Film

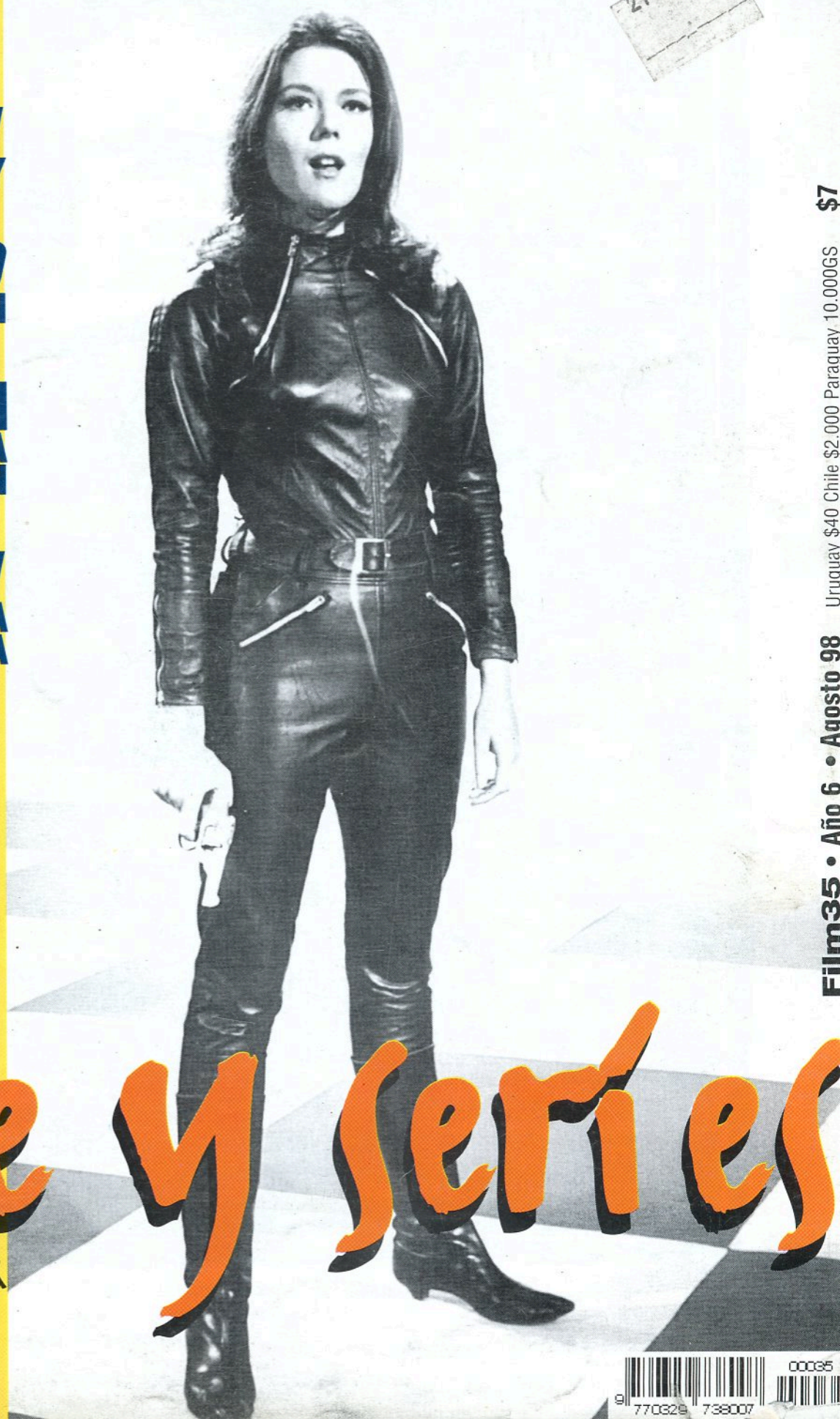
21 09 98

LYNCH
LOST HIGHWAY

TARANTINO
JACKIE BROWN

GODZILLA
MAGIA, CIENCIA Y RELIGION

KEN LOACH
EL PODER DE LA JUSTICIA

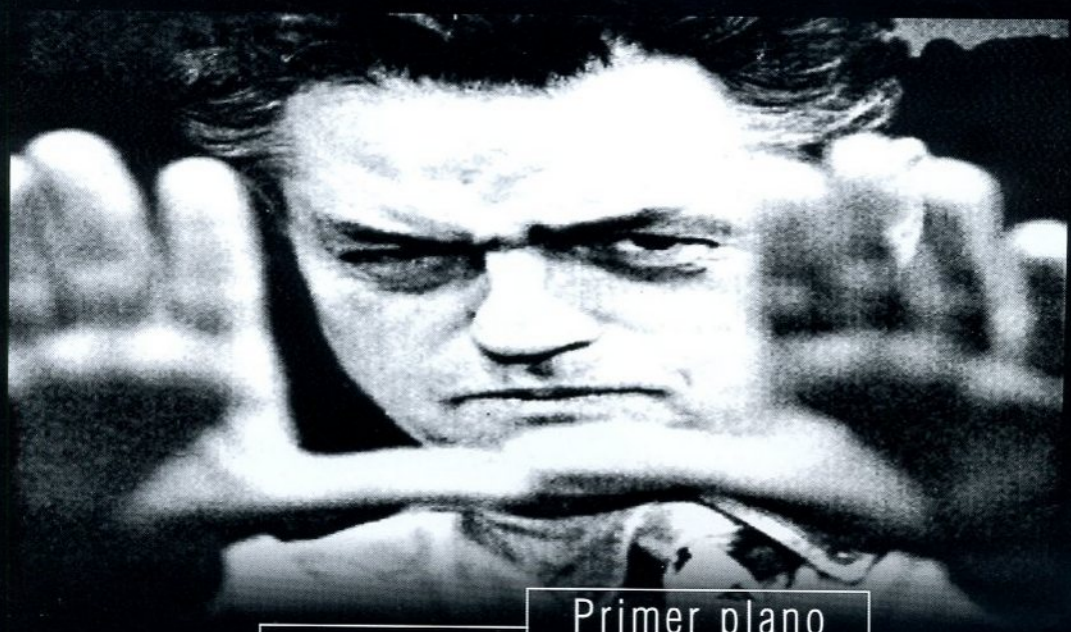


Cine y series

DOSSIER

Film35 • Año 6 • Agosto 98 Uruguay $40 Chile $2.000 Paraguay 10.000GS $7

9 770329 738007 00035



Primer plano

de tu talento.

CARRERA DE DIRECCION DE CINE

Duración 3 años - Titulo Oficial A 1254

Inscripción a 1º año - Ciclo '98

Inicio de clases: Agosto`98 - Dto. hasta el 10/08 40%

CARRERA DE GUIÓN

Duración 3 años

TALLERES Y SEMINARIOS DE EXTENSIÓN ACADEMICA

- Seminario de dirección a cargo de Raul Perrone director de "Labios de Churrasco" y "Graciadio".
- Seminario de Cine Bizarro a cargo del crítico Diego Curubeto.
- Taller de Realización a cargo de Carlos Bilotti y Rene Müller.
- Taller de Guión a cargo de J. L. Nacci y Horacio Bienzobas.

Inicio: Junio`98

- **Destacado plantel docente**
- **Conexiones con el medio**
- **Completo equipamiento y materiales por alumno**
- **Prácticas constantes en Fílmico y Video**

cievyc

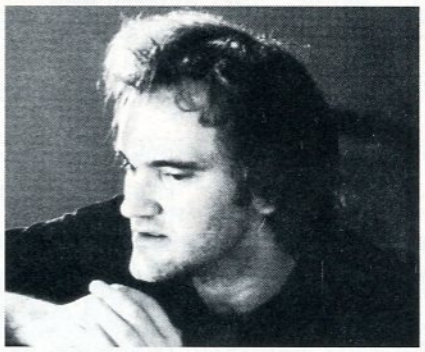
FUNDACIÓN NOVUM

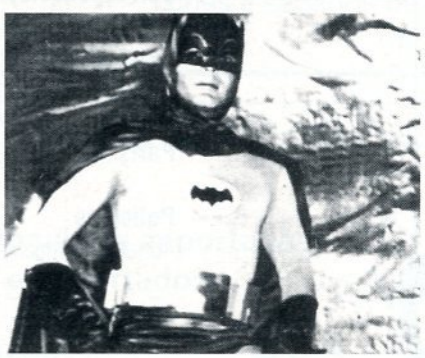
Cochabamba 868 - Capital

Tel.: 307-6170/7297

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

Sumario





Malón / 6
El poder de la justicia, Ken Loach; Ciclos de cine para agosto; Libros; **The Terror of Tiny Town** y un par de sites pertinentes.

Murnau, Sunrise / 17
El clásico mudo **Amanecer** ha sido restaurado para su edición en *láser disc*. Rescata Fernando Martín Peña.

David Lynch / 20
Después de demasiado tiempo se anuncia el estreno de **Lost Highway** o **Carretera Perdida**, el último film de Lynch. Se le anima Elvio E. Gandolfo.

Quentin Tarantino / 22
Astuto, el pibe del videoclub vuelve al ruedo con un decidido bajo perfil: **Jackie Brown** ya está entre nosotros, como lo verifica Fernando Chiappussi

Godzilla / 26
Ya lo dijo Axel Kuschevatzky: "*es un monstruo grande y pisa fuerte*". El ilustre precedente japonés del nuevo lagarto norteamericano era mucho menos trucho de lo que recordábamos, según demuestra Fabio Blanco, mientras Diego Vila se pregunta qué hará Godzilla en internet.

Dossier: Cine y series / 34
Mientras Antonio Banderas saca músculos que Guy Williams nunca tuvo y Uma Thurman se calza el traje de cuero de Emma Peel, este dossier retrocede en el tiempo en busca de la época en la que íbamos por la vida felices e indocumentados. **Los Vengadores, Misión Imposible, Superagente 86, Los locos Addams, El agente de CIPOL, Batman** y otras víctimas de recientes o pasadas actualizaciones son revisadas por Diego Curubeto, María Eugenia Lara, Fernando Martín Peña y Laura Tusi. Además el indispensable rol del productor de series es analizado por Elvio E. Gandolfo, mientras Osvaldo Aguirre traza las múltiples líneas necesarias para unir historieta, cine y T.V.

Revistas / 56
Es curioso, pero en los Estados Unidos hay casi tantas revistas de cine como en Buenos Aires. Fernando Chiappussi va al kiosco y establece distintos perfiles.

Clásicos Nativos / 60
El cable ha rescatado **Los Torturados** de Alberto DuBois, un extraño film del inmediato postperonismo. Daniel López investiga.

Cable / 62
Cine y series para agosto.

Ultima página / 66
Noticias de SICA y algunas cuestiones sobre ese Buenos Aires que no duerme pero come vidrio.

Film35
Agosto 1998

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

PARAGRAFIK
ESTUDIO DE DISEÑO
blanco encalada 2387 12 "h" (1428)
Tel/Fax:(54-1) 786-8831
paragraf@interserver.com.ar

Film Staff

Hacen Film
Fernando Martín Peña
Paula Félix-Didier
Aldo Paparella

Dirección Editorial
Fernando Martín Peña
Paula Félix-Didier

Diseño
Mariela Gradel
Esteban Javier Rico

Dirección Comercial
Aldo Paparella

Colaboran en este número
Diego Curubeto
María Eugenia Lara
Carlos Salgado
Elvio E. Gandolfo
Laura Tusi
Christian Kupchik
Daniel López
Osvaldo Aguirre
Fabio Blanco
Fernando Chiappussi
Maggie Iglesias
Susana Salguero
Alejandra Marino
Octavio Fabiano
Diego Vila

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

Películas
Auriel & Company / Tel. 375-5690

Impresión
Sociedad Impresora Americana / Lavarden 155 / Capital / Tel. 911-0687

Distribución
Capital Federal / Vaccaro Sanchez & Cía. / Tel. 342-4031
Interior / DISA. Tel. 304-4973

Film es una publicación de Marienbad S.R.L.
Derecos 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 de la revista. **Impreso en Argentina.**

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

NEW FILM

VIDEO CLUB CINE ARTE

CINE CLASICO Y DE AUTOR

MAS DE 4000 TITULOS

ALQUILER / VENTA

OPERAS DOCUMENTALES

BIBLIOTECA DE CINE PARA CONSULTA

SERVICIO DE CONSULTA CINEMANIA EN CD ROM

CURSOS DE CINE PARA ESPECTADORES

TECNOLOGIA DVD

O'Higginns 2172 - Capital Federal - Tel.: 784-0820

LUNES A SABADO: 10 A 13 Y 16 A 22 / DOMINGOS Y FERIADOS: 11 A 13 Y 18 A 22

LIBRERIA ENTELEQUIA

"Una librería hecha a tu medida"

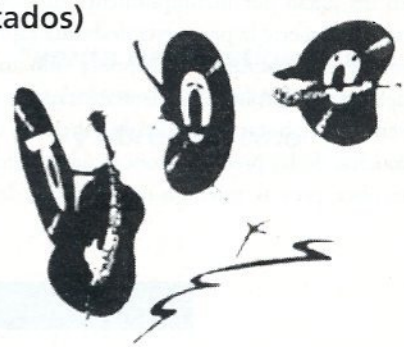
Comics - Cine - Música - Ciencia Ficción - Horror
Fantasía - Erotismo - Figuritas - Magic
Posters - Remeras - Maquetas - Muñecos
CD Rom - Playstation - Literatura

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

GRAMMY RECORDS

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



BANDAS DE SONIDO

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

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

lanzamientos

Regreso al pasado

El poder de la justicia según Coppola

por Fernando Martín Peña

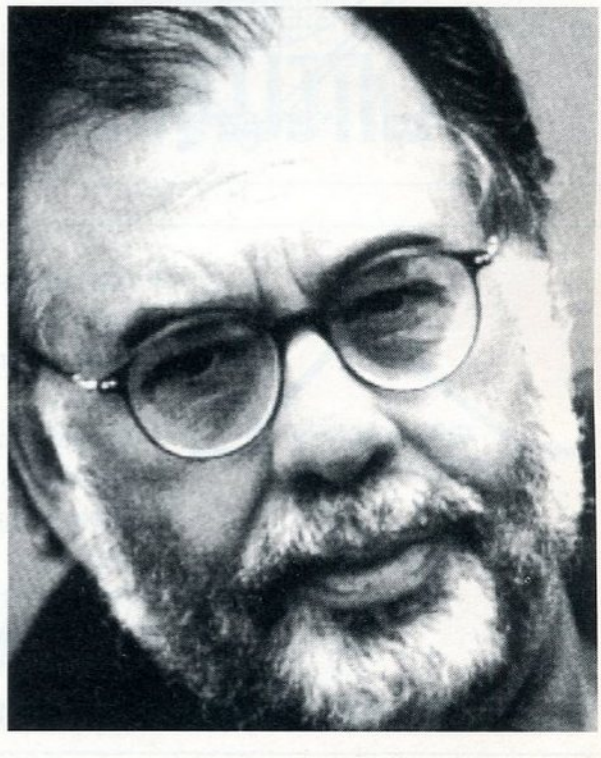
"Comencé en la cima y de aquí en adelante sólo podía caer. Todo el mundo estaba hablando de mí y yo sabía que de ahora en más no iban a esperar nada menos que la misma magia".

Con esas palabras termina **John Grisham's The Rainmaker** (o **El poder de la justicia**, según título local) y si éstas tienen un aire familiar para el cinéfilo es porque alguna vez fueron dichas casi textualmente por Orson Welles y desde luego reflejan el estado de ánimo que pudo asaltar a Coppola después de hacer su primer **Padrino**. Al comienzo, el énfasis del título en el nombre de Grisham, seguramente contractual, molesta un poco. Al final, cuando el personaje de Matt Damon pronuncia estas palabras, la molestia ha desaparecido y la rúbrica es otra: el espectador sabe que no acaba de ver un film de John Grisham sino uno de Francis Ford Coppola.

Se podría decir que este es un film sobre un abogado recién recibido de Tennessee que enfrenta a una poderosa compañía de seguros en un juicio por incumplimiento de póliza, pero por suerte la propuesta desborda rápidamente esa descripción. Coppola sólo toma del libro de Grisham los elementos que le sirven para elaborar una película coherente con muchas de las preocupaciones que manifestó en obras previas, mientras que cada una de las otras cinco adaptaciones de sus novelas sólo tuvieron como objetivo reproducirlas (1). En la exitosa **El abogado del diablo**, de Taylor Hackford, que no se basa en Grisham y es una película judicial de otro tipo, se postula que *"El mal siempre triunfa"*. Esa puede ser la norma en el Hollywood contemporáneo pero Coppola sabe que en la vida nada es tan fácil y es un placer verificar que a pesar de todos los golpes todavía no lo ha derrotado el cinismo. Nadie encontrará en **The Rainmaker** el aliento vigoroso y desesperado de **Apocalypse Now**, el nervio experimental de **La ley de la calle** ni la multiplicidad postmoderna de **Drácula**. En lugar de eso, hay una película segura, de compleja inteligencia, narrada con recursos clásicos que Hollywood ha perdido sin poder reemplazarlos con nada mejor. El cine de estudios que aquí evoca Coppola es, como el que suele fascinar a Scorsese, el de su propia juventud durante la década del 50, cuando el uso extensivo del color y la pantalla ancha alcanzaron una culminación ante la necesidad de ofrecer algo que la televisión no podía dar. Para estos y otros cineastas de la misma generación, Hollywood logró, en algún lugar de esa década y aunque sea fugazmente, el equilibrio perfecto entre arte, oficio y espectáculo. Por eso la puesta en escena de The Rainmaker es elaborada pero muy discreta, carente de todo despliegue que no sea estrictamente funcional al relato: tanto la cámara como el montaje se mantienen "invisibles", como querían los cineastas paradigmáticos del período dorado. Sólo en dos escenas Coppola se aparta de esos preceptos y lo hace sólo para valerse con énfasis del montaje paralelo, recurso que, en última instancia, remite directamente a Griffith y de ese modo refuerza el clasicismo general de la propuesta. También debe decirse que, así como el realizador no cedió ante el peso de Grisham en la adaptación, tampoco aceptó resignar el potencial de la pantalla ancha, que con mucha frecuencia los cineastas modernos exploran sólo a medias (o evitan, como Spielberg) para ahorrar posteriores desprolijidades cuando el film se comercializa en video o se exhibe por TV.

Como en la saga de **El padrino**, como en cualquier película de William Wyler, el realizador prefiere depositar una gran dosis de confianza en el trabajo de los intérpretes, todos los cuales agregan enormes cuotas de puro placer al resultado. Muchos refuerzan los lazos del film con el pasado y en ese sentido es obvia la presencia de Teresa Wright, una de las últimas sobrevivientes del viejo Hollywood (2). Más sutiles pero en igual dirección están encaminados los trabajos de Roy Scheider y Jon Voight: el primero recuerda diabólicamente a Alec Guinness y el segundo parece estar imitando a James Stewart cuando hacía de cínico para John Ford (en **Misión de dos valientes**, en **El ocaso de los Cheyennes**). Pero además de estas apariencias, deliberadas o no, Coppola jerarquiza los rostros de todo su elenco y proporciona a cada uno el suficiente aire para que su trabajo quede impreso en la retina del espectador, sin importar la extensión de sus respectivas presencias ante cámara.

Mientras **El abogado del diablo** necesita mostrarlo todo y hasta describe al mismo demonio desde una concepción naturalista, Coppola se acerca mucho más a la realidad por un camino opuesto, el de un impresionismo discreto. Dos o tres datos ubican la acción del film en el presente, pero durante la mayor parte del relato ese presente queda desplazado por una ambientación que remite a un pasado menos enloquecido, más propenso a la inocencia. Quizá Tennessee sea en verdad un sitio detenido en el tiempo, como aparece descripto en el film, pero aunque lo fuera no sería la primera vez que Coppola mira hacia atrás (como Peggy Sue) para encontrar los referentes que conformaron su propio idealismo (que es el de Tucker). Contra todo naturalismo funciona también buena parte del



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

abundante humor del film, desde la obstinación del personaje de Danny DeVito por ofrecer sus servicios legales hasta los *gags* recurrentes con los que se expone la escasa seriedad del estudio del abogado Bruiser Stone (Mickey Rourke) y su posterior impunidad en una isla tropical.

Hasta la música de **The Rainmaker** es maravillosamente anticuada. Ya nadie se atreve a mantener una partitura de modo casi permanente a lo largo del film, ya sea en un segundo plano o para enfatizar el tono de una escena en términos muy poco naturalistas: cuando el abogado veterano (Voight) y un juez (Dean Stockwell) se alternan en una habitación con la deliberada idea de lograr que el joven idealista acepte un arreglo sin llegar a la corte, la música se vuelve juguetona, delatando la trampa. Exactamente como en un film de los '50, los momentos románticos tienen su propia marca, en este caso en unos acordes guitarreros. Es en este mismo sentido que Coppola mantiene esos momentos breves y púdicos, hasta el extremo de librarse del compromiso de representar la atracción sexual que experimentan los protagonistas en un cine, tomando prestada una secuencia completa de **El amante**, de Jean-Jacques Annaud.

Play it Again, Francis

Pero por sobre todas las cosas, Coppola parece haber hecho **The Rainmaker** como antes hizo **Tucker**: para afirmarse y reconocerse. En el plano de lo personal, su presencia es constante en ese joven que trata de arreglárselas como empleado de un abogado tan carismático como desprovisto de escrúpulos, como el propio Coppola debió arreglárselas en sus comienzos haciendo películas eróticas sin presupuesto o trabajando como empleado de Roger Corman, otro carismático sin escrúpulos. Seguro de la justicia de sus ideales, el joven se entusiasma y actúa por sobre toda apreciación de los riesgos y sus consecuencias, como Coppola lo hizo al abordar el rodaje de **Apocalypse Now** o la catastrófica compra de estudios propios que lo arruinaron. Tampoco es difícil imaginarlo en ese padre que padece en silencio la pérdida de un hijo con el que no ha podido comunicarse lo suficiente, como él mismo debe sentirse ante la trágica muerte de su hijo Gio. Una vez más, la idea de familia es un tema central del film y, como en **Tucker**, no es necesario que ésta sea biológica. De hecho, el protagonista comienza la acción despojado de todo vínculo afectivo (y material) y de su propio relato se infiere que proviene de un hogar deshecho a golpes. Cuando el film termina, parte del saldo a su favor es haber podido constituir un entorno familiar sustituto en el que tres mujeres cumplen los roles de esposa, madre y abuela, y dos hombres los de padre y hermano mayor. Es obvio que esos nuevos vínculos lo ayudarán a suplir sus dolorosas carencias.

Como hace diez años en **Tucker**, el último renovador verdadero del cine norteamericano vuelve para hablar de sí mismo. A media máquina y a pesar de que lo parecía anticipar su anterior **Jack**, Coppola vuelve a demostrar que todavía sabe cómo colocar un film por encima de la mayor parte del moderno cine de estudios. El dato importa porque, hoy por hoy, el moderno cine de estudios no sería el mismo sin Coppola. Como Keaton o como Welles, el realizador combina demasiados talentos en uno, tiene el reloj varios años adelantado y sabe dar lo mejor de sí mismo cuando puede apoyarse en la tecnología, en lugar de sentirse, como les pasa a muchos independientes, abrumado por ella. Demasiado para el sistema. **El poder de la justicia** atravesó fugazmente carteleras y críticos, sin conmover a aquéllas e inspirando lugares comunes en la mayoría de éstos. *"Ya no es lo que fue"*, han dicho. Desde luego que no: es mucho más. Lo inclasificable, lo que evidencia la pobreza del entorno, debe destruirse, comprarse o, si todo fracasa, negarse. En ese esfuerzo estéril el *mainstream* olvida sus deudas con rapidez y por eso Coppola tiene derecho a pasar, cada tanto, sus facturas.

El poder de la justicia (*John Grisham's The Rainmaker*, EE.UU.-1998) *dirección y guión:* Francis Ford Coppola. *Narración escrita por* Michael Herr. *Argumento:* novela de John Grisham. *Fotografía:* John Toll. *Música:* Elmer Bernstein. *Diseño:* Howard Cummings. *Montaje:* Barry Malkin. *Elenco:* Matt Damon, Claire Danes, Mary Kay Place, Danny Glover (sin figurar en títulos), Jon Voight, Teresa Wright, Danny DeVito y otros. *Producción:* Michael Douglas, Steven Reuther, Fred Fuchs. *Productora:* Paramount. *Duración:* 135'. Editó: AVH.

Notas

(1) Las otras novelas de Grisham fueron llevadas a la pantalla por Sydney Pollack, Alan Pakula, Joel Schumacher (dos) y James Foley.

(2) Además de su trabajo en **Rosa de abolengo** (*Mrs. Miniver*, William Wyler-1942), que le valió un Oscar por Mejor Actriz Secundaria, Teresa Wright participó destacadamente en films como **La loba** (*The Little Foxes*, Wyler-1941), **Sus dos pasiones** (*The Pride of the Yankees*, Sam Wood, 1942) y **Su única salida** (*Pursued*, Raoul Walsh-1947), entre muchos otros.

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

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

L'ECRAN VIDEOTECA

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

Envíos y retiros de películas en área céntrica

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

Teléfonos: 343-6852 / 342-7551

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

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

clásicos

Los cowboys también nacen pequeños

El terror de Tiny Town, de Sam Newfield

por Maggie Iglesias & Susana Salguero

La característica principal de este western musical bizarro en blanco y negro radica en que está protagonizado íntegramente por personas pequeñas. En el único momento en que aparece una persona que supera el metro y medio es al principio, cuando se produce una interpelación hacia el espectador -casi como si se tratara de una obra de teatro- y se presentan "El Héroe" y "El villano", quien se define a sí mismo como "el terror" del pueblo. A partir de ese momento, el espectador se entrega, casi por inercia, a la esperanza de que el terror del pueblo se demuestre tal y así se van descubriendo un sin número de malos entendidos gracias a los cuales varias personas inocentes son culpadas por los delitos cometidos en el lugar.

A medida que el film transcurre se vuelve evidente su inconsistencia, provocada no tanto por la condición de enano que poseen todos los intérpretes sino más bien por la inepcia general a la hora de decir sus líneas. En ese sentido los resultados se asemejan a un juego de niños en el que todo es a medida (los protagonistas usan ponys en lugar de caballos) y donde el amor, las peleas y la muerte de seres queridos se presentan con una total ausencia de énfasis dramático. En el mejor de los casos, **The Terror of Tiny Town** logra sumergir al espectador en un estado de simpatía incrédula y ayuda a dibujar una especie de sonrisa inconclusa. Para ver una versión políticamente correcta del único chiste que anima este film, hay que remitirse a **Auchz Zwerge haben klein angefangen** (t.l.: "*Los enanos también nacen pequeños*", 1970) de Werner Herzog.

The Terror of Tiny Town (EE.UU., 1938) *dirección:* Sam Newfield. Con Billy Curtis (El héroe), Yvonne Moray (La chica), Little Billy (El villano), John Bambury (El dueño del rancho). *Duración original:* 63'. *Editó:* Época.

Plus

por Susana Salguero

Demasiado jóvenes (Argentina, 1957), de Leopoldo Torres Ríos, c/Bárbara Mugica, Oscar Rovito y Lautaro Murúa. No es una secuela de **Edad difícil**, aunque es obvio que está hecha para capitalizar el éxito que la pareja protagónica había logrado para ese primer film. Memorables las escenas con la nena que deposita cartas en un buzón. Otro film argentino recatado por Juan Carlos Fisner para su sello Sólo para coleccionistas.

Mi noche triste (Argentina, 1951) de Lucas Demare, c/Jorge Salcedo y Diana Maggi. Melodramática biografía de Pascual Contursi, narrada con entusiasmo por Demare y con un Salcedo siempre óptimo. Edita Sólo para coleccionistas.

La Máscara de Demetrio (*The Mask of Dimitrios*, EE.UU.-1944) de Jean Negulesco, c/Peter Lorre, Sydney Greenstreet y Zachary Scott. Obra mayor del cine clase B, sobre novela de Eric Ambler. Cobi Films

El delincuente (*The Delicate Delinquent*, EE.UU.-1957) de Don McGuire, c/Jerry Lewis, Darren McGavin, Martha Hyer. Primera comedia que hizo Lewis una vez libre del borracho de Dean Martin. Cobi Films.

El hombre que sabía demasiado (*The Man Who Knew Too Much*, Inglaterra-1934) de Alfred Hitchcock, c/Leslie Banks, Edna Best, Peter Lorre. Nueva edición de este primer gran film de Hitchcock, motivo de la única *remake* de su carrera. Época.

Boudu, salvado de las aguas (*Boudu sauvé des eaux*, Francia-1932) de Jean Renoir, c/Michael Simon, Marcelle Haina. *"Boudu anunciaba, con mucha antelación, el movimiento hippie"*, dijo Renoir.

El film fue vilipendiado por la burguesía parisina que se horrorizó en masa al ver a Michel Simon comiendo pescado con las manos. No está del todo mal la *remake* de Paul Mazursky **Un loco suelto en Beverly Hills**, con Nick Nolte.

El Hombre de la Máscara de Hierro (*The Man in the Iron Mask*, EE.UU.-1939) de James Whale, c/Louis Hayward, Joan Bennett. La dirección del consumado maestro del cine de terror no alcanza a superar el peso que supone un protagónico de Louis Hayward. El film señaló además el debut, en un brevísimo rol, del gran Peter Cushing. Epoca / Filmoteca Buenos Aires.

Vidas Secas (Brasil, 1960) de Nelson Pereira Dos Santos. Título fundacional del Cinema novo y uno de los que mejor ha soportado el paso de los años. Yesterday.

Luces de Varieté (*Luci di varietà*, Italia-1950) de Alberto Lattuada y Federico Fellini, c/Peppino Di Filippo, Carla Del Poggio y Giuletta Masina. El gran Di Filippo y la Masina se comen crudo este film, que supuso el debut de Fellini en la realización tras varios años de escribir guiones. Kinema.

ciclos

Ken Loach frente al espejo

Acerca del ciclo *Ken Loach*: Una retrospectiva que tuvo lugar entre el 2 de junio y el 14 de julio de 1998 por el British Arts Centre.

Acaso por la subida de los laboristas al gobierno inglés, con el cambio de políticas culturales que ello conlleva, o simplemente en honor a la trayectoria del cineasta británico, cuya última película **My name is Joe** fue seleccionada para obtener el máximo premio del festival de Cannes, el B.A.C., organismo oficial dependiente del British Council en Argentina, preparó una retrospectiva Loach durante la que pudieron verse **Cathy Come Home**

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

(1966, hecha para la TV y nunca vista en Argentina), **Family Life** (1972), **Hidden Agenda** (*Agenda Secreta*, 1990), **Riff Raff** (*Idem*, 1991), **Raining Stones** (*Como caídos del cielo*, 1993), **Ladybird, Ladybird** (1993), **Land and Freedom** (*Tierra y Libertad*, 1995) y **Carla's Song** (*La canción de Carla*, 1996).

Loach, (Nuneaton, Warwiksire, 1936) nació en el seno de lo que en Inglaterra se denomina "clase trabajadora" (*working class*) y como muchos de sus contemporáneos, gracias a ciertas políticas sociales favorables a la clase obrera, tuvo la oportunidad de estudiar en la Universidad de Oxford hasta recibirse de abogado. Luego de ello actuó y dirigió varias obras de teatro para, en 1961, debutar como director televisivo empleado por la B.B.C.. Pero a diferencia de muchos profesionales universitarios, cuyo título es el primer paso para un terminante desclasamiento, Loach ha permanecido, a lo largo de toda su carrera, cerca de las personas que lo vieron nacer.

En el marco de una política de la televisión oficial británica tendiente a impulsar nuevos talentos y sensibilizar el medio a los cambios de la sociedad, fueron creadas **Cathy Come Home** e **In Two minds** (readaptada para el cine como **Family Life**). Las dos abordan, desde diferentes historias, los problemas de esa parte de la sociedad cuya fortuna depende únicamente de su capacidad de trabajo. Justamente aquí radica la diferencia de la mirada de Loach, que huyendo a todo pintoresquismo, retrata la vida de sus personajes, sus conflictos y sus imposibilidades de una forma natural y sincera. Esto puede sonar parecido a la publicidad de ciertos nuevos seriales producidos actualmente en el país, pero una cosa es no encontrar una salida digna a una crisis personal frente a las condiciones sociales dadas y otra no tener un mango y sufrir por el amor de Panigazzi.

Dotado de una gran sensibilidad y conocimiento de causa, el director brinda en sus films el reflejo sin distorsión de las clases inferiores de la sociedad británica, personajes que sin un control total de la situación se ven trágicamente empujados hacia un destino poco buscado por ellos mismos e impuesto por el *status quo* social, que en toda su obra funciona como el gran antagonista. Esto es tan así, que con frecuencia sus películas generan agitados debates en Inglaterra y, ocasionalmente, alguna acción, como cuando a mediados de los sesenta la repercusión de **Cathy Come Home** estimuló la creación de una organización de ayuda a las familias sin hogar. El desmembramiento de una familia a causa de sus problemas económicos reapareció en los '90 con **Ladybird, Ladybird**, nunca estrenada en Argentina.

Tanto el director como los guionistas y productores que lo han acompañado anteponen la fidelidad al universo representado sobre cualquier otra consideración. De ahí el carácter cuasi documental de, sobre todo, sus primeros trabajos. La franqueza de sus propuestas le ha provocado ocasiones censuras o marginaciones (1), pero es interesante advertir que nada de ello ha impedido que la BBC continuara respaldando al realizador hasta la década del 80.

A esa voluntad de fidelidad responde el espacio que, como en la vida misma, Loach siempre se reserva para el humor. Dentro del omnipresente *pub*, los personajes (y el espectador) se toman un respiro de la carga dramática y se dedican a ser felices, emborracharse y olvidar sus problemas. Aquí radica uno de los elementos que más aporta credibilidad a sus films y da cuenta de la acertada imagen que recibe y plasma el realizador de sus connacionales. Buena parte de su obra es una impecable crónica de la sociedad inglesa, que encuentra otros exponentes tanto en la literatura como en la música (me es casi imposible no asociar de alguna forma a Loach con Ray Davies, líder de The Kinks (2)) y que básicamente consiste en mostrar como es tratar de *"Tener una vida limpia bajo circunstancias difíciles"*, como diría el ideólogo mod Pete Meaden.

Diferentes intereses son los que han movido a Loach a realizar films como **Tierra y Libertad** (acaso el más conocido en Argentina) y **La canción de Carla**, ambos acercamientos más pasionales que intelectuales a las revoluciones española y nicaragüense. En ambos casos se ha demostrado tan solidario con los extranjeros como con sus compatriotas y a la vez se permitió críticas al funcionamiento de la izquierda, de la cual es un ferviente suscripto.

Esa formidable y obstinada coherencia ha hecho escuela en la producción británica, que con mayor o menor suerte ha retomado problemas sociales como marco o motivo de algunas de sus producciones más exitosas. En este sentido ha sido notoria la repercusión internacional de **Tocando el viento** (*Brassed off*, de Mark Herman) y en particular de **Todo o nada** (*The Full Monty*, de Peter Cattaneo).

Ken Loach es un cineasta capaz de cuestionar su propio reflejo como integrante de una sociedad cuyas políticas no comparte, orientando sus respuestas a las preguntas que, poco a poco, hemos perdido.

Notas

(1) Ver Film nº 6

(2) Banda de rock surgida en los años 60's, en cuyo homenaje Wim Wenders hiciera **Summer in the City** (1968-79). Asimismo Ray Davies junto a Julian Mitchell han coescrito **Return to Waterloo** otra obra para la televisión inglesa.

(3) *Mod:* movimiento joven de los años 60's surgido principalmente en Londres, integrado por jóvenes de clase obrera que siguen el dictado de la moda y se movilizan en motonetas. Fueron bien retratados en el film **Quadrophenia** (*Idem.*, Franc Roddam-1979).

La producción de FILM se comunica con

movicom
La evolución permanente.

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

agenda

por Alejandra Marino

Cine Cosmos - Corrientes 2046

En la Sala 2: *Todo Bergman.* Festejando su cumpleaños número 80, se proyectará su obra completa en video con el auspicio de Cine Club Núcleo. Están todos invitados, previo paso por ventanilla. (Este ciclo comenzó el jueves 23 de julio) Las funciones son todos los días a las 13.30, 15.30, 17.30, 19.30, 21.30 y 23.30.

Martes 4:

El rito prohibido (1968); miércoles 5: **Gritos y Susurros** (1972); jueves 6: **Escenas de la vida conyugal** (1973); viernes 7: **La flauta mágica** (1975); sábado 8: **El huevo de la serpiente** (1977); domingo 9: **Sonata otoñal** (1978); lunes 10: **Fanny y Alexander** (1982); martes 11: **Después del ensayo** (1982); miércoles 12: **Los niños del domingo** (1992).

De estreno en el mismo Cosmos, desde el 13 de agosto, Por esos ojos, documental de Gonzalo Arijon y Virginia Martínez, filmado en 1997.

En la Filmoteca Buenos Aires, Sarmiento 1249, subsuelo.

Programada, presentada y atendida por sus dueños, Octavio Fabiano y Fernando Martín Peña, émulos locales del Gordo y el Flaco, la oferta de la Filmoteca es saludablemente excesiva y ocupa dos salas simultáneas. Ver horarios en las carteleras de los periódicos.

Mini 1

Ciclo Bob Mitchum: **Traidora y mortal** de Jacques Tourneur, y **Odio y orgullo** (martes 4); **La mujer codiciada** de Nicholas Ray y **El Dorado** de Howard Hawks (miércoles 5); **Los buenos y los malos** y **La vida en un hilo** de Rudolph Mate (jueves 6).

Damas I: Olivia De Havilland: **Tormenta de pasión** de Curtis Bernhardt, **Mi prima Raquel** de Henry Koster, **El gran Garrick** de James Whale (viernes 7); **Señora princesa** de Norman Krasna, **Nido de víboras** de Anatole Litvak y **El hombre propone** de Michael Curtiz (sábado 8).

Aprendiendo a vivir con la Monogram: **La tierra del hombre** de Robert Hill; **Mr. Wong detective** de William Nigh, c/Boris Karloff; **El aullido del lobo** de George Waggner, ¿Dónde están nuestros hijos? de William Nigh (lunes 10), **El cuarto poder** del maestro William Beaudine; **Tiros y trompadas** de Spencer Gordon Bennett, c/Jack Randall; **Mr. Wong en el barrio chino** de William Nigh, c/Boris Karloff, **Sin amo y sin miedo** de Harry Webb, c/Jack Randall; **Las aventuras de Kitty O'Day**, otra obra magna de William Beaudine (martes 11); **La reina de los pistoleros** de William Nigh, c/Kay Francis, **Melodías del Río Grande** de Al Herman, c/Tex Ritter, **Charlie Chan y la máscara verde** de Phil Rosen, c/Sidney Toler, **Mercado negro de niños**, otra joya educativa de William Beaudine, **Pueblo maldito** de Howard Bretherton, c/los Jinetes Intrépidos, **Cuando dos extraños se casan** de William Castle (miércoles 12); **Pancho Tronera** de Reginald Le Borg, **Las ruedas del destino** de Howard Bretherton, film póstumo del gran Buck Jones, **Choque de pasiones** de Frank Tuttle, **Vuelo a Marte** de Lesley Selander, en rutilante Cinecolor (jueves 13).

Damas II: Loretta Young: **A rompe y raja** de Roy del Ruth, **Gloria y hambre** de William Wellman, **Siempre tuyo** de Tay Garnett (viernes 14); **Rencores disipados** de David Butler, **Idilio de un genio** de Irving Cummings, **Pasión maternal** de Rudolph Mate (sábado 15)

Mini 2

Una mirada sobre el cine sueco: **La sed** de Ingmar Bergman y **La carreta fantasma** de Victor Sjostrom (martes 4); **El fuego** y **491**, ambas de Vilgot Sjoman (miércoles 5); **Relámpago en los ojos** de Alf Sjoberg y **Turbia está la noche** de Lars Kjellin, ambas con libreto de Bergman (jueves 6); **El demonio nos gobierna** y **Puerto**, ambas de Ingmar Bergman (viernes 7).

Aquel cine italiano: **Amigos por la vida** de Franco Rossi y **Crónica de un amor** de Michelangelo Antonioni (sábado 8); **Luces del variete** de Alberto Lattuada y Federico Fellini y **La strada** de Fellini (lunes 10); **El abrigo** de Alberto Lattuada y **Ladrones de bicicletas** de Vittorio de Sica (martes 11); **Omicrón** de Ugo Gregoretti y **Vestida al desnudo** de Marcello Pagliero c/¡Eleonora Rossi Drago! (miércoles 12); **La terra trema** de Luchino Visconti y **El techo** de Vittorio de Sica (jueves 13)

Novedades de la Filmoteca: Viernes 14: **Sin aliento**, de Jean-Luc Godard (viernes 14); **Viridiana**, de Luis Buñuel (sábado 15).

TV de culto: **Viaje a las estrellas** (lunes 3, 21hs.); **Los locos Addams** (lunes 10, 21hs.)

Tesoros de la Filmoteca: **Pasaje a la India** de David Lean (martes 4, 21hs.); **El perseguido** (martes 11, 21hs.)

Clásicos nativos: **Los chantas** de José Martínez Suárez (jueves 6, 21hs.); **El reñidero** de René Mugica (jueves 13, 21hs.)

Medianoches bizarras: **La máscara del demonio** de Mario Bava (sábado 8, 24hs.); **Sueño de un día de verano** (sábado 15, 24hs.).

Todo el material se exhibe en fílmico.

Sala Leopoldo Lugones, Av. Corrientes 1530

Diverso agosto que comienza con un ciclo organizado por el Goethe Institut, que lleva el sugerente título de *Rojo para el peligro, fuego y amor. Cine alemán antes de Caligari.* Se trata de copias restauradas por la Fundación "Deutsche Kinemathek" de Berlín para los festejos del Centenario del cine, que en algunos casos incluyen los virados originales a color. Atención que habrá acompañamiento de piano en vivo en las funciones de las 17 y 19.30hs., a cargo de Luis Sirimarco.

Martes 4

A las 14.30 y 19.30hs.: **Reflexiones de Navidad**, drama naturalista (1911); **La traidora**, Urban Gad (1911), con Asta Nielsen; **Madeleine**, de Emil Albes, drama bélico pasional (1912); **Vivir dos veces**, de Max Mack (1912); **El Club misterioso** de Joseph Delmont (1913) Gran film de aventuras.

A las 17 y 22hs.: **El derecho de existir** de Joseph Delmont (1913). Una de policías y detectives; **En una isla desierta**, de Joseph Delmont (1913); **La bola negra** o **Hermanas misteriosas** de Franz Hofer (1913). Drama pasional; **La flor del pantano**, de Viggo Larsen (1913) con imágenes prerafaelistas que muestran el Paris de la época; **Una marioneta llamada Lotte**, de Emil Albes (1913) Una de enredos, se pueden llevar niños; **Los hijos del capitán. NN.** (1914)

Miercóles 5

A las 14.30 y 19.30 hs.: **Y la luz se desvaneció**, de Fritz Bernhardt (1914) Comedia dramática virada a colores originales; **Expiación**, de Emerich Hanus (1917) Drama psicológico pasional.

A las 17 y 22 hs.: **La reina de la bolsa** de Ed-

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

mund Edel (1918), con Asta Nielsen; **El amor** de María Bonde, de Emerich Hanus (1918) El psicoanálisis comienza a influenciar el cine. **La Iglesia del diablo**, de Hans Mierendorff (1919). Drama pasional virado a colores originales.

Esto no es todo en la Lugones, amigos. Desde el 6 al 23 de Agosto, El San Martín y el Servicio Cultural de la Embajada Francesa presentan un ciclo denominado Alan Resnais, Margarite Duras y Alan Robbe-Grillet: Correspondencias. Los films son diecisiete. Atenti al horario de las funciones.

Después, desde el 26 al 30: Pier Paolo Pasolini: "**Trilogía de la vida**" y "**Abjuración**".

Y finalmente, todos los lunes, hasta el 30 de noviembre: Retrospectiva Luchino Visconti, nueve de sus films más representativos.

En el Cine Club del Museo de Bellas Artes

Este mes, Salvador Sammaritano propone repasar a Peter Greenaway. Enterado de este ciclo, alguien dijo: "Odio a Greenaway, sin embargo jamás me pierdo sus películas". He aquí el objeto que despierta semejante pasión:

Viernes 7: **El Vientre de un arquitecto** (1987)

Viernes 14: **Zoo** (1985) , Viernes 21: **El cocinero, el ladrón, la mujer y su amante** (1989)

Viernes 28: **La Tempestad** (1991)

Todas las funciones comienzan a las 18.30hs.

En el British Arts Centre, Suipacha 1333

Lindsay Anderson: Recordando con ira. Exhaustiva revisión con copias enviadas especialmente desde Londres por The British Council. Lindsay Anderson (1923-1994) comenzó a intervenir en la actividad cinematográfica como crítico desde mediados de los 40, y luego pasó a la realización. Fue el principal impulsor del llamado "Free Cinema", que agitó las aguas del cine inglés a fines de los 50 retratando los sentimientos de toda la sociedad y no sólo de la clase media urbana que siempre había sido el foco de antención del cine británico. Salvo donde se indica, los films se exhiben en versiones originales, sin subtítulos:

Martes 4

A las 17 hs.: **In Celebration** (1975). A las 19 hs.: **O Lucky Man** (1973). Martes 11 (17, 19 y 2hs.) **Hospital Britannia** (1982) Con subtítulos en castellano. Martes 18 (17,19 y 21hs.) **Las ballenas de agosto** (1982) Con subtítulos en castellano.

En el Cineclub T.E.A - Av. Scalabrini Ortiz 532

Ciclo: *"La mirada social en el cine"* (agitando domingos)

Domingo 9:

Querida madre, estoy bien (1971) de Christian Ziewer, título que ha pasado a la historia del Nuevo Cine Alemán como el primer film del denominado "Cine obrero Berlinés".

Domingo 16: **La partida** (1978) de Adolf Winkelman. Road movie que recorre factores y antecedentes de la desocupación.

Domingo 23: **El embrutecimiento de Franz Blum** (1974) de Reinhard Hauff. Basada en un caso real, el film plantea la lucha por el poder y las estructuras jerárquicas, dentro y fuera de la cárcel.

Domingo 30:

Lissy (1956/57) de Konrad Wolf. El director muestra Berlín durante el 31/32, clima propicio para que la ideología nazi pueda extenderse rápidamente.

Las funciones comienzan siempre a las 19hs. La entrada es libre, con debate posterior.

NAI TELEVISION

CURSO INTEGRAL DE TELEVISION

Edición /Producción /Cámara /Iluminación /Sonido /Edición /TV en vivo
1º Nivel: Cortos y videoclips.
2º Nivel: Programas periodísticos, magazine, infantil, miniserie, policial (U-Matic)
3º Nivel: Realización de un programa por los alumnos con salida al aire semanalmente. (Betacam)
Las clases se dictan dentro de los estudios, control e islas de la productora

Bulnes 1736 (1425) Capital Federal
Tels. 827-4450 / (15) 427-9077 / (15) 492-6860

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

televisión

Programas de sentimientos

Más sobre Talk Shows

por María Eugenia Lara

De 15 a 18hs. la TV de aire se vuelve un sentimiento: los *talk shows*, los "programas de la gente", se adueñan de la pantalla para decir sus verdades.

Respetando la fórmula que impone un/a conductor/a confiable, un tema urticante, un panel de invitados que da su testimonio, una tribuna que juzga, y la presencia en el piso de un profesional (psicólogo, abogado, médico, especialista en el tema) que opina desde la autoridad de su conocimiento, estos programas de muy bajo presupuesto y emisión en vivo justifican su existencia en la pantalla amparándose en la vida cotidiana.

Tanto Sin vueltas (Karin Cohen - América 2, l. a v. 15hs.) como **Causa Común** (María Laura Santillán - Canal 13, l. a v. 16hs.), **Hablemos Claro** (Lía Salgado - Canal 9, l. a v. 16hs.), **Amor y Moria** (Moria Casán - América 2, l. a v. 17hs.) pretenden, según sus responsables, poner la televisión al servicio de la gente. En ese sentido, el programa solidario por excelencia es **Gente que busca gente** (Franco Bagnato - América 2, l. a v. 18Hs.) que ya ha reunido en sus 400 emisiones a más de 600 personas, con 100.000 casos en archivo y 10.000 pedidos de búsqueda por día. En otra categoría encontramos al programa más optimista de todos: **Por quererte tanto** (Patricia Miccio - América 2, l. a v. 15hs.) un programa hecho con amor.

Todas las manos, todas

Los responsables de los *talk shows* se enojan cuando sus programas son incluidos en la categoría de TV basura, y se defienden diciendo que seguramente es porque ellos se animan a mostrar a las personas que están fuera de la lista de lo "aceptable" en la televisión. Este es el primer paso hacia la credibilidad de un/a conductor/a: defender a sus invitados e insistir una y otra vez que sus problemas son los de todos. Travestis, homosexuales, impotentes, individuos socialmente incorrectos, gordos, infieles confesos, mujeres golpeadas, exponen sus problemas y así surge el tema del día, levantando enardecidas polémicas dentro y fuera del estudio.

"Mi marido tuvo un hijo con su amante", "Mi familia se avergüenza de mi profesión", "Abuso de menores en el Jardín de Infantes", "La impotencia (y el Viagra)", "Chicas que trabajan en la calle", "Viejas ridículas", "Hombres maduros, mujeres muy jóvenes" o "La amistad entre el hombre y la mujer" son algunos de los temas que se tratan toda la tarde y todas las tardes en la televisión de aire. Definidos como temas "de todos", "de la gente" o "comunes a una gran parte de la sociedad", se ponen sobre el tapete historias de vida, conflictos familiares y problemas personales que rápidamente encuentran identificación en los televidentes: "Su hermana le robó la herencia de su madre" o "Me envidian por mi éxito".

Básicamente el *talk show* es mostrar, exponer, exhibir un nuevo tema cada día. Con una variable de aporte social que pretende eximirlos de cualquier condena, los temas se tratan en cámara como la punta de una gran madeja, ya que si los panelistas están de acuerdo se continúa con un seguimiento de los casos mediante una red solidaria que facilita una cantidad de sesiones gratis a cargo de un profesional. Si uno debiera creerles, todo parece indicar que los talk show son lo más inofensivo de la televisión y, por si queda alguna duda, además ayudan a que la gente reaccione ante los abusos (mujeres golpeadas, violaciones), tomen decisiones para resolver conflictos familiares (adopción, separaciones, verdades a medias) o acepten en su familia a la oveja negra (prostitutas, travestis). Si sale por la tele, adquiere valor de verdad.

Todos te queremos

El rol de el/la conductor/a es fundamental porque le da carácter y personalidad al programa. La relación con sus invitados y con los temas es, según sus palabras, "de verdadero compromiso, comprensión y respeto". Lía Salgado, la pionera de los *talk shows* es franca, frontal y tiene una actitud que algunos le critican como agresiva. Lía asegura que "el objetivo es cuidar a la gente y no especular con los casos" y concluye "yo dentro de mi ética incluyo la solidaridad". Moria Casán tiene su lugar de confianza ganado. Fue vedette, gestora de una playa nudista en Mar del Plata, defensora de la libertad sexual y mujer golpeada. Claro que en su defensa aclaró "La primera vez la recibí, la segunda la devolví y la tercera me separé". Con una actitud seria, formal y reflexiva, no duda en decir que se implica afectivamente con la gente y confiesa en cámara "los quiero y los necesito". Cuando tiene oportunidad manifiesta que ella pregunta a sus invitados "desde el lugar de persona" y por supuesto nadie se anima a ponerlo en duda. Karin Cohen ya se ganó el cariño de la gente desde sus mañanas en el noticiero. Sin poder despegarse de una exagerada modulación de locutora, busca la informalidad en el lenguaje y afirma que "tocar el tema de los sentimientos es respetar, entender tolerar". Patricia Miccio, como si todavía estuviera al frente de *Utilísima*, no puede contener su alegría por confirmar cada día los resultados maravillosos del amor y anuncia con un entusiasmo algo desproporcionado, "el caso de un hombre que salió de la cárcel gracias al amor de su esposa, que nunca bajó los brazos durante los años que su marido estuvo en prisión". Franco Bagnato, el hombre que junto a su equipo de producción encuentra gente buscada por otra, dice con una convicción absoluta que "el debate televisivo de la intimidad es multiplicador. Los *talk shows* son programas confesionales que sirven para que el televidente se identifique" y eso estaría demostrado por cifras de *rating* que los favorecen ampliamente. María Laura Santillán es otra cosa: ella es la conductora que tiene vinculación con la gente y a la vez con la farándula, su lugar está del lado del panel y de las estrellas. De hecho, en la presentación de su programa se da el gusto de bailar con Julio Bocca. Eso no le pasa a cualquiera.

Protección al menor

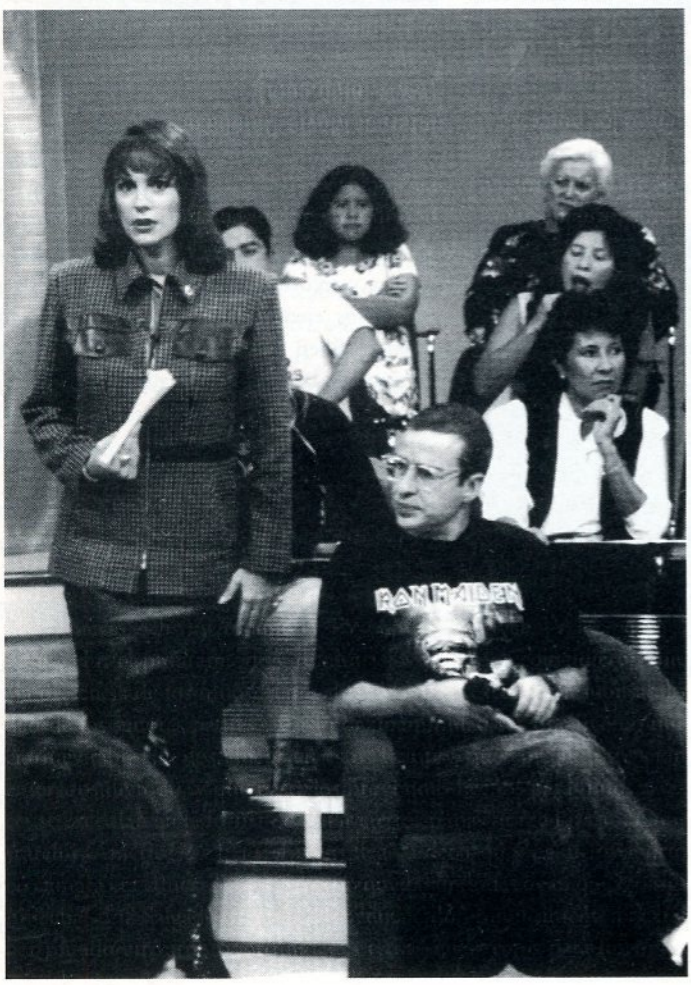
Hoy en día el lugar del aparato de TV excede el living o el dormitorio para invadir bares, negocios, subtes y oficinas de atención al público y asegurarse de que todos estemos entretenidos viendo lo que les pasa a los demás mientras esperamos que la cola avance. Cualquiera, a toda hora, está al tanto de lo que sucede dentro de la caja boba. Los niños no son la excepción.

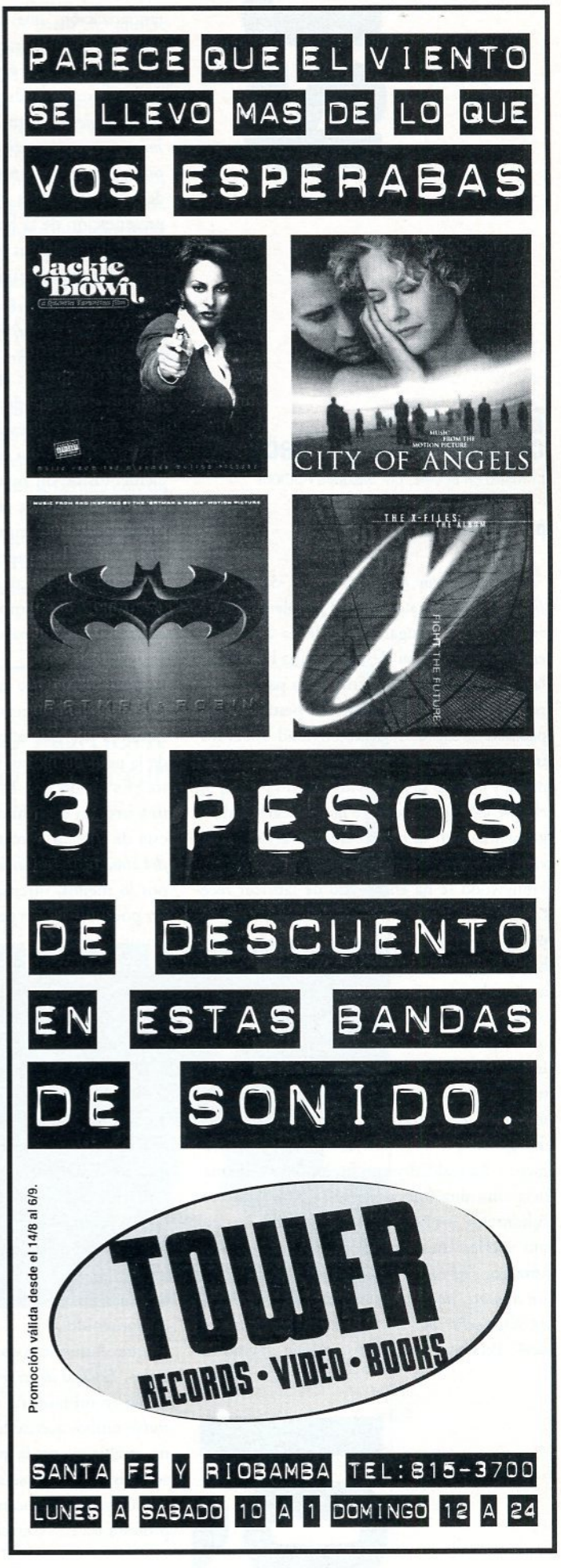
En las últimas semanas la televisión enjuició a la televisión en dos programas totalmente distintos: **Hora Clave** (periodístico - político - de actualidad, con Mariano Grondona - Ca-

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

nal 9, jueves 22hs.) y **Yo amo la TV** (Andrés Percivale - ATC, viernes 22hs.). En el programa de Grondona los invitados coincidieron que "la presencia de los niños frente al televisor era exclusiva responsabilidad de los señores padres". Casi por unanimidad se concluyó en que era inevitable que los chicos en estos tiempos que corren, estuvieran enterados de todo, y que hasta los programas hechos para niños a veces se excedían en la forma de tratar ciertos temas. Jorge Pizarro, **Contrareloj** (América 2 - l. a v. 14Hs.) llegó a decir que "pasar un aborto en cámara era educativo para que no quedaran dudas de lo que eso significaba". Lía Salgado, después de pedir perdón públicamente por haber tratado en varias oportunidades temas incorrectos para los niños en el horario de la tarde, aprendió la lección y aseguró que ahora tiene muy en cuenta su presencia frente al televisor y por lo tanto cuida cómo y qué temas va a tratar. "En temas sexuales trato de no dar especificaciones, pregunto con la libertad que me permite el horario, tengo muy en cuenta a los chicos para no darles más información que la que deben tener". Desde el panel de Grondona se escucharon reclamos de la necesidad de regulación de entes oficiales como una forma de protección sobre los programas de la TV. Desde la mesa alguien dijo que seguramente las cosas iban a cambiar cuando pasara la moda de los *talk shows*. En el programa de Andrés Percivale, los invitados Salgado, Bagnato y Cohen debieron defenderse de los ataques de los periodistas del panel, hasta que un llamado del público movilizó la polémica y de a poco la cosa se convirtió también en una suerte de *talk show* entre gente conocida.

En definitiva, ahora nos enteramos de las cosas que "nos" suceden gracias a la TV, pero nunca sabemos cómo sigue la historia. Esto con las telenovelas no pasaba.





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

libros

En su cara los colores se ven palidecer

El rostro en el cine, por Jacques Aumont

por Laura Tusi

"El cine no tiene ninguna opción. Será con la figura humana o no será". El problema radica, entonces, en el lugar que se le da al hombre en el cine. Aumont desarrolla una historia de la representación del rostro en la pantalla para dar cuenta de cómo éste ha perdido la capacidad de expresar su subjetividad. En el rostro se unifica la totalidad de la expresión humana y de esto se ha servido, en un principio, el cine clásico. Mediante la tipificación de la gestualidad en la interpretación actoral -y el valor agregado del *glamour* en la imagen- Hollywood se ha encargado de fabricar recetas para que toda expresión humana quede encapsulada en un código de legibilidad absoluta. Así, por ejemplo, cada estrella funcionó dentro de un marco gestual limitado. ¿Podríamos esperar una sonrisa paternal de Humphrey Bogart? Muy difícilmente.

En las estéticas realistas de posguerra se intentó hacer del rostro del actor el rostro de la humanidad, alterando los conceptos de belleza y fotogenia que se manejaban hasta ese momento. La fealdad ya no fue sinónimo de malicia sino una nueva imagen del mundo, resultante de los horrores de la guerra. Así, como escribe Aumont con respecto a **Arroz amargo**, *"El rostro de la multitud es un rostro sin nombre, no tanto compuesto como simbiótico. Sólo existe por lo que entraña de humanidad"*. Pero esta intención también devino estandarización, puesto que con el tiempo el rostro se utilizó para representar ciertos tipos, ciertos exponentes generalizados, y dejó de lado la expresión individual. *"Si la fealdad 'fascinante' viene en un exceso de humanidad, la mueca pone en peligro lo humano. El rostro también ahí puede perderse"*. En esta tradición de ruptura, propia de la modernidad, la representación de la humanidad asiste a su derrota. Si el rostro es lo que nos determina como individuos, la tipificación de su expresividad lo sumerge en el anonimato.

"En este abandono progresivo de la humanidad manifiesta del rostro... ¿Qué malos nuevos tiempos deberá afrontar, entonces, el rostro cinematográfico?" Para adentrarse en el complejo análisis de esta cuestión en la cinematografía de los años '80 en adelante, el autor señala elementos de un nuevo discurso de la representación humana en **Mala sangre** de Leos Carax, film que considera una significativa ruptura con lo anterior. En él encuentra un tratamiento irónico de los personajes, cuya expresión se descompone y se hace carente de sentido; en otras palabras, la estética se vuelve posmoderna.

Como corolario de este desarrollo el autor se pregunta -y nos pregunta- qué posición debe tomar el cine ahora, cuando sus recursos y los de la publicidad han llegado a asimilarse tanto. ¿Es válido que el cine siga construyendo una imagen de la humanidad que tan alejada está de ella? Si el rostro *"Ya no es la ventana del alma, sino un cartel, un slogan"*, es hora de, por lo menos, intentar devolverle al hombre un poco de lo que genuinamente le pertenece: su identidad.

De este modo, Aumont desplaza sobre el rostro una polémica en la que tanto teóricos como realizadores se encuentran inmersos y a la cual parecen no encontrar una salida. Ante la aparición desmesurada de nuevas estéticas que aparentan llegar para quedarse, llámense Tarantino o Wong Kar Wai, cinematografías que en principio resultan innovadoras pero que inmediatamente se institucionalizan, la sensación es la de no poder saber, hoy en día, como podría construirse una forma de representatividad de lo humano que, por ser puramente cinematográfica, pudiera eludir toda estandarización y su consecuente vaciamiento de contenido.

Jacques Aumont es coautor de dos libros esenciales, *Estética del cine* y *Análisis del film*, y escribió en solitario *La imagen* y *El ojo interminable*, ambos acerca de las relaciones que el cine establece con la pintura. El autor, quien además de dedicarse a la investigación se desenvuelve en la docencia, es en la actualidad profesor de La Nouvelle Sorbonne.

El rostro en el cine, por Jacques Aumont; ed. Paidós, 1998. Colección Comunicación Cine; 221 páginas; $ 20.

Plus

Por Laura Tusi y Diego Vila

Escalofríos; 50 películas de terror de culto, por Eduardo Guillot; ed. Midons, Valencia, 1997; colección Serie 3; 223 pgs.; $ 30

Freddy Krueger saluda desde la tapa de este libro, una selección de films desde **Psicosis**, de Hitchcock hasta **Body Snatchers** de Ferrara, pasando por Carrie de De Palma y **El resplandor** de Stanley Kubrick, entre otras joyas del género.

Made in Hong Kong; Las 100 películas que desataron la fiebre amarilla, por Domingo López; ed. Midons, Valencia, 1997; colección Serie 3; 223 pgs.; $ 37,50.

Indice alfabético de películas de género producidas en Hong Kong, un sitio donde la mafia, las artes marciales y los tiros dominan la pantalla. Pequeñas reseñas de cada película, acompañadas por su respectivo afiche. Jackie Chan, John Woo, Tsui Hark, Samo Hung y Ringo Lam conviven con otros tantos directores menos célebres. Interesante tanto para primerizos como para conocedores. Algunas cuestiones básicas sobre el tema (y algunas películas) fueron discutidas en un *dossier* de *Film*, n. 27.

Terciopelo Azul; Un mundo extraño, por Francisco Plaza; ed. Midons; Valencia, 1997; colección Cult Movies; 95 páginas; $ 14.

El autor empieza por definirse como un fanático de la película y desde allí desarrolla sinopsis, historia de la producción, de Lynch y de los actores, incluyendo una detallada ficha técnica y recortes de prensa acerca del estreno. Otros ejemplares de la colección *Cult Movies* reúnen trabajos similares sobre **Alien** y **Perros de la calle**. A esta altura de la colección, por lo menos, difícilmente se aborden verdaderas **Cult Movies**, como **Carnival of Souls** o **The Rocky Horror Picture Show**.

El Documental; Historia y Estilos, por Erik Barnow; ed. Gedisa, Buenos Aires, 1998; colección Multimedia; 358 pgs.

Historia de la evolución del documental en relación con el devenir de los estilos cinematográficos. A partir de este análisis comparativo, Barnow determina diversos estilos del documental, y las funciones que cada uno de éstos cumple. La primera edición de este libro data de 1998, y el mismo autor prologa esta nueva edición.

La ventana indiscreta; Introducción a la narrativa fílmica, por Elsa Bettendorf y M. Raquel Prestigiacomo; ed Atuel, Buenos Aires; 184 pgs. $ 16.

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

Si bien es bueno que se editen trabajos sobre narratología escritos por argentinos, no es bueno que estos trabajos carezcan de originalidad. Este libro consiste en una simplificación de la teoría narratológica, con glosario incluido, desarrollada por Jost, Bordwell y un largo etcétera. Sería interesante que se editaran trabajos teóricos hechos por autores nativos que propusieran un desarrollo dentro de este marco, y no meras transcripciones o reducciones de los originales.

Cine e historia; Problemas y métodos en la investigación cinematográfica, por Michel Lagny; ed. Bosch, Barcelona; colección Comunicación; 306 páginas; $ 42.

Manual de metodología de la investigación histórica y crítica del cine, que pone el acento en la relación inseparable que este tiene con su contexto cultural, económico y político. Aborda, consecuentemente, el problema de la doble faceta del cine (arte-industria) y en qué medida éste representa a la sociedad en que se inserta.

Películas de bajo presupuesto, por John Randall; ed. D.O.R.S.L., Madrid, 1994; 202 pgs.; $ 30.

Desde la escritura del guión hasta la distribución, todos los pasos que el cineasta independiente debe seguir para hacer su película. Consejos prácticos para desenvolverse en un medio hostil y salir ganando. Cada capítulo está resumido a pie de página, quizá para no perder detalles.

Hacer una película, por Federico Fellini (incluye *Autobiografía de un espectador* de Italo Calvino); ed. Perfil, Buenos Aires, 1998; 229 pgs. $ 17.

Reflexiones y anécdotas de Fellini, datos sobre el modo en que concibió realizó sus películas y sobre los films lo influyeron. El texto de Italo Calvino que prologa la edición data de 1974 y apareció como introducción de otro libro, *Cuatro films*. Incluye la filmografía completa de Fellini y fichas técnicas.

Había una vez... Como escribir un guión, por Lito Espinosa y Roberto Montini; ed. Librería Técnica, 1998; 255 pgs. $ 18.

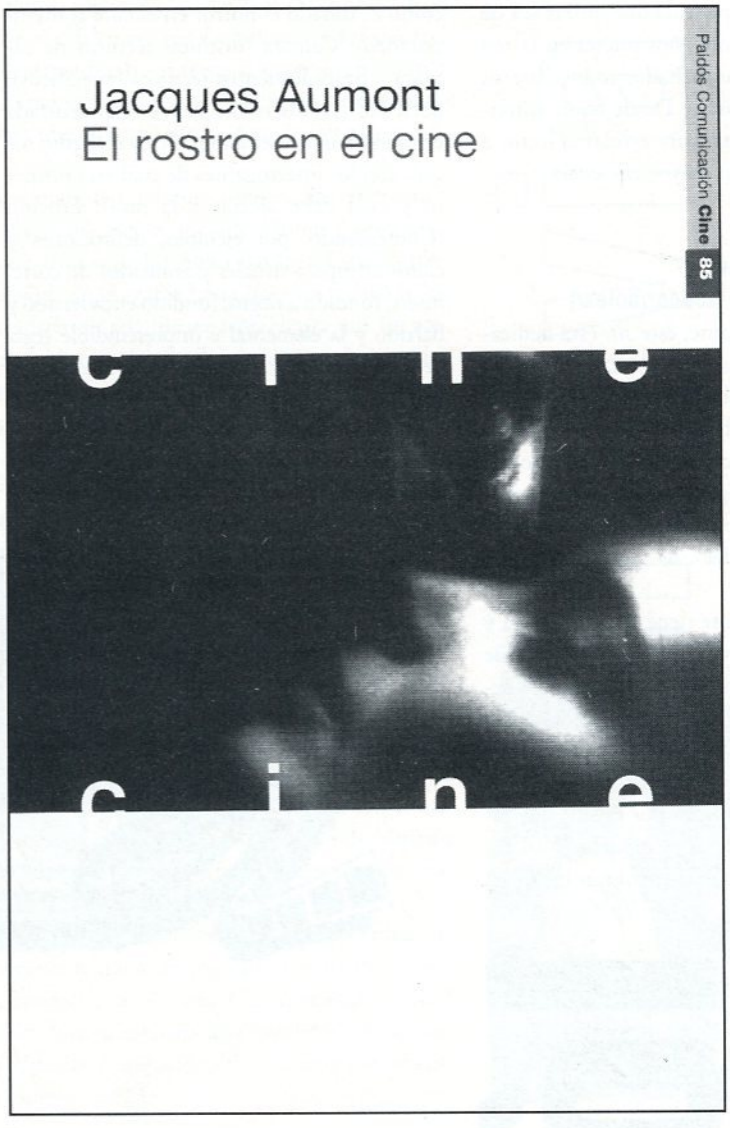
Este libro nace a partir de la experiencia en la investigación y la docencia de ambos autores que, paso por paso, detallan el proceso de escritura de un guión, explican cada recurso narrativo y ejemplifican su uso. Incluye un capítulo sobre adaptaciones de literatura a cine.

Fábricas de la memoria; Introducción crítica al cine, por José Luis Sanchez Noriega; ed. San Pablo, Madrid; 127 pgs. $ 18.

¿Qué es el cine? ¿Arte o espectáculo? Luego de plantear esta cuestión que parece no tener respuesta, el autor explica el proceso de producción de films, sus sistemas de distribución y el rol de los festivales. A partir de aquí se vuelca a la estética cinematográfica, y habla del problema del realismo en las vanguardias y del cine de género, cerrando este acercamiento a la crítica con un trabajo sobre **Los santos inocentes**, de Mario Camus.

Análisis de la realización cinematográfica, por Margarita Schmidt Noguera; ed. Síntesis, 1997; colección Comunicación audiovisual; 208 pgs; $ 33.

Este libro comienza explicando las teorías cinematográficas que dan lugar a la crítica, los procesos de realización y percepción cinematográficos, y los procedimientos de la narración clásica, que amplía con un análisis de **Mientras la ciudad duerme** de John Huston. Más adelante se desplaza a las vanguardias europeas, el cine japonés, el neorrealismo y la nouvelle vague, para terminar la obra con un capítulo sobre la estética postmoderna en el cine (exceso, parodia, fragmentación del sentido, etc...), poniendo como exponente a **Asesinos por naturaleza** de Oliver Stone.



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

sites

Site he visto, no me acuerdo

por Diego Vila

Dentro de la variada y casi infinita oferta que esta red informática ofrece a quien se anime a adentrarse en ella, el cine es uno de los temas más abundantes. Desde los *sites* de las grandes multinacionales hollywoodenses, hasta la página de una ignota película que quizás sea de culto dentro de veinte años puesta en la red por un fanático trasnochado, todo tiene su lugar en el ciberespacio. Desde aquí, entonces, una modesta guía para ayudar al lector a perder el tiempo con mayor eficiencia.

Paillard, Bolex, You (www.city.net.com/~fodder/bolex/)

Visualmente interesante, este *site* está dedicado, especialmente a las cámaras Bolex, las más difundidas en el mundo de la realización independiente y de bajo presupuesto. Cuenta la historia de las cámaras, su descripción, principales características técnicas y la evolución que, desde el comienzo de su fabricación hasta el último modelo, ha seguido este glorioso artefacto.

Cada modelo diferente tiene una fotografía y aparece apropiadamente explicado, lo que permite evacuar toda duda sobre cualquier accesorio o botoncito de la cámara, desde las distintas velocidades y aperturas del obturador de cada modelo, hasta un análisis y esquema del sistema de visión *reflex* por prisma que éstas cámaras poseen desde el modelo H-16 R.

En el mismo *site* se puede encontrar información adicional sobre distintos formatos reducidos y sobre las cámaras de 16 mm. Auricon, aptas para sonido directo (sistema *Sound - on - film*) y muy populares entre los noteros televisivos de los '60 y '70.

Sofia (www.unl.ac.uk/sofia)

Sofia es un proyecto de la Universidad de Londres para poner en la red recursos de análisis cinematográfico, útiles tanto para el investigador o estudioso como para el cinéfilo. Cabe agregar que el *site* está actualmente en desarrollo y que hay constantemente foros de discusión relacionados con distintos temas, en los que se puede participar desde cualquier lugar del mundo. Esta participación es alentada por los realizadores del proyecto, pero es imprescindible tener buen manejo de inglés.

El *site* se divide en dos partes fundamentales: Foros de Discusión: de ensayos, libros, oportunidades de trabajo y vínculos hacia otros sites relacionados.

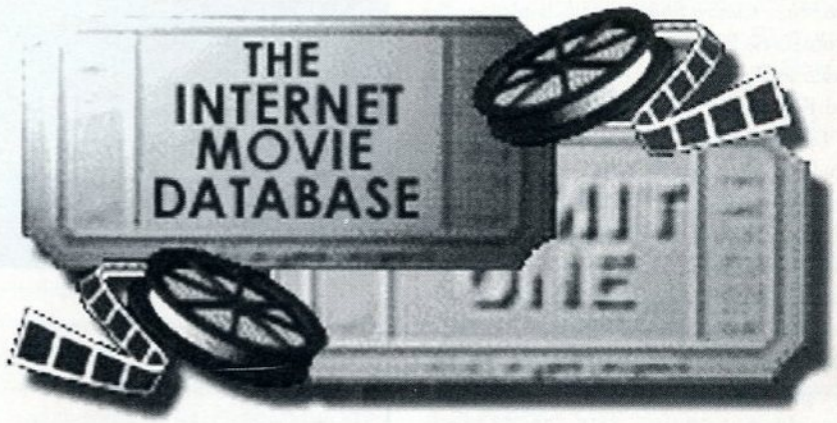
Material Educativo: Géneros (en horror, por ejemplo se encuentran varias definiciones de cómo es tratado el horror en el cine contemporáneo); Cámara (distintas técnicas de cámara y procedimientos técnicos específicos); Sociedad (La discusión parece estar centrada en la industria cinematográfica y el medio social, con los interrogantes de cuál está primero y cuál debe afectar a la otra); Edición (Conteniendo, por ejemplo, definiciones y claros ejemplos visuales y animados de corte, insert, fundido a negro, fundido encadenado y barrido y la elemental e imprescindible regla de los 180 grados); Forma (Procesos e Ideología, con hincapié en la teoría del autor cinematográfico); Guión (Estructuras Narrativas). Cada una de estas secciones está prologada por una cita de Einsentein, Bazin, James Monaco, etc...

Internet Movie Database (www.imdb.com)

Con más de 150.000 películas en su archivo, el IMDB es la base de datos sobre películas más completa que se puede encontrar en la red. Se puede abordar todo éste cúmulo de información de dos maneras: examinando los archivos, mediante índices que comprenden casi cualquier parámetro (país de origen, director, género, actor, fecha de producción, etc.), o realizando una búsqueda específica en pos de una película, director, protagonista, frase de diálogo o todo lo imaginable.

El *site* propone también la participación del público, ya sea agregando una película que no esté, corrigiendo datos erróneos, votando una determinada película dentro de un *ranking* específico o dando puntajes según la calidad de las mismas. Si bien la información contenida no puede darse por cierta o concluyente, sobre todo en películas hechas fuera de los Estados Unidos, es una gran ayuda para cualquier fin, con el agregado de que, las películas que se encuentran disponibles para la venta, ya sea en video o láser, pueden ser compradas click mediante.

Es grato ver que nuestro país se encuentra dentro de los veintinueve países que tienen más de quinientos títulos reseñados. Pero no es tan complaciente ver lo exigua de las biografías de los directores vernáculos, la carencia de los datos que existen sobre las películas de producción nacional, que la película argentina más popular dentro de la encuesta específica para el país es **Hombre mirando al sudeste** y la de mejor puntaje por su calidad sea **Un lugar en el mundo**.



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

Sunrise

DE F. W. MURNAU (FOX)

por Fernando Martín Peña

Quiso el destino que la más perfecta síntesis del llamado "expresionismo alemán" no fuera expresionista ni se diera en Alemania. En **Amanecer** (*Sunrise*, EE.UU.-1927) el realizador alemán Friedrich Wilhelm Murnau condensó temas y estilos que el cine de su país venía elaborando desde la postguerra y logró una obra maestra que, aunque siempre fue reconocida como tal, durante décadas resultó muy difícil de ver. Tras una restauración presentada en el Festival de Londres hace dos años por los especialistas ingleses Kevin Brownlow y David Gill, la 20th. Century Fox ha dispuesto por primera vez su distribución en disco láser para felicidad de numerosas almas.

Nunca nada es fácil

El Expresionismo se había dado en todas las ramas del arte antes de ingresar decididamente al cine con **El gabinete del Dr. Caligari** en 1920, cuando ya podía tomarse como "un juego" (1). Ya sea por la necesidad que el cine tenía entonces de legitimarse como arte, o por la tendencia de los historiadores a parcelar su objeto de estudio de la manera más cómoda posible, desde **Caligari** en adelante se denominó "expresionista" a todo el cine alemán de la década del '20. El problema de esa operación es que en cuanto se revisan las raíces del arte genuinamente expresionista se descubre que éstas no bastan para dar cuenta de la formidable riqueza visual y temática de la producción alemana muda, que todavía se sostiene entre las más influyentes de la historia del cine. Como insiste Lotte Eisner desde su clásico ensayo *La pantalla demoníaca*, el espectador puede comprender mejor ese período extraordinario si toma al expresionismo sólo como una influencia considerable a la altura de varias otras: el romanticismo, el cine nórdico y el teatro de Max Reinhardt encabezan un etcétera que año tras año se descubre cada vez más extenso y complejo.

De los realizadores que dio ese período, Murnau se mantuvo siempre como el más enigmático (2) y difícil de categorizar. Nació en Bielefeld, Westfalia, con el apellido Plumpe, pero se lo cambió por Murnau en homenaje a una colonia de artistas de los Alpes Bávaros. Estudió filología, historia y literatura y fue asistente de Reinhardt en el teatro hasta que fue reclutado en 1915. Sirvió primero en el ejército y luego fue transferido a la fuerza aérea, hasta que un aterrizaje forzoso lo llevó a convalecer en Suiza durante el resto del conflicto. Algunos historiadores indican como esencial el hecho de que durante la guerra Murnau sufriera la pérdida de su amigo (y posible amante) Hans Ehrenbaum Degele, cuya familia adoptó desde entonces al futuro realizador.

Ingresó al cine en 1919, con un par de films que fueron financiados por el galán Ernest Hoffman y cierta temprana inclinación por lo fantástico. En esa primera etapa adaptó (sin pagar derechos) dos futuros clásicos del cine de terror: **Dr. Jekyll y Mr. Hyde**, de Stevenson, y **Drácula**, de Stoker. El primero, titulado **La cabeza de Jano** y protagonizado por Conrad Veidt, se cuenta entre los títulos perdidos más buscados por los archivistas. El segundo, **Nosferatu**, se salvó milagrosamente de la destrucción ordenada por la viuda de Stoker y sobrellevó varias décadas en forma incompleta hasta su restauración total, terminada en los '80. En Nosferatu el realizador recurrió deliberadamente al expresionismo pero sólo para retratar el universo diabólico de su vampiro protagonista y potenció sus efectos al oponerlo con maestría al naturalismo que prefirió para el resto de los elementos del film. De hecho, en 1924 se unió al genial guionista Carl Mayer para hacer **La última carcajada**, una obra que se sumaba al "cine de cámara" con el que Mayer había decidido enfrentar ideológicamente al expresionismo. La culminación de Murnau en Alemania llegó en 1926 con su monumental **Fausto**, cuya estética fue prodigiosamente elaborada a partir de la obra de los principales representantes del romanticismo pictórico.

A esa altura, Murnau ya se había demostrado diverso y sutilmente coherente: era tan capaz de proporcionar rasgos de abstracción poética a imágenes logradas en locaciones naturales, como de imprimir un tono de realidad a decorados furiosamente artificiales. Como ha escrito el crítico Thomas Elsaesser, *"Puede decirse que el arte de Murnau contenía una habilidad especial para naturalizar el artificio y para elevar la realidad al punto donde la acción es cubierta por una atmósfera que es a la vez lírica y misteriosa, etérea y enigmática"* (3).

lluvia de láser

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

Fox abre la puerta

Fue precisamente el impacto de **Fausto** lo que llevó a Murnau a Estados Unidos, invitado en condiciones envidiables por el productor William Fox. Ansioso por demostrar que su productora podía combinar éxito comercial con prestigio artístico, como lo había intentado antes la Universal y con más éxito la M.G.M., Fox dio carta blanca a Murnau para que hiciera un film "importante". El resultado fue **Amanecer**.

El film lleva el subtítulo **A Song of Two Humans** (*Una canción sobre dos seres humanos*) y esa intención lírica se manifestó desde un principio en el mismo estilo con el que Carl Mayer redactó el guión, casi en verso, con descripciones muy adjetivadas de las imágenes que soñaba para el film y mínimos detalles técnicos. Pocos guionistas en la historia del cine vincularon tan estrechamente texto e imagen como lo hizo Mayer: había en él un genio de escritura profundamente visual que necesitaba depositar una confianza total en la capacidad de otro genio para encontrar los exactos valores pictóricos de su singular literatura. Como en su guión para **Caligari** pero con menos ansiedad y mayor universalidad, Mayer depositó bajo las imágenes de **Amanecer** un subtexto alegórico que sintetizaba alegrías, pesares y turbulencias de cualquier pareja: desde el entusiasmo a la traición, desde el dolor de la culpa hasta la esperanza de un mañana incierto pero compartido, todas esas abstracciones emotivas adquirieron forma y cuerpo protagónico.

Esa primera idea de síntesis fue reforzada por Murnau desde lo formal apelando a recursos expresivos de origen tan diverso como las cuestiones planteadas por Mayer, condensando en un único film y con admirable cohesión un verdadero catálogo de influencias que en el resto de su filmografía aparecen más dispersas. Aunque el argumento respondía a un minimalismo muy próximo al "cine de cámara" que el guionista y el director habían desarrollado en **La última carcajada**, los personajes tenían una intención de proyección universal que permitió trabajarlos como arquetipos: la joven esposa inocente y pura (Janet Gaynor), el marido débil pero noble (George O'Brien), la mujer fatal de la ciudad (Margaret Livingston). Ello justificó concentrar el drama en el juego de esos elementos esenciales en lugar de profundizar en una determinada individualidad, como había sido el caso de Emil Jannings en **La última carcajada** (y de otros personajes en la mayoría de los films del "cine de cámara") y también incorporar a lo largo de toda la primera parte elementos del expresionismo puro, que de otro modo hubieran resultado contradictorios. Así, cualquier aporte naturalista se hace trizas cuando O'Brien desencaja su cuerpo y su rostro hasta la deformidad para representar el horror de la intención criminal que se debate dentro suyo. Hay ecos de **Nosferatu** en el perro que percibe las señales ominosas mejor que los humanos, y también del romanticismo de **Fausto**, tanto en el diseño del pueblo campesino donde habita la pareja como en el aspecto virginal del personaje de Gaynor. Si se quiere, además, hay algo del cine nórdico en el modo en que los protagonistas son vinculados y definidos por su relación con la tierra y con su paisaje.

Una parte de la explicación del milagro que es la película puede encontrarse en el hecho de que Murnau no viajó solo. Además del guionista Mayer, se trasladaron con él a la Fox los diseñadores Robert Herlth y Walter Rohrig, que eran los principales responsables del universo creado para **Fausto**. Los otros rubros esenciales, la fotografía y la música, fueron cubiertos por norteamericanos (Charles Rosher y Hugo Riesenfeld, respectivamente) y de ese modo las condiciones de producción también se ajustaron a esta idea de síntesis que sobrevuela todo el film. **Amanecer** combinó como pocas películas, antes o después, el potencial tecnológico de los grandes estudios con la visión intransigente de un grupo de artistas que -de modo excepcional- tuvieron garantizada una total libertad creativa. Janet Gaynor subrayó como normal la filmación de treinta o cuarenta tomas hasta lograr perfección para cada plano del film y al fotógrafo Charles Rosher le complacía recordar su condición decididamente experimental: *"Fue una película muy difícil, tuvimos muchos problemas. Para ciertas escenas, como la del pantano, la cámara describía un círculo completo y esto creaba enormes dificultades de iluminación. Construimos una vía en el techo y suspendimos de ella una plataforma que, operada por motores, podía ascender o descender. Fue un enorme desafío: prácticamente en todas las tomas había movimiento de cámara. Los diseñadores alemanes construyeron un enorme decorado en terrenos de la Fox, con edificios dispuestos en falsa perspectiva. Se usaron tranvías reales y hubo que tender rieles".*

Una de las tomas más famosas y sorprendentes de **Amanecer** es el viaje de la pareja hacia la ciudad, filmado en plano-secuencia desde el interior de un tranvía. A medida que éste avanza, el paisaje exterior deja de ser campestre y se vuelve urbano, ante los ojos del espectador y sin restar nunca importancia visual a la pareja protagónica. *"Para esa escena"*, recordó Rosher, *"se construyó alrededor del lago Arrowhead una vía férrea de una milla que desembocaba en el decorado de la ciudad. Todo fue hecho especialmente, incluyendo el tranvía, que estaba montado sobre el chasis de un automóvil. En las escenas mayores, como la de la feria y la del café, creo que usé más luces de las que jamás habían sido utilizadas antes"* (4).

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

En muchas tomas, además de movimiento, había un uso expresivo de la profundidad de campo, catorce años antes de **El ciudadano**. Al comienzo de un largo *travelling* que sigue a la mujer de la ciudad mientras sale de su pensión y se dirige en busca del amante, unos vecinos aparecen observándola en primer plano reforzando una tácita censura a su conducta. Al final, cuando todo el pueblo se arrebata ante la posible pérdida de la joven esposa, la mujer de la ciudad contempla ansiosa el movimiento lejano desde un plano mucho más próximo. El esfuerzo de Rosher, y su colaborador Karl Struss, fue premiado con el primer premio de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood a la Mejor Fotografía. El film obtuvo además un premio a la "calidad artística de producción" y fue uno de los tres títulos de ese período por los que Janet Gaynor ganó el premio por Mejor Actriz.

La reciente edición en láser contiene varias tomas alternativas o descartadas del montaje final, todas las cuales ayudan a formarse una idea sobre el modo en que trabajaba el realizador. En un plano con un tren a escala, sus vibraciones delatan el verdadero tamaño de la maqueta e inutilizan la toma; una escena segmentada por un par de cortes en el film terminado fue filmada en realidad como un plano-secuencia; un descarte permite incluso ver brevemente a Murnau delante de la cámara, marcando a los actores, en lo que debe ser el único registro del realizador en acción.

Música y lágrimas

De un modo más circunstancial que voluntario, **Amanecer** sintetizó además el paso del mudo al sonoro, que en ese momento fue el más traumático de la breve historia de la industria. Mientras la Warner Bros. pretendía imponer su sistema de sonido con discos (Vitaphone) gracias al éxito de films como **El cantor de jazz** (Alan Crosland, 1927), otras empresas invertían en sistemas de costo menor y manejo menos engorroso. Uno de esos sistemas fue denominado Movietone, era una primera versión del sonido óptico que fue norma en la industria del cine durante décadas y fue comprado por la Fox para ser utilizado por primera vez en **Amanecer**.

El músico Hugo Riesenfeld, que ya había colaborado en otras experiencias de primitiva sonorización cinematográfica con el pionero Lee DeForest, fue empleado para escribir y grabar un acompañamiento musical completo para el film. La película no registra diálogo alguno, pero en determinados momentos Riesenfeld utilizó las voces de sus músicos para contribuir a la creación de distintos ambientes, como en una escena en la que Gaynor y O'Brien interrumpen inadvertidamente el tránsito de una calle (5). Otro mérito de la edición en láser es que no sólo incluye un acompañamiento musical moderno, escrito por Timothy Brock y grabado en stereo, sino que además rescata en la banda sonora analógica la grabación original de Riesenfeld, que fue cuidadosamente preservada y que tiene una calidad sonora inusual para los registros de esa época.

Amanecer fue un éxito crítico pero también un estrepitoso fracaso comercial y Murnau no volvió a tener la misma libertad en lo que duró su relación con Hollywood. Sin embargo, la importancia de un film se mide por su influencia y la de éste comenzó a notarse de inmediato: en **...Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1928) de King Vidor, **en Soledad** (*Lonesome*, 1928) de Paul Fejos y hasta en **El cameraman** (*The Cameraman*, 1928) de Edward Sedgwick, con Buster Keaton, reaparecen parejas que se encuentran y se desencuentran literalmente arrastradas por un torrente circulatorio urbano que es tan poderoso como impersonal. El propio Murnau retomó la oposición entre el campo y la ciudad en su estupenda **El pan nuestro de cada día** (*City Girl*, 1929) que fue su último conflicto con el productor William Fox. Tras discutir por los numerosos cortes impuestos a la versión sonorizada de ese film, el realizador se alió al documentalista Robert Flaherty y se fue a las islas de los mares del sur para rodar **Tabu** (1931) con dinero propio. Obra maestra de otras características, **Tabu** fue distribuida por Paramount y obtuvo un éxito importante que Murnau no pudo capitalizar porque se mató días antes de su estreno, en un accidente automovilístico. El cine quedó en deuda con él.

Notas

(1) Opinión de Fritz Lang puesta en boca de su Dr. Mabuse en el film homónimo de 1922.

(2) Al menos hasta la investigación que le dedicó el español Luciano Berriatúa, en dos monumentales volúmenes publicados en 1992.

(3) Thomas Elsaesser en *Sight and Sound*, invierno europeo de 1988/89.

(4) Rosher en declaraciones a Kevin Brownlow para el libro *The Parade's Gone By...*, Bonanza Books, New York, 1968.

(5) Además de su sueldo, Riesenfeld obtuvo satisfacciones adicionales de la producción de **Amanecer**. Durante el registro de su banda sonora se enamoró de la actriz Margaret Livingston, la invitó a salir y terminó casándose con ella.

TRABAJADORES DE CINE

SICA

50° ANIVERSARIO

Juncal 2029 - Cap. Federal
Tel: 806-8774 / 7544 / 0208
Lunes a Sábados de 10.00 a 19.00 Hs.

Seminario Internacional de Guión Cinematográfico

Profesor Mark Axelrod
CHAPMAN UNIVERSITY - LOS ANGELES - CALIFORNIA
3 al 7 de Agosto
Auditorium 5º Piso, Correo Central, Arancel: $ 150,-

Talleres a partir del mes de Agosto
Guión Cinematográfico (1º y 2º nivel)
Prof. Lito Espinosa y Roberto Montini
Iniciación al Avid® / Edición On Line / Grupos Reducidos
Prof. Norberto Rapado, Jerry Zóttola y Daniel Zóttola
Teoría y Práctica del Sonido en Cine (Grupos reducidos)
Prof. Carlos Abbate

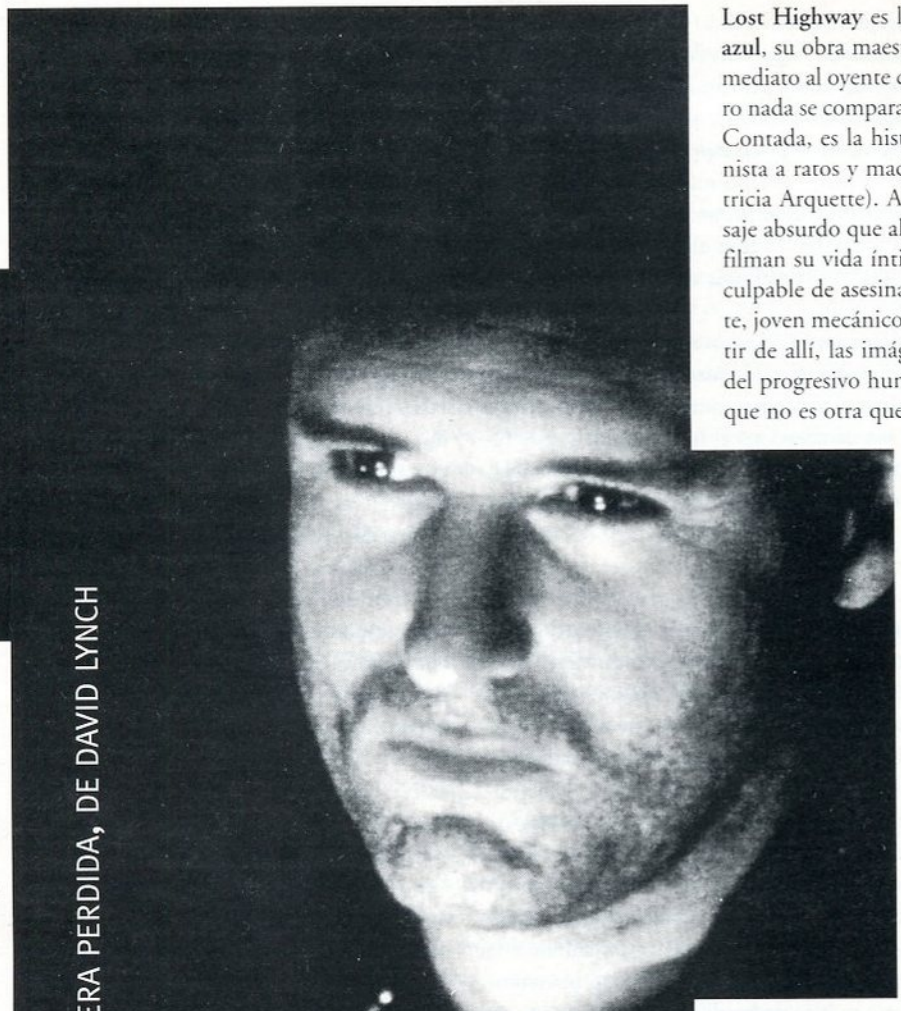
Informes e inscripción en el
Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina

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

CARRETERA PERDIDA, DE DAVID LYNCH

El grito mental

POR ELVIO E. GANDOLFO



Lost Highway es la mejor película de David Lynch desde **Terciopelo azul**, su obra maestra. En caso de querer contarla, impresionará de inmediato al oyente como un laberinto desbocado, típico de su estilo. Pero nada se compara con verla, como ocurre con todos los grandes films. Contada, es la historia de Fred Madison, un hombre casado, saxofonista a ratos y maduro, con crisis de celos hacia su mujer, Renée (Patricia Arquette). Atrapado en una serie de reflejos extraños (un mensaje absurdo que alguien pronuncia en su portero eléctrico, videos que filman su vida íntima, ausencia de Renée), al parecer termina por ser culpable de asesinato. En la cárcel, Fred se convierte de pronto en Pete, joven mecánico de autos, que no sabe cómo ocurrió el canje. A partir de allí, las imágenes siguen la historia de Pete, centrada alrededor del progresivo hundimiento en los brazos y la manipulación de Alice, que no es otra que Patricia Arquette con una peluca distinta (rubia) a la que usa como Renée.

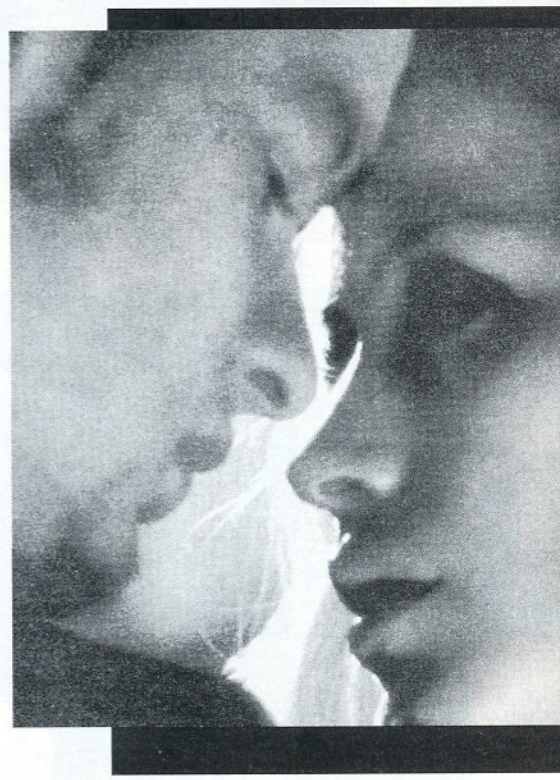
"Muñeca" de un gángster violento (Robert Loggia), impulsora de un asesinato "a la Cain", rubia perversa y escurridiza, podría muy bien ser la morena Renée "recauchutada". El mecánico Pete guarda en su memoria un agujero amnésico considerable, que sin embargo parecen recordar con angustia sus padres y su novia "buena", casi inexistente: algo horrible que ocurrió "aquella noche". Cuando el laberinto se ha vuelto irrespirable, en pleno desierto (según Borges, el laberinto más lineal e inescapable), en pleno acto sexual fallido, Pete vuelve a ser Fred. A esa altura el film ya incluye un Hombre Misterioso y diabólico, escenas de porno *soft*, un probable vínculo entre las dos Arquettes, un par de brevísimos recitados satánicos en voz profunda y desarticulada, y una decidida negativa a explicarse.

Verlo, sin embargo, cambia por completo el tono que el olfato de la imaginación cree anticipar por tratarse de Lynch. Si todo tiene vínculos abundantes con su obra previa, en especial con **Terciopelo azul** y con los mejores capítulos de la serial televisiva **Twin Peaks**, el tono no puede ser más distinto.

Como muchos otros productos clásicos de la cultura norteamericana (las novelas de Stephen King, o de Mark Twain, o de J. D. Salinger, las primeras películas de Scorsese, la obra de Jerry Lewis), **Terciopelo azul** es radicalmente adolescente. Cuando un artista americano trata de ser adulto, a la fuerza se pone culturalmente "europeo", o conceptual en vez de narrativo. Suele caer entonces en la pomposidad y pierde por completo el vigor. Le ocurrió incluso a Henry James en muchas de sus novelas o a Scorsese en **La edad de la inocencia**. En este caso, Lynch mantiene tendido el cable a tierra con el espacio onírico, tanteante y perturbador de la adolescencia (que es casi imposible denominar "juventud" porque de hecho sabe más que cualquier adulto), a través de Pete, el mecánico. Su angustia es mucho más despistada y en el fondo real que la fantasía paranoica y adulta de Fred. Ese mundo es expresado por Lynch desde un estilo creativo, imaginante, y sobre todo estructurador, que ya pertenece, incluso cuando él mismo pretende

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

negarlo, a la madurez. Una tensión semejante a la que experimentó un par de veces en su obra Almodóvar, sobre todo en **La flor de mi secreto**.
En la visión propiamente dicha del film se imponen dos valores o herramientas contundentes: el montaje y la banda sonora. Pocas veces la sucesión de imágenes ha sido más sólida en el cine reciente. Eso se aplica especialmente a las secuencias iniciales en la casa de Fred (que es en la realidad extrafílmica la casa de Lynch). En esa zona hay además un uso sabio de las luces y las sombras. Como en otros directores, Lynch rescata el tono primitivo del cine, el registro de un cambio de luces y sombras que se vuelve ontológico de puro elemental. Es lo que hacía, por ejemplo, Bernardo Bertolucci durante una discusión sobre la caverna de Platón en **El conformista**, con una luz doble de persianas que eliminaba la sombra de un personaje sobre la pared. O el propio Lynch en **Terciopelo azul**, cuando Laura Dern brotaba de las sombras de una calle nocturna como empezando a existir a medida que entraba en la luz, en ese instante. Aquí los personajes se esfuman (y parecen no regresar jamás) en los rincones oscuros de la gran habitación despojada que es el dormitorio del matrimonio. El paradójico espacio libre, sin muebles, siempre parece dispuesto a tragarlos. Ese cuarto que debiera ser la calma, el descanso y la protección, parece una tierra de nadie disolvente, fríamente pantanosa.
Lo que señala con mayor claridad el sitio biográfico y creativo desde donde filma Lynch es el desplazamiento sutil que se da con ciertos elementos característicos de su obra previa. En esa obra, cada vez que su cámara, sus sentidos y su cerebro se acercaban al Mal, aparecía con demasiada evidencia la limitación determinativa de la mirada adolescente, que carga de Sentido Maligno las cosas como un modo de no enfrentar o investigar su naturaleza compleja. En **Twin Peaks** eso había sido exigencia de la producción, que obligó a un final, y que Lynch resolvió mediante un caso de posesión tan hueco como poco convincente. En **Corazón salvaje** el tono central y grave de algunas secuencias (el post-accidente en la carretera) era destruido por los chirridos del *camp* impactante a nivel superficial, pero también carente de resonancia.
En **Lost Highway**, en cambio, los sucesivos núcleos del mal supuesto terminan por ser rodeados y controlados por el tono en sordina, melancólico y triste de las imágenes, recordatorio más de la muerte y la finitud, que de la imaginería brillosa del mal declamatorio, refugiado apenas en un par de referencias a orgías o satanismo, tan débiles como la representación del Bien puro (la novia casi inexistente).
Es lo que pasa, por ejemplo, con Mr. Eddy, el gangster interpretado por Loggia. Una primera secuencia de violencia carretera impone con realismo su falta de límites para la violencia. Más adelante parece estar en el centro de manipulaciones diversas de los personajes. Pero pronto empieza a perder fuerza, parece estar él mismo controlado por poderes concretos, no metafísicos (el sexo literal de Alice), y termina muriendo a tiros en el desierto, como un perro. El Hombre Misterioso, un rostro y una voz que parecen escapados del expresionismo alemán más revulsivo, parece controlar el espacio y el tiempo, el alma y el cuerpo de los demás, pero termina por retroceder también en su estatura, hasta convertirse en la posibilidad nada descabellada de ser "la parte mala de Fred", o una mera alucinación.
La grandeza del film consiste justamente en no explicar lo inexplicable, sin que suene a recurso fácil, y en elegir con decisión la expresión pura del vigor desencadenado de la mente, en esa última secuencia en la que Fred es, más que un cuerpo o un personaje, un grito salvaje de liberación, apretando el acelerador a fondo por una "carretera perdida" donde los elementos clásicos (los policías lógicos y sentenciosos, los patrulleros a toda sirena, la cinta ametrallante de las rayas amarillas sobre el asfalto) se convierten en signos, en imágenes que bordean la disolución y el paso al sonido.
En otro plano, Lynch consigue construir un planteo visceral sobre el nuevo mundo de la imagen, escapando a la pesadez elefantiásica con la que trató de instrumentarlo Wim Wenders y que terminó por derribar, sencillamente, su forma de ver el mundo. En otras palabras, una conceptualización que en su simpleza y pedantería seudofilosófica entrega armas al supuesto enemigo, en vez de derrotarlo o comprenderlo. El angustiado Fred se niega a filmar en video porque prefiere recordar las cosas como las vivió y no como son o parecen ser. El Hombre Misterioso parece registrar todo con su cámara de video; y el veterano Fred escapa como si esas imágenes le robaran el alma. El trozo de film en blanco y negro (cine porno) donde Arquette-puta es sodomizada, proyectado durante un asesinato, tiene un nivel de excitación cero, por "real", documental, desprovisto de sintaxis visual. En cambio la escena sexual interrupta con Arquette-esposa y Fred, en colores y sombras cálidas, invadida por una conciencia del peso del cuerpo, de la muerte y del fracaso, es una de las más perturbadoras, por cinematográfica y delicada, que se hayan visto últimamente.
En cuanto al sonido, aporta lisa y llanamente una tercera dimensión. Los temas aislados, que incluyen a Marilyn Manson, Trent Reznor y un largo etcétera, darán como resultado un excelente CD "de película", pero no están puestos para eso, sino para potenciar el peso o la velocidad o el estado de ánimo de las imágenes. El peso de los sonidos (reales o "tocados") es aún más importante. Subrayan, por ejemplo, la larga serie de imágenes "vanguardistas" con las que Lynch ha salpicado su cine incluso en películas como **Duna** o **El hombre elefante**. Valga como ejemplo el sencillo truco de invertir la explosión de una cabaña para fabricar, en la minuciosa cámara lenta y nocturna, una imagen poderosamente onírica.
Cuando el film termina, con su estructura de cinta de Moebius que se muerde la cola, cuesta decidir si se trata de un sueño o una pesadilla. El terreno pesadillesco está más en lo accesorio, en el sentido, en las etiquetas (gangster, puta, demonio, engaño) que en la inimitable e inolvidable estructura de imágenes de **Lost Highway**. Su fuerza, más que hundirse en el mal, parece hundirse en el territorio primitivo, incontrolable y a la vez oscuro y excitante que subyace a una época de fugacidad que pretende a la vez erigirse en eterna a través de imágenes carentes de peso, superpuestas, imposibles de ubicar en el tiempo y en el espacio. Cuando el exterior se vuelve intercambiable, completamente inerte en lo individual, lo ético, lo erótico, lo afectivo, la respuesta de Lynch no es la conciencia explicada de esa licuadora de lo animal y lo humano sino el grito salvaje, repetido y tan carente de centro como el entorno, que el cerebro lanza. Es una mezcla de luces, sombras y sonidos que uno necesita recorrer una y otra vez. No con la facilidad de la botonera del control automático, sino con el carácter rítmico, ineludible, de todo relato a la altura de la época siempre compleja que lo rodea.



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

una película negra

QUENTIN TARANTINO Y "JACKIE BROWN"

POR FERNANDO CHIAPPUSSI

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

Luciendo una enigmática sonrisa, Pam Grier entra por la derecha del cuadro y la cámara se desliza con ella, dejando lugar a su izquierda para que desfilen los títulos. Este largo, monótono *travelling*, donde lo único que cambia son los colores de la pared de fondo, abre la tercera película dirigida por Quentin Tarantino. En la banda sonora, a todo volumen, se escucha el clásico soul "Across 110th Street" de Bobby Womack. Dos horas y media más tarde, la misma canción se fija en el rostro crispado de la Grier, mientras ella maneja perdida en sus pensamientos, recitando la letra sin darse cuenta. Otra vez la música tapa todo, pero el clima canchero, *cool*, del comienzo dio paso a otro muy diferente. En el medio, una historia de engaños, sangre fría y muerte. Y amor.

Con **Jackie Brown** se devela la incógnita que durante tres años tuvo en vilo a miles de cinéfilos: ¿sobreviviría Tarantino al arrasador éxito de **Pulp Fiction**, que lo había consagrado como el nuevo gran Autor cinematográfico? **Pulp Fiction** comenzó su travesía rindiendo a sus pies a la crítica de todo el mundo, llevándose el gran premio de Cannes y el Oscar '94 al mejor guión original. En el camino se convirtió en la primera producción independiente que rebasa los cien millones de dólares de recaudación en Estados Unidos, haciendo de Tarantino un millonario y erigiéndose en espejo frente al cual se mediría la industria *indie* en el futuro.

A medida que el éxito se volvía descomunal, la prensa que había apañado el fenómeno Tarantino empezaba a mirarlo con recelo (claro, algo que le gustaba a tanta gente no podía ser tan bueno). Sin embargo, es evidente que **Pulp Fiction** se convertirá en un clásico como hoy lo es **El Padrino**, película con la que tiene varios paralelos en términos de éxito, influencia sobre el cine de su época y peso en la obra de su realizador.

Volviendo a la pregunta del millón: desde el punto de vista industrial, que bien puede comparar a Tarantino con Michael Jackson, la respuesta es no. Este *"Bad"* todavía está lejos de las recaudaciones de aquel *"Thriller"*. La crítica norteamericana recibió el estreno con frialdad. De los cronistas influyentes en el gran país del Norte, sólo Roger Ebert le dio la máxima puntuación; la mayoría no incluyó la película entre las mejores del '97 (se estrenó el 25 de diciembre), poniendo por encima títulos como **Todo o nada** y **El oro de Ulises**.

En términos cinematográficos, la respuesta es un rotundo sí. Podría decirse que Tarantino despistó a los observadores siendo menos brillante -aunque igual de preciso- que en ocasiones anteriores. Las reseñas destacan la ausencia de sus habituales baños de sangre y citas de la cultura *pop*; que el personaje principal es femenino; y que el guión no es original sino basado en una novela de Elmore Leonard.

Las anteriores películas de Tarantino se alimentaban, como buena parte de la cultura actual, de una mirada irónica sobre el pasado (1). Con **Jackie Brown**, Quentin ha buscado hacer una película de género sin autorreferencias, "como las de antes": la historia transcurre en la actualidad, pero está contada como si el tiempo no hubiera pasado. La particular adaptación del libro de Leonard, la elección de actores y música remiten directamente a la llamada *blaxplotation*, el breve apogeo del cine de acción para la minoría negra ocurrido a comienzos de los años '70.

Tarantino ha declarado que quiso hacer una película "negra". Aunque no había mucho de eso en la novela de Leonard en que se basó **Jackie Brown**.

Tarantino vs. Leonard

Con el estreno de **El nombre del juego** en 1995, el setentón Elmore Leonard trascendía el circuito de los lectores de novelas policiales. Leonard había sido adaptado al cine en varias oportunidades, pero nunca con tanto éxito; la producción había corrido por cuenta de Jersey Films, la misma compañía de Danny De Vito que estuvo detrás de **Pulp Fiction**. Ese mismo año se editó *Rum Punch*, nueva novela de Leonard que Tarantino leyó con avidez.

El director trabajó durante un año completo para convertir el libro en un guión. En el camino cambió el lugar de la acción -de Miami a Los Angeles- y el color de piel de la protagonista, una azafata cuarentona que quiere zafar de la decadencia aprovechando un último golpe de suerte.

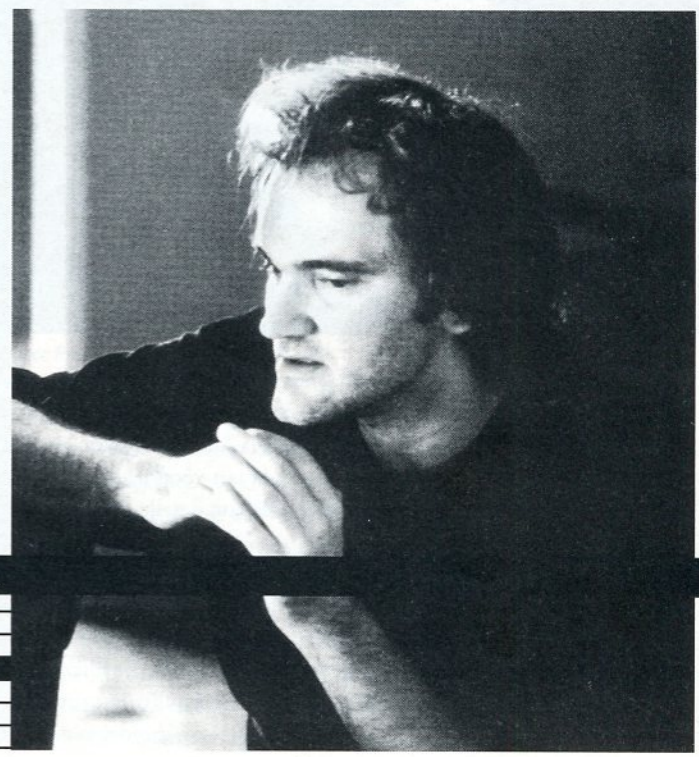
El papel fue para Pam Grier, que reinara en el apogeo de la *blaxplotation* con películas como **Coffy** (1973) y **Foxy Brown** (1974), verdaderos hitos de la cultura negra realizados por el productor Jack Hill.

La tetona Grier, perdida por años en películas de clase B y ocasionales trabajos en teatro, había vuelto al ruedo en **Original Gangstas** (Larry Cohen, 1996), un rejunte de viejas estrellas del género que aprovechaba el nuevo culto impulsado por **Pulp Fiction**.

En esa película tenía un papel menor Robert Forster, más conocido como el soldado que hechizaba a Marlon Brando en **Reflejos en tus ojos dorados** (John Huston, 1967). Forster fue reclutado (3) para el papel de un veterano pagador de fianzas, que ayuda a Jackie Brown en su intento de escapar a la influencia de un vendedor de armas nada confiable (Samuel L. Jackson). La pieza clave del argumento, enrevesado al mejor estilo de los clásicos del policial negro, es un bolso con medio millón de dólares en efectivo.

Grier tiene 48 años; Forster 56. *"Cualquiera que hubiera adaptado Rum Punch habría convertido al personaje en una mujer de 30"* dice Tarantino. *"Para mí eso invalida la urgencia de la historia. Acá lo interesante es que todos son cuarentones, y esta es su última oportunidad de hacer algo con sus vidas"*. En cuanto a Grier, asegura que era la única creíble haciéndole frente a un actor como Jackson.

Lo cierto es que con estos cambios, Tarantino hizo suya la historia. Ahora la acción transcurre en varios barrios pobres de Los Angeles, sobre todo en Compton, el distrito céntrico donde nació el *gangsta rap*



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

a fines de los '80. Se sabe que Tarantino creció mamando esa cultura: vivía en la zona sur de L.A., iba a una escuela mayoritariamente negra, y su madre y abuelos lo llevaron a ver, entre muchas otras, las películas de Melvin van Peebles y Gordon Parks. De ahí que sea el más indicado para revisitar este mundo, hoy parodiado por cineastas negros como Spike Lee, pero que Tarantino observaba con la reverencia del extraño.

El arte de narrar

Pero hay otros personajes además de Grier, Forster y el inevitable Jackson. Tal vez para equilibrar la balanza, los papeles secundarios fueron a parar a nombres conocidos como Robert De Niro (un asaltante), Bridget Fonda (una chica sexy que se dedica a hacer nada) y Michael Keaton (un policía tras la pista del traficante). Chris Tucker, el andrógino locutor de **El quinto elemento**, tiene un pequeño pero importante papel.

tamente abortada; un recurso que ya había manejado con mano maestra en **Perros de la calle** (el villano interpretado por Michael Madsen y su abrupto fin), y no tan bien en su episodio de **Cuatro habitaciones**, donde provocaba cierta insatisfacción en el espectador.

La violencia explícita, reducida a un mínimo, aparece sin aviso ni espectacularidad (a veces se da incluso fuera del cuadro), con un efecto realista, y borrando de un plumazo personajes que había llevado muchos minutos presentar. Acierta Tarantino ya que la transición es mucho más dura y abrupta que en el *thriller* standard, donde Schwarzenegger ametralla a 250 tipos como si estuviera en un *videogame* (4).

También se adivina un arsenal de trucos para trasladar al guión los tramos más literarios de la novela, en especial los relacionados con el lacónico personaje de Robert Forster. En vez de usar el viejo truco del "amigo" a quien el personaje confiesa sus sentimientos, Tarantino recurre a sencillos *flashbacks*, un contestador automático -en el que su propia voz

A pesar de su autoimpuesto clasicismo, la marca de Tarantino está presente en su forma de contar. Hay, como en sus dos películas anteriores, una alteración del orden narrativo; ahora la "deconstrucción" se limita a una importante escena, que es contada tres veces sucesivas desde puntos de vista diferentes, enriqueciéndola con detalles reveladores en cada caso.

Tarantino tiene muy en cuenta los tics actuales del género, y suele amagar con seguirlos para luego cambiar de dirección. Al revés que Hitchcock, prefiere la sorpresa al *suspense* (probablemente porque la norma de los artesanos actuales del género es decididamente hitchcockiana). En varias momentos de **Jackie Brown** se insinúa la proximidad de una gran escena de acción, luego resuelta con rapidez o direc-

reemplaza a la de Forster- y a la música, mucho más funcional en este film que en los anteriores. El resto queda a cargo del actor, que fue nominado a un Oscar por su trabajo.

No hace falta aclarar que la visión de **Jackie Brown** es insoslayable. No es, en sí misma, una película importante. Sí es -como las dos anteriores- sólida. Un adjetivo difícil de merecer en el cine norteamericano actual.

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

Notas

(1) En un reportaje reciente de Roger Ebert, el cineasta Paul Schrader sostenía que el cine ha pasado de un "período existencial" -en los '60 y '70- a un "período irónico".

(2) Tanto Forster como Grier habían sido probados en el casting de películas anteriores de Tarantino. Forster para los papeles de Christopher Walken en Escape salvaje y Lawrence Tierney en Perros de la calle; Grier para el de Rosanna Arquette en Pulp Fiction.

(3) En la recién estrenada Sangre y vino (1997) la violencia tiene el mismo signo que en Jackie Brown. Su director, Bob Rafelson, pertenece a la hoy idolatrada generación del '70, aunque sus raíces televisivas lo diferencian de ella (Rafelson basa el relato en el montaje; Tarantino, como Scorsese, es apóstol del plano secuencia).

DIEZ PRUEBAS DE LA INFLUENCIA DE TARANTINO EN HOLLYWOOD

1. En los últimos cinco años, todos los grandes estudios compraron una distribuidora independiente o fundaron una propia.

2. Personajes de diversas películas se detienen a discutir sobre comidas, marcas de autos y viejos programas de TV.

3. Oliver Stone dejó de ser considerado un cineasta "jugado" y "contracultural".

4. Numerosas estrellas en decadencia buscan un "comeback" trabajando en ignotas producciones independientes, que a su vez se promocionan con su participación.

5. John Woo, Michelle Yeoh, Steve Buscemi y Tim Roth consiguieron trabajo en Hollywood. John Travolta, Robert Rodríguez y Eric Stoltz siguen consiguiéndolo.

6. Las nuevas bandas sonoras están inundadas de temas antiguos de funk y soul. También incluyen diálogos -no siempre memorables- de la película.

7. Pistoleros apuntándose mutuamente con el brazo extendido, o disparando con un arma en cada mano; inventos de Woo, difundidos en EE UU por Tarantino.

8. Directores postergados en la cincuentena ponen cara de culo cada vez que alguien a su alrededor pronuncia la palabra "Sundance".

9. El guitarrista-surfer Dick Dale dejó la huella de sus manos en la vereda de la fama de Hollywood.

10. Periodistas que ayer hablaban de "la pérdida irreparable de los clásicos", hoy revelan un súbito conocimiento de las filmografías de Sonny Chiba y Richard Roundtree.

EL FIN DE SEMANA PERDIDO

Entre **Pulp Fiction** y **Jackie Brown** hubo tres años y dos meses de expectativa e incertidumbre, cubiertos por el niño terrible con su episodio de **Cuatro habitaciones** (1995) y trabajos de diversa índole en películas ajenas, mientras se tomaba su tiempo para hacer la propia. *"Trabajé desde chico y por primera vez tuve la oportunidad de parar, invertir en mi vida y disfrutarla. Lo hice, y no me arrepiento"* explicó Tarantino a *Los Angeles Times*.

Aquí una lista de esos trabajitos a menudo poco apreciados por la crítica, que se mofa sin mucho fundamento de sus pretensiones actorales.

-Duerme conmigo (Sleep with Me, 1994): sobre el final de este film colectivo aparece en una fiesta, explicándole al dueño de casa su famosa teoría sobre el sustrato homosexual de la película **Top Gun**.

-Killing Zoe (1994): Tarantino fue el productor ejecutivo de este divertido film, dirigido por su amigo Roger Avary y conseguible en video.

-Somebody to Love (1995): hace un cameo como barman en este poco conocido largo de Alexandre Rockwell, realizado con capitales franceses.

-Destiny Turns on the Radio (1995): Johnny Destiny, su primer rol importante, conduce la suerte de los demás personajes del film; Leonard Maltin le destinó su deshonrosa categoría "BOMB".

-La balada del pistolero (Desperado, 1995): su pequeño papel en esta ¿remake? ¿secuela? de **El Mariachi** termina a tiro limpio.

-Del crepúsculo al amanecer (From Dusk Till Dawn, 1996): basada en un viejo guión suyo, esta película de vampiros vs. gángsters lo tiene como un pistolero que no logra consumar su fantasía con el sexo femenino. Eso sí: llega a chuparle el pie a Salma Hayek.

-Curdled (1996): esa taxista algo morbosa que levantaba a Bruce Willis en **Pulp Fiction** fue "robada" por Tarantino de un corto estudiantil, realizado por Reb Braddock y John Maas. En retribución les produjo este largo, dirigido por Braddock, donde Angela Jones continúa las aventuras del personaje.

-Chica 6 (Girl 6, 1996): en la divertida escena inicial de esta película de Spike Lee, le pide a Theresa Randle -a quien le está haciendo un casting- que muestre los pechos. La chica se retira ofendida, para que su agente le reproche: "¡Nadie le dice que no a Q.T.!". En video.

-Director's Chair (1996): no es una película sino un CD-ROM, "dirigido" por Steven Spielberg y que propone armar un film con diversos fragmentos, en los cuales Tarantino es un preso condenado a muerte y Jennifer Aniston la novia desesperada que quiere salvarlo.

También hizo trabajo de reescritura (no acreditado) en **It's Pat** (1994), **Marea roja** (1995), y **La roca** (1996). En 1995 dirigió un episodio (**"Motherhood"**) de la serie **E.R. Emergencias**.

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

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

"Call Up the Fiends"
Prometeo Desencadenado.

MAGIA, CIENCIA Y RELIGION.

Por Fabio Blanco

Si las películas de Godzilla (Gojira para los japoneses) fueran sólo lo que queda en el recuerdo vago de nuestra infancia, no habría mucho que decir sobre él: peleas de *catch* entre actores cubiertos con látex, que la suspensión de la incredulidad nos permitía ver como monstruos.

Pero no es así. Revisar las películas de Godzilla nos desmuestra que aquello que nos maravillaba entonces, estaba justificado. Que el combate ineludible del monstruo con algún grotesco oponente es apenas el carozo de una sabrosa carne. El mito permanece, más allá de las interpretaciones, y Godzilla, es en algunas historias el héroe, y en otras el villano. Comenzó como una metáfora, cosa mala para el cine, pero luego el espíritu japonés le brindó su complejidad. Godzilla es como el Mr. Hyde de la nación japonesa: algo con lo que deberá vivir por siempre. Alrededor de ese Kami, de ese demonio nacional, se escriben el drama y la comedia.

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

1 EN AQUELLOS DÍAS CAMINABAN GIGANTES...

Pensándolo mejor, cuando Godzilla fue proclamado rey de los monstruos la metáfora no era tan evidente, pero luego, le insertaron a Raymond Burr, una presencia fantasmal que vaga a través de una película que le es ajena (**Godzilla, King of Monsters**, 1954)

La estructura de la historia es parecida a la de **El mundo en peligro** (*Them!*, Gordon Douglas-1954): se producen varios naufragios, y el único testimonio acerca de lo ocurrido revela la presencia de unos resplandores submarinos. La teoría del monstruo se relaciona con dos hipótesis: las bombas de hidrógeno habrían despertado a un animal de la prehistoria, o quizás lo han vuelto a la vida, dotándolo de poderes radiactivos. Quienes han estado cerca de él, hacen sonar los contadores Geiger. Pero por otra parte, los pescadores hablan junto al fuego de Godzilla, personaje de leyenda que todos ellos conocen. Por la importancia que adquiere la magia en posteriores entregas de la serie, este dato debería tenerse en cuenta: quizás hay una explicación cierta para la existencia de Godzilla, que no tiene nada que ver con la ciencia.

Sea como sea, al fin el monstruo aparece, aplastando casas, derritiendo tanques y torres de alta tensión con su aliento corrosivo. Un periodista (que no es el que interpreta Raymond Burr) salva a la chica que tropieza en la huida y luego se hace cargo de un muchacho que ha quedado huérfano.

Un joven científico le muestra a la chica algo que la desmaya, un arma terrible que podría destruir a Godzilla, pero que "de caer en manos equivocadas" provocaría más daño que el monstruo. Con razones y puñetazos, la chica y su amigo lo convencen de que es imposible escapar a su deber. Atormentado por este dilema moral, el científico destruye sus notas, y pone como condición llevar en persona la bomba que acabará con Godzilla. El arma se demuestra eficaz, pero el joven, prefigurando a Schwarzennegger en **T2: The Final Judgement** elimina también la única posibilidad de recrear su invención.

¿Y que hacía mientras tanto Raymond Burr? Supuestamente, relatar parte de la película en un *flashback*. Pero al ser un relato innecesario, su voz en *off* sólo provoca un distanciamiento de la acción, como si supusiera que a pesar del doblaje, jamás vamos a entender lo que están haciendo esos *japs*. Su personaje, es presentado como amigo del profesor que descubre a Godzilla, pero su entrevista con él, así como con otros japoneses, se observa desde las espaldas de su interlocutor, durante varios segundos. Todas estas escenas con evidentes dobles, tienen un tono de gris distinto del original, lo cual permite la operación mental de disociarlo (un poco más) de la trama, para tratar de ver cómo era la película japonesa original.

Burr cumple, sin embargo, un papel no intencional: tras las imágenes de niños heridos y cargados de radioactividad, la imagen de las víctimas de Hiroshima se impone con tal fuerza, que cuando los japoneses pierden la calma y protestan por las bombas, estamos esperando que apunten sus dedos hacia el americano. Pero el *kaijin* no se encuentra realmente allí....

2 ¡¡SŌGE! SARABA CHŌHANA.

Nugi-Kakuru
Haori sugata no
Kochō kana[1]

Decíamos que la idea de concebir a Godzilla y a otros monstruos como antiguos dioses se insinuaba en **Godzilla, King of Monsters** en los dichos de los pescadores. En posteriores películas, la deificación se vuelve explícita, ya que aparecen diversos grupos que pueden invocarlos, para usarlos como arma de destrucción o de defensa. **En Godzilla vs. Megalon**, los monstruos Megalon y Gigan son despertados por una secta; King Kong es adorado por los nativos de la isla Pharoh; Mothra, finalmente, llega acompañada de una elaborada leyenda, cercana al folklore japonés [2].

En **Godzilla vs. Mothra** (1964) el dueño de una empresa que está dañando el ambiente se apodera de un gigantesco y colorido huevo (deberíamos decir crisálida, pero parece un huevo). Pronto aparecen dos mujeres idénticas, de unos pocos centímetros de alto, que hablando al unísono, reclaman su devolución. Siempre ávidos de dinero, el empresario y su administrador intentan capturarlas. Ellas entonces piden ayuda a los habituales héroes de la prensa: dos periodistas y una fotógrafa que observan como las mujercitas se van en alas de Mothra, una gigantesca mariposa.

Cuando, debido a las acciones del empresario, Godzilla vuelve a la patria sembrando la destrucción, los periodistas acuden en busca de ayuda a la isla donde habita Mothra. El lugar resulta ser literalmente una tierra baldía, que habita un pueblo primitivo. Una sola región se conserva verde y es el templo de la gran mariposa que ellos reverencian. Mothra se enfrenta a Godzilla, sobre todo porque el monstruo se acerca a la crisálida peligrosamente. Sale mal librada del combate, pero aunque moribunda, envía sus últimas energías a sus dos larvas para que puedan romper el cascarón y vencer a Godzilla. Nuevamente la salvación llega por la vía del sacrificio personal.

En la *remake* un meteorito cae en el océano, liberando a Godzilla y a alguna otra cosa, que también nada hacia tierra. Mientras tanto, aparecen héroes diferentes a los periodistas, ya convertidos en cliché: uno de ellos es presentado a través de una imitación de las primeras escenas de **Los Cazadores del Arca Perdida.** Como Indiana Jones, también extrae una reliquia de una cueva que comienza a derrumbarse, escapa por poco de una trampa y al salir se encuentra rodeado. Pero aquí resulta ser el ejército del país quien le quita lo que ha obtenido: el hombre es un ladrón. Sin embargo, se le da una oportunidad de redimirse enviándolo a investigar los desplazamientos de tierra de una isla. Lo acompañan su ex mujer, estudiosa del medio ambiente, y un representante de la empresa culpable de los daños. Éste ya no es el típico patrón bien alimentado de la primera versión, sino un ejecutivo trajeado, con la elegante apariencia de un guardaespaldas o de un *yakuza*. La mujer, ante los desplazamientos, dice que aquello mismo

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

podría sucederle en el futuro a todo el Japón. En la isla encuentran el huevo y a las dos mujercitas gemelas que son sus protectoras. Ellas cuentan la historia de Mothra: dicen que la Tierra es un ser viviente, quien miles de años atrás creó a la gran mariposa para su protección. Sin embargo, el maltrato sufrido luego a manos de la humanidad la llevó a vengarse, creando a Bathra, el otro ser despierto por el meteorito.

La leyenda coincide con la idea del folklore japonés de ver en la mariposa el "alma" o espíritu, de personas vivas o muertas: alguien que está por morir, o que ansía ver a su amada, o un muerto que busca justicia, revoloteará con alas de mariposa en torno al objeto de su pensamiento. Mothra sería entonces el alma del planeta encarnando en una mariposa sus ansias de supervivencia, y su amor a la humanidad.

Aún así, siendo mortal, Mothra no sólo es un defensor, sino que forma parte de una línea de defensores que heredan esa tarea. En la primera versión, dos larvas rompen el cascarón y se muestran capaces de combatir a Godzilla, girando a alrededor, mordiéndole la cola, y atacándolo con los chorros de baba sus bocas. Igual de eficaz es el mismo Mothra, quien nace del huevo en la *remake*, y avanza entre los edificios de Tokio en busca de sus dos pequeñas guardianas. Ignorando que la gran larva podría ser su salvación, el ejército japonés la ataca, por lo que la ciudad queda a merced de Bathra y de Godzilla.

Hay que señalar, con cierta sorpresa, que la película tiene muy buenas escenas: las peleas de Godzilla con las otras bestias son impresionantes y una de ellas ocurre bajo el agua. También hay una resolución original de la concurrida secuencia del puente colgante a punto de caer. Sin embargo, la más hermosa es aquella en la que Mothra, todavía larva, lanza al aire sus hilos de seda. Al caer, éstos la envuelven en el capullo donde sufrirá su metamorfosis: a su muerte sigue la resurrección, que se cumple a través de su propio cuerpo, mientras que en la versión anterior, seguía existiendo sólo en la supervivencia de su cría. Aquí aparece otra vez el ritual: acompañada y quizá provocada por una canción que entonan a dúo las dos pequeñas mujeres, surge de allí convertida en mariposa y es destacable el exacto detalle de la fragilidad de sus alas.

En ambas películas hay elementos de dualidad: las larvas gemelas protegidas por mujeres gemelas que parecen sugerir la pertenencia a una misma raza y la oposición especular entre Mothra y Bathra. En este sentido es interesante recordar al poeta chino, llamado Rōsan por la literatura japonesa, de quien se dice que *"fue amado por dos doncellas espirituales, dos hermanas celestiales que lo visitaban cada diez días para contarle unas muy bonitas y entretenidas historias sobre las mariposas"*.

3

SHIGATA GA NAI, GOJIRA SAMA.

Ya vimos que Godzilla, como símbolo del poder irresponsable, es la némesis ideal para un drama de ciencia-ficción, en el que un sacrificio de vida apenas puede compensar la pérdida de tantas otras. Aún más profunda en el sentir japonés se encuentra la idea de que no se debe perturbar el *wa*, la armonía de una casa, una persona, una nación o el planeta. En las dos versiones de **Godzilla vs. Mothra** la armonía es restablecida cuando la mariposa se perpetúa en sus larvas (en la original) y cuando el ladrón regenerado recupera su familia (en la *remake*). La salvación llega en ese contexto desde las raíces ancestrales del Japón, conservada por el folklore y por los nativos que han sido segregados de la cultura oficial [4]. El sentimiento de culpabilidad se extiende hacia atrás en el tiempo, mucho más allá de la bomba de hidrógeno.

Pero los dioses también son los protagonistas de divertidas leyendas, en las que pelean con sus iguales, donde no existen moralejas, como en los mitos griegos.

De eso se trata **Godzilla vs. Megalon** (1973): una aventura con gángsters, persecuciones, invocaciones demoníacas en el que los *gadgets* tecnológicos funcionan como los ingredientes mágicos de un cuento de hadas. Sus héroes humanos son dos hombres y un niño: uno de los adultos es un inventor, lo que justifica la cantidad de artilugios con los que viven; el otro es típico aventurero de los años '70, epítome elegante del saco y la polera.

El protagonismo del niño no es extraño en las películas y series japonesas de monstruos, y es una de las características que las tornan fascinantes para más de una generación. En series como **Ultramán**, **Robot Gigante**, **Esper**, **Príncipe Dinosaurio**, etc. los niños conviven con el peligro, desafiando a criminales, aliándose a grupos comando, vistiendo trajes espaciales, o controlando robots más grandes que edificios desde un reloj de pulsera. Por eso es notable, además, que en esta historia de pura fantasía, no aparezca ninguna protagonista femenina, como si la aventura vivida desde un punto de vista tan infantil no permitiera la inclusión de mujeres. Sólo aparecen unas bailarinas, cuando el villano, un americano de bigotito vestido con toga romana, entona el ritual de invocación de Megalon.

Estrenada apenas un mes antes que **Zone Fighter**, (una serie producida por la Toho muy parecida a **Ultramán**), la película utiliza una estructura similar: el jefe de una secta criminal libera a Megalon, a la vez que dos de sus gángsters se apoderan de un robot volador que han fabricado los héroes y lo utilizan para guiar al monstruo contra la ciudad.

Pero el inventor recupera el control, y lo envía a buscar a Godzilla a la isla donde habita. Aparece entonces el monstruo en su aspecto más antropomorfo: los rasgos gatunos (pómulos, grandes ojos, pequeñas orejas) están acentuados para permitirle una mayor expresividad. Asiente ante el pedido de ayuda del robot, y se dirige hacia Tokio. Cuando llega, el robot se encuentra ya en plena batalla con Megalon ya que previamente ha igualado su tamaño con el del monstruo (otra semejanza con **Ultramán** y con **Zone Fighter**). Luego serán dos contra dos cuando el villano invoque a Gigan.

Algunas escenas atrás, los héroes habían sido arrojados por los aires y sobrevivido de forma inexplicable. La batalla que libran ahora los gigantes parece demostrar que, en efecto, nos hallamos ante la versión de la Toho Co. de un cuento de hadas. Sólo diremos que en cierto momento de la lucha el robot sostiene a Gigan por sus espaldas para que Godzilla, que toma carrera, salte sobre su cola y remate al monstruo con una patada voladora.

Antes de pasar a un mejor momento del rey de los monstruos, destaquemos el escenario en el que se desarrolla esta fábula: las poleras de cuello de tortuga, los pósters que adornan el laboratorio del trío de héroes, el *roadster* en el que se desplazan, todos los elementos destacan una colorida invasión psicodélica. Cuando no vienen de fábrica se los busca en el suelo, en las nubes. Incluso cuando hieren a Godzilla, la sangre que brota es multicolor.

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

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

NATIONAL GORILLA-SUIT DAY.

King Kong vs. Godzilla (1962) es una inteligentísima comedia que funciona a varios niveles: comienza como un discurso muy serio acerca de los factores aleatorios que dieron origen a la vida sobre la tierra, pero enseguida se descubre que se trata de un programa televisivo de divulgación. El Sr. Tako, publicista de Pacific Pharmaceutics arroja una moneda al aire, la mira y decide que aquel show no le sirve a la empresa y que necesita algo mucho más atrayente. Con apariencia de Groucho Marx japonés, el Sr. Tako decide todo de ese mismo método. Enterado de que existe un gran monstruo en la isla de Pharoh, envía allí a dos de sus subordinados, uno de ellos baterista del programa.

Mientras tanto, un submarino nuclear estadounidense descubre a Godzilla atrapado en el hielo, con tan mala suerte que el monstruo los aborda. Las noticias llegan a Japón y la gente pronto entra en pánico. Los periodistas acosan al representante de una agencia del gobierno, quien les dice con absoluta calma: *"Sabíamos que ahora o dentro de mil años, Godzilla iba a regresar al Japón, porque las bestias suelen volver al lugar donde han nacido."*

El Sr. Tako en cambio, está furioso porque su monstruo no ha llegado aún y los titulares sólo hablan de Godzilla. Sin embargo, sus dos exploradores han llegado a la Isla Pharoh y han entrado en negocios con los nativos, para comprarles a su dios. Los convencen cuando les ofrecen una "caja mágica", que en realidad es una radio a transistores: al encenderla se oye una voz femenina, que canta un mambo en japonés.

Los isleños entonces se postran y comienzan a llamar a su dios, mientras comienza una tormenta eléctrica. Todos están arrodillados, menos los dos exploradores. El más confiado le dice al otro: *"¡No tengas miedo! El dios que adoran debe ser el trueno"*. Cuando Kong aparece, ambos, sin poder evitarlo, caen de rodillas.

Poco después, en mitad de la noche envían a un niño a buscar a una choza un jugo de propiedades narcóticas, hecho de ciertas bayas. Pero el niño y su madre son sorprendidos por un pulpo gigante y pronto toda la aldea, entra en combate con él. A diferencia de lo que sucedía en el film de 1933, es esta otra bestia la que mata y devora aldeanos, y Kong el que llega al rescate. Es un dios protector, que cuida a sus devotos adoradores; al original sólo le importaba la rubia que le habían ofrendado.

Cansado por la pelea, Kong bebe de los barriles con zumo de baya. Los nativos aprovechan el momento y, acompañados por sus tambores, le entonan una canción de cuna que ayuda a dormirlo. Así, como la Octuple Serpiente de la leyenda japonesa, el dios gorila es atrapado.

Con la noticia de la captura, el Sr. Tako comienza a publicar anuncios en los que contrapone su nueva atracción a la figura de Godzilla. La gente entonces se pregunta cuál de los dos monstruos será más fuerte, inclinándose por uno u otro y haciendo apuestas. El Sr. Tako arroja su moneda y decide enfrentar a King Kong con Godzilla, en un combate auspiciado por Pacific Pharmaceutics. Inmediatamente se presenta en el barco que transporta a Kong. Allí, las autoridades le informan que siendo el *sponsor* del gorila, cualquier destrozo que éste provoque tendrá que ser pagado por él.

De todas maneras, cuando se enteran de sus intenciones, sus empleados se sublevan. Tratan de matar a Kong pero sólo logran liberarlo. Por supuesto, se dirige hacia Japón y los periodistas vuelven a consultar alarmados sobre la situación al hombre de la "Agencia", que se limita a afirmar con la misma cara de póker: *"Japón tiene tres mil años porque ha sabido no sobreactuar durante las crisis"*. Unos minutos después, vemos una multitud de gente huyendo despavorida.

Godzilla llega destrozando todo y King Kong hace lo mismo por el lado opuesto. En medio de esa crisis, los dos compañeros que capturaron al gorila llegan a sus casas. Uno es el novio de la hermana del otro y le dice a la chica que deberían huir, a lo que ella plantea lo que nadie antes en esta serie de filmes: *"¿Huir adónde?"*. Viviendo en una isla y rodeados de monstruos ¿Hacia dónde corren todos esos japoneses?

Pero el karma de la chica es correr. Queda atrapada por la multitud en un vagón de tren, y resulta seleccionada por Kong para llevar en su mano. A punto de matar a la bestia, el ejército debe detenerse. En las escenas siguientes se reformula el acto más recordado de King Kong original: trepado a lo que creemos es la Torre de Tokio, el edificio que destroza Godzilla en cada película, y donde Mothra se envuelve en seda, el gorila sostiene a la chica, que lanza los obligados gritos. Pero en lugar de matarlo, lo duermen con las bayas traídas de la isla Pharoh. Como una muestra de que los elementos presentados al comienzo de la película se justifican, el baterista golpea unos bongóes y repite la canción que utilizada por los aldeanos. En cuanto el gorila se duerme, lo trasladan por aire hacia donde se encuentra Godzilla y el combate entre los dos monstruos comienza.

Mas allá de las escenas que se repiten con vueltas de tuerca, podemos recordar algunos detalles sutiles del clásico de Cooper y Schoedsack que parecen tener su contraparte en **Godzilla vs. King Kong**: el gorila de 1933 luchaba en la Isla del Cráneo contra la serpiente gigante y al pterodáctilo, y luego, en la Isla de Manhattan contra el tren y los aviones, sus símiles metálicos. Se le ofrendaba y él mismo era ofrendado. En la versión japonesa, el mono pelea con el pulpo y defiende la aldea. Eso provoca su captura por el Sr. Tako (cuyo nombre significa pulpo) y su llegada a otra isla. En un movimiento inverso, es vuelto a dormir y obligado a pelear con Godzilla para defender a Japón.

Un detalle exquisito del film es el de haber aumentado el *background* de King Kong: así como la presencia de la batería no era gratuita, tampoco lo es la tormenta eléctrica durante la cual hace su primera aparición. En un momento de su combate con Godzilla, las fuerzas del gorila ceden y parece pronto a morir. Pero las nubes se arremolinan y los relámpagos a su alrededor lo reviven. ¡Kong tiene poderes eléctricos! Es difícil explicar bien por qué pero algo de nuestra infancia nos habla de la perfecta lógica del hecho.

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

OTROS DIOSES OTROS 20 MONSTRUOS

No podemos desligar del japón fantástico de las películas, el recuerdo de las asombrosas producciones televisivas que conocimos en una época más feliz (en el sentido de una mejor programación). Algunos crecimos con ellas, pero después nos desencontramos y ellas también crecieron sin nosotros. Después de mucho tiempo nos volvimos a cruzar, pero sin reconocernos ...

1. Todos los hermanos eran valientes.

Junto a Godzilla, Ultramán es quizás el héroe japonés más conocido, por lo menos a un nivel icónico. Hace unos treinta años fue un éxito en Argentina, junto a uno de sus hermanos, Ultra Siete, y a otras series japonesas de aquel momento.

Ultramán es en realidad una combinación de dos personas: cuando el avión de Hayata (Susumu Kurobe), un miembro de la llamada Patrulla Científica, choca con la nave de Ultramán, éste comparte con el piloto su esencia vital. A partir de entonces, cada vez que un peligro acecha a Japón (o sea: cada vez que un monstruo gigante comienza a aplastar edificios) Hayata se transforma en el gigantesco Ultramán. En un gesto que los chicos de entonces repetían, el héroe cruzaba los brazos y emitía un rayo con el canto de su mano. Otra arma era el Ultra-Corte que brotaba de su hombro derecho y partía a sus enemigos en tres. Pero Ultramán peleaba sobre todo con las manos: sus enfrentamientos con bichos incluían desmembramientos y crueldades varias que estremecen un poco en esta época, en la que héroes armados con espadas se limitan a dar puñetazos a sus enemigos.

El grupo de investigadores del que formaba parte Hayata, la Patrulla Científica, poseía una base, naves y armas futuristas. Entre otras cosas, utilizaban intercomunicadores en sus insignias que se adelantaban en 21 años a los vistos en **Star Trek: The Next Generation**. Sus miembros tenían la misión de investigar casos extraños que inevitablemente derivaban en la aparición de un monstruo gigante y en la discreta desaparición de Hayata. También proveían del habitual surtido de chistes alrededor de sustos, flaquezas morales, y bochorno ante las chicas, típicos del humor japonés. Creado por Eiji Tsuburaya, encargado de los efectos especiales de varias películas de Godzilla, **Ultramán** sentó la base para la creación de toda una familia relacionada con él. Las series que lo continuaron fueron presentando a miembros de la llamada Ultra-Familia, dentro de una misma continuidad argumental (5).

En **Ultramán** fue presentado Ultramán Zoffy, el primero de los Ultra-Hermanos (6). Pero el siguiente en tener su propia serie fue Ultra Siete (**Ultra Seven**,1967): se trataba del agente 340, proveniente como todos estos personajes, de la Nebulosa M78. Llegado a la tierra, en viaje de investigación, Ultra Siete adoptaba la personalidad de Dan Moroboshi, utilizando para transformarse un talismán llamado Ultra-Ojo. Su arma principal era un boomerang de energía que salía de la cresta de su cabeza.

Las series que siguieron a éstas fueron **El Retorno de Ultramán** (**Kaetekita Ultraman**, 1971), **Ultraman Ace** (1972), **Ultraman Taro** (1973), **Ultraman Leo** (1974), **Ultraman 80** (1980) y las coproducciones **Ultraman Great** (1984) y **Ultraman Powered** (1993). En ellas aparecieron el padre y la madre de todos los Ultra-Hermanos, de nombres fácilmente adivinables; Ultra King, rey del planeta Ultra, cuyos atributos incluyen un martillo y una capa con poderes; Ultrawoman Yurian, novia de Ultramán 80, cuya exacta relación sentimental nos negamos a investigar con detalle.

Mas allá de la calidad de los programas, Tsuburaya Productions ha cuidado que todos sus personajes formen parte del canon, incluyendo las versiones de los personajes que aparecieron en dos dibujos animados (**Ultraman: The Adventure Begins** y la serie **The Ultraman**). Las últimas noticias que nos llegan acerca del personaje (6) tienen que ver con la serie **Ultraman Tiga** que se estaría emitiendo actualmente en Japón y que es una versión alternativa del original. Por primera vez, el héroe no proviene de la Nebulosa M78, sino de un lugar fabuloso situado al norte de Japón, Tiga Land, en donde los seres llegados del espacio, han dejado una pirámide con enormes efigies que los representan. Cuando en el siglo 21 un par de monstruos ataca el lugar. Daigo (!), miembro de un grupo llamado G.U.T.S (el equivalente de la Patrulla Científica) se fusiona con una de las efigies para transformarse en este nuevo Ultramán terrestre. Según las reseñas, la serie tiene mejores guiones y efectos que las coproducciones y que la serie precedente, aunque al transcurrir en una realidad paralela, no es seguro que haya *crossovers* con encarnaciones anteriores.

No queremos dejar de señalar que el mangá, género tan apreciado en los últimos tiempos, tuvo su debut argentino con las historietas japonesas de **Ultramán**, que la revista Billiken publicaba allá por los años 1969 y 1970.

2. Kiki Ippatsu Tokyo!

Si existe una estética de la repetición, ésta tiene su ápice en los programas japoneses llamados Super Sentai, que invariablemente cumplen la siguiente premisa: un ejército de seres extraños invade la Tierra. Para hacer frente a la amenaza, un sabio de alguna especie reúne a un grupo de jóvenes y les otorga poderes, trajes y armas especiales con los que combatir, para que semana a semana, venzan a los esbirros del villano principal y echen a perder sus planes.

TOEI Company es la principal productora de Super Sentai en el Japón. Extrañamente, cada una de estas series es independiente de las otras; aunque semejantes en estructura, desarrollan una trama secundaria que evoluciona a través de media centena de capítulos y termina. Sólo ocasionalmente un personaje continúa su vida en otra serie.

Quizá **Zone Fighter** (*Ryusen ningen zone*), la serie de Toho Films en la que Godzilla apareció en carácter de invitado pueda verse como antecedente de los Super Sentai (7): en efecto, se trataba de un grupo, la familia Sakimori, originaria del destruido planeta Peaceland. Cuando sus viejos enemigos, los Garogas, llegan a la tierra, el trío de jóvenes hermanos Sakimori se ven obligados a reasumir su identidad alienígena. El jefe de los invasores, Gold-

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

Garoga, enviaba contra ellos un continuo ejército de monstruos y robots.

Godzilla aparecía inopinadamente en cinco capítulos, aliándose a los héroes y emparejando la desigualdad de algunos combates. Otras estrellas invitadas fueron Gigan (**Godzilla vs. Megalon**) (8) y el monstruo de tres cabezas Ghidora.

En realidad el primer programa de Super Sentai fue **Himitsu Sentai Goranger** lanzado por Toei en 1975. Allí aparecen los cinco miembros (Goranger) (9) del Eagle Japan Corps, diferenciados por los colores de sus trajes y dedicados a combatir al Kuroju Jigun (o Ejército de la Cruz Negra).Grupos posteriores fueron identificados a través de motivos diversos: nombres de animales, nombres de países, ninjas, dinosaurios, etc.

Otro elemento básico del género, es el gigantesco robot con el que enfrentan a los monstruos cuando éstos crecen de tamaño hacia el final de cada capítulo. **Battle Fever J** (1979), que en plena fiebre disco utilizaba bailes típicos como método de combate, fue el primero en presentar un robot gigante. La incorporación se debía al éxito obtenido por **Spiderman** (1978), versión japonesa en la que el personaje de la Marvel adquiría sus poderes de una fuente extraterrestre, y era acompañado por un robot llamado Leopardon.

3. Kutabare! Kaiju saban o ute!

La serie de Super Sentai que ha conocido occidente es el producto más exitoso de un empresario llamado Haim Saban, y se titula **Mighty Morphin Power Rangers**. Es en realidad una versión pasteurizada de la serie japonesa **Kyoryu sentai zyuranger**, en la que unos astronautas liberan de su prisión a la malvada Bruja Bandora (Machiko Soga). Para combatir a su consabido ejército de monstruos, un demonio blanco llamado Barza despierta a su vez a cinco jefes guerreros que al transformarse adquieren el poder totémico de distintos animales prehistóricos.

Siguiendo la premisa expuesta más arriba, Saban creo su propia versión de un Super Sentai y le insertó las escenas de acción del programa japonés. Pero a diferencia del producto original, en los **Power Rangers** no hay batallas sangrientas, ni muertes. La santurronería y la moralina fácil por la que se rigen los personajes parece destinada a calmar a los siempre preocupados padres.

Con el tiempo, Saban ha tenido que echar mano de otros programas japoneses para cubrir la falta de material para las escenas de combate: después de todo, el género ha utilizado siempre el estilo de pelea del Japan Action Club, la escuela del actor y artista marcial Sonny "Shinichi" Chiba. Ultimamente Saban se ha apoderado de otro clásico japonés, **Kamen Rider**, personaje con una trayectoria comparable a la de Ultramán, y protagonista de varias series que el productor podrá saquear con comodidad.

Otra víctima reciente de la censura fue **Ultra Siete**, desde tiempo atrás en posesión de TNT. La cadena americana exhibió la serie hace un par de años, en cualquier orden y luego de cortar los momentos climáticos de cada batalla, *"para atemperar la violencia"*. También Usa Network se despachó con una serie de Super Sentai cuando el programa de rock Night Flight dobló **Bioman** (*Chodenshi Bioman*, 1984) con diálogos cómicos, la manera de **What's Up, Tiger Lily?** (Woody Allen,1966).

Claro, esto sucede en la televisión norteamericana, pero si todo nos llega a través de su chirle y evangélico gusto, ¿Cuándo y cómo recuperaremos la mezcla de asombro y libertad que nos envolvía entonces? A los cinco años uno es tan inescrutable y misterioso como un samurai.

(1) *"Igual que un haori al quitárselo del cuerpo, ¡así es la forma de la mariposa!"*. El *haori* es un manto típico de mangas anchísimas: suele ser de seda, y de brillantes colores el usado por las mujeres.

(2) Pero antes de referirnos al rico *background* de Mothra (o Mosura) recordemos que Ultramán y sus hermanos pelearon junto a un dios, cuando Hanumán se unió a ellos en el episodio **Los seis hermanos Ultra vs. el ejército de monstruos.**

(3) *Kwaidan*, Lafcadio Hearn.

(4) Relacionamos éste tópico recurrente con el maltrato sufrido por el pueblo Ainu, en el norte de Japón, el cuál fue esclavizado, explotado y casi exterminado. El tema es prácticamente tabú para la política nipona, y, aunque un poco tarde, han surgido cuestionamientos e intentos de recuperación cultural.

(5) Antes de **Ultramán**, había aparecido **Ultra-Q** del cuál no tenemos demasiadas noticias. Aparentemente no forma parte de la continuidad argumental de la "Ultra-Familia".

(6) ¿Qué le vamos a hacer? Se llaman así.

(7) Revista *Oriental Cinema* #13.

(8) Otro invitado fue el niño Hiroyuki Kawase, protagonista de **Godzilla vs. Megalon** y **Godzilla vs. The Smog Monster.** La estrella del programa, Kazuya Aoyama que luego actuaría en **Godzilla vs. Mechagodzilla.**

(9) Aquí hay un juego de palabras entre la palabra inglesa **Ranger y Rensha** , que en japonés significa miembro del equipo.

GODZILLA EN INTERNET

por Diego Vila

Godzilla Vs. Tamagotchi (www.jitterbug.com/gut/index.shtml)

De la enorme cantidad de *sites* que se encuentran dentro de la red sobre Godzilla este es, por lejos, el más original y divertido. Al llegar, y luego de escuchar el anuncio de la pelea que comenzará como si del Luna Park se tratase, nos encontramos con el huevito del tierno Tamagotchi, pero en un inimaginable color negro. El juego es el siguiente: asumiendo el papel de Godzilla, hemos sido contratados por el municipio de Tokio para eliminar una terrible plaga de Tamagotchis que han tomado por asalto la ciudad. Al apretar el botón central la inmensa pata de Godzilla bajará y, si tenemos la puntería suficiente, nos daremos el gusto de convertir al bichito en un pequeño manchón de sangre. La tarea parece inspirada en el memorable cortometraje animado **Bambi Meets Godzilla**, de Marv Newland, pero no es fácil ya que los Tamagotchis en cuestión se van haciendo mayores y se vuelven cada vez más rápidos e imprevisibles. Además, si dejamos escapar a diez, nos despiden. Se trata de un *site* altamente recomendable que crea adicción. Porno para sádicos.

Godzilla official home page (www.godzilla.com)

Como en la totalidad de los mega estrenos hollywoodenses de los últimos dos años, el verde saurio oriental también se ha ganado su lugar oficial en la red y, como es costumbre, mucho antes de que el film se estrene en pantalla. Este modo de publicidad tiende a crear fanáticos y entendidos del film antes de su estreno, lo cual resulta no solo inútil, sino bastante detestable. En esta *homepage* se pudo develar, simultáneamente con la primera exhibición de la película en los EE.UU., el misterio que rodeaba a la apariencia del monstruo. También ofrece a los fanáticos computarizados un *screen saver* y varias fotos para adornar la pantalla del ordenador. Posee además un juego, el G-Patrol, pero es tan soso y aburrido que no vale la pena describirlo. Como en la mayoría de los sitios oficiales, se ofrece la inmensa línea de marketing asociada al film, pero la joya del site es la G-Database, donde se puede encontrar información a granel sobre las 22 películas niponas de Godzilla, incluyendo una hecha en 1985, que en honor a la tradición y al género, contaba con un traje de goma. Posee los datos vitales de los 32 monstruos que enfrentan a Godzilla en las películas nombradas y así es posible enterarse de que el pulpo gigante que peleaba contra King Kong en **Godzilla contra King Kong** (1962) se llamaba Oodako, tenía 25 metros de altura y 20.000 toneladas de peso. Directores, Músicos y distintos artesanos relacionados con éstos films también tienen un lugar en la base de datos, con un lugar especial para los artífices del traje de Godzilla (Teizo Toshihiritsu y Eiju Tsuburaya) y la evolución de los distintos trajes o g-suits. Nada nuevo para los fanáticos, pero una interesante fuente de conocimientos para los recién iniciados.

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

DOSSIER

El efecto de las series de los '60 ha sido sorprendentemente retroactivo. Quienes ahora andamos por los 30 las consumimos varios años después de producidas pero en general nos cautivaban más que las series contemporáneas. En ese entonces, además, no circulaba ninguna información de fondo sobre ninguno de esos programas y la combinación de esos dos factores las volvía algo querido pero remoto. Cualquier aparición de Guy Williams en el programa de Mirtha Legrand nos tenía en vilo, así como el hecho de reencontrar como invitados a nuestros héroes ya envejecidos en series más nuevas y desangeladas, como cuando Don Adams apareció (¡con rulos!) en un capítulo de la horrenda El crucero del amor (lo que le permitió reencontrarse informalmente con su archienemigo Sigfried, el actor Bernie Kopell, que era el médico de a bordo) o cuando repitió virtualmente su caracterización de Maxwell Smart para un capítulo de La isla de la fantasía y -sumergido en el bochorno- para un largometraje espantoso con el negrito de Blanco & Negro. En el mismo orden de cosas, Patrick Macnee se desgraciaba como comedy relief de Robert Urich en una serie de vida breve que no recuerdo pero que no era Las Vegas, donde el que se desgraciaba era Tony Curtis. El único que parecía tenerla clara era Roger Moore, un grande, que en los setenta abandonó sabiamente la televisión (tras dejar huella con El santo y Dos tipos audaces) y logró mantener su dignidad y su humor pasando a la pantalla grande como James Bond.

Como fuera, no estábamos tan equivocados. Hollywood, sin ideas nuevas, retrocede periódicamente hasta esos años en busca de material para reciclar.

Cine y serí

reciente estreno de la versión cinematográfica de Perdidos en el espacio y la inminencia de Los vengadores (compro a Uma Thurman y a an Connery, pero que se queden con Ralph Fiennes) y El Zorro, más el anuncio o el rumor de otras adaptaciones venideras (El agente de POL, Los ángeles de Charlie) justifican entonces este dossier nostálgico, subjetivo y decididamente previo a la adolescencia. **F.M.P.**

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

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

Made in Britain

Por Fernando Martín Peña

Un hombre vestido de etiqueta aparece muerto adentro de un carrito de bebé. Una bolsa de plástico emerge del mar por la noche y de su interior sale caminando un individuo. Dos sujetos frotan una lámpara oriental y de pronto un tercero aparece y los acribilla. Un cazador es perseguido por aullidos nativos y muerto a flechazos a pocas millas de Londres.

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

Una vez planteada cada una de esas situaciones, un locutor impostado traducía el título del episodio y la música de Laurie Johnson estallaba en la banda sonora: ¡Los vengadores! (1).

La presentación de la serie podría haber hecho suya las clásicas palabras con las que se abría **Rumbo a lo desconocido:** *"Durante la siguiente hora nosotros controlaremos lo que vea y oiga"*. Cada episodio de **Los vengadores** se las arreglaba para poner la realidad patas arriba con una eficacia a la que contribuía el horario nocturno en el que siempre se emitió. Era una serie ideal para ver de noche, tanto en el espacio semanal de las 22:30 en el que debutó por Canal 13 hacia 1967 como cuando la repusieron en los '80 por canal 2 de lunes a viernes a las 23hs.

Para el televidente local, así como para cualquier público fuera de Gran Bretaña, **Los vengadores** fueron, son y serán Patrick Macnee (como John Steed) y la hechicera Diana Rigg (como Emma Peel, la "señora" Peel), una de esas combinaciones básicamente fortuitas que los creyentes deberían tener en cuenta cuando tratan de demostrar la existencia de Dios. Entre 1965 y 1966 se hicieron veinteséis episodios en blanco y negro con esta dupla irrepetible, y hubo otros veinticinco en colores, terminados entre 1967 y 1968. Después la fiesta terminó: la Sra. Peel fue reemplazada por Tara King (Linda Thorson), una gordita que paseó una imposible cara de tonta por otros treinta y tres episodios que se emitieron durante 1969. La serie no pasó de allí y recién en 1976 Patrick Macnee volvió a ponerse en la piel de John Steed para los veintiséis episodios que duró **The New Avengers**, cuyos verdaderos protagonistas eran Gareth Hunt (como Mike Gambit, un recio soso) y Joanna Lumley (como Purdey, una rubia con el pelo cortado a la taza). Esta reencarnación tuvo a favor, además de Macnee, un sólido presupuesto, el mismo equipo técnico y creativo de la original, y libretos eficaces, pero aunque cueste creerlo ninguno de esos factores pudo anular el efecto de dos obstáculos ciertos: a) el grado cero del carisma que ostentaban Hunt y Lumley, y b) la moda de los años setenta.

En términos de vestuario y escenografía, **Los vengadores** siempre se propuso como una serie de su tiempo, a veces determinando la moda y a veces siguiéndola de cerca, pero siempre dedicándole una atención especial. Si se recorre el diseño de la serie desde 1965 hasta 1969, se advertirá una evolución análoga a la de, por ejemplo, el *look* de los Beatles desde *A Hard Day's Night* hasta *Magical Mystery Tour*: hasta la característica sobriedad de Steed se vio seriamente amenazada el último año de la serie por la decisión de Macnee de usar patillas. Por eso, aunque sea comprensible que el vestuario y el diseño de **The New Avengers** estuviera lo más actualizado posible, no deja tampoco de ser lamentable. Un posible atractivo del nuevo largometraje de **Los vengadores** (con Uma Thurman, Ralph Fiennes y Sean Connery) es que parece tener en cuenta esa parte del concepto original y elige lo retro como representativo de alguna forma de *look* contemporáneo, una base para un planteo general de escenografía y vestuario.

En Honor a la verdad

Cuando **Los vengadores** llegaron a la Argentina, sin embargo, ya eran viejos conocidos del público inglés. La serie había comenzado a emitirse en 1961 y su verdadero protagonista no era entonces John Steed sino un médico de apellido Keel, que interpretaba Ian Hendry. Cuando una banda de traficantes de estupefacientes mata a la prometida de Keel, éste jura venganza (de ahí el título de la serie) y es entonces cuando entra en escena Steed, agente encubierto del gobierno que se vale del odio de Keel para reclutarlo informalmente al servicio secreto. Sydney Newman, que entonces estaba a cargo del departamento dramático de la televisora británica ABC, podría haberse acreditado con la idea básica de la serie (2) pero, como él mismo dice, el resultado final fue *"esencialmente obra de un equipo, en la que todas las partes interactúan entre sí y el todo interactúa a su vez con su entorno social"*. El concepto básico consistía en utilizar la potencial riqueza que presentaba la oposición entre un civil moralmente correcto y un agente secreto amoral para quien el fin justifica cualquier medio. Esa base se mantuvo con gran éxito durante la primera temporada de la serie (veinteséis episodios) pero comenzó a cambiar cuando Ian Hendry decidió no renovar su contrato y procurarse una carrera en el cine.

La solidez de las caracterizaciones, uno de los pilares de la serie, comenzó en esa primera temporada y fue un mérito compartido por los productores y los intérpretes. Macnee recuerda una charla con Newman en la que se le reprochó la falta de personalidad de Steed. El actor se defendió argumentando que en los libretos no había detalle alguno que le permitiera desarrollar esa personalidad, pero Newman fue claro: *"¿No puede Ud. simplemente irse a su casa y pensar en algo?"*. Un poco ofendido, Macnee se puso a trabajar en la cuestión y terminó decidiendo que John Steed bien podía ser una combinación entre su padre (*"un verderadero dandy"*), un superior suyo de la Marina y el Pimpinela Escarlata. De esa cruza salió el Steed arcaico y caballeresco que se haría célebre: *"Si Steed era este individuo que funcionaba como espía encubierto para ayudar a otra gente, tenía algo del Pimpinela: podía ser alguien extremadamente bien vestido que diera la impresión de ser un inútil para que de ese modo nadie lo considerase una amenaza. Michael Powell siempre me decía que yo era un hombre del siglo XVIII, y entonces se me ocurrió que los días de la Regencia fueron los que permitieron al hombre vestir con la mayor ostentación, de manera que comencé a elegir mi vestuario y mis modales en ese sentido"*.

Otra fuente de estímulo fue su colega Ian Hendry, actor inquieto que no se sentía cómodo con las limitaciones, ya sean creativas, de formato o de género. Como recuerda Macnee, *"Un día Ian me dijo*: 'Pat, tenemos que hacer que esto funcione'; 'Pero si ya funciona', *le respondí*. 'No me refiero sólo a aprender los diálogos y hacer las escenas y las peleas', *insistió*. 'Metámonos bajo la piel de estos personajes, veamos quiénes son'. *Aunque nadie más se haya dado cuenta de los resultados de ese trabajo, nosotros sí. Ian era así. Siempre buscaba la razón de ser para estar en determinada situación, un tema. Y el tema era: descubramos cosas, seamos curiosos"*.

En ese entonces casi toda la televisión británica se hacía en vivo. Esto no quiere decir que se interpretaba mientras se emitía sino que los sistemas de registro no permitían edición y por lo tanto había que grabar los bloques enteros, sin interrupciones, trabajando con varias cámaras móviles. Para una serie de aventuras policiales como **Los vengadores**, que exigía decorados variados y realistas, combates razonablemente bien coreografiados y ocasionales efectos especiales, este modo de producción podía ser especialmente exigente. *"Mucha gente no sabe lo que significa la concentración total"*, recuerda Macnee. *"Cuando la lucecita roja está encendida sobre la cámara, sabés que está tomándote; cuando no está encendida, sabés que tenés que estar listo para cuando se encienda otra vez. Y que además tenés que ser capaz de relacionarte con la persona que está siendo registrada por la otra cámara. El otro actor tiene su propia cámara y la cosa va saltando de primer plano a primer plano. La concentración en uno, en el compañero y en el libreto era total... Tenía que ser total"*.

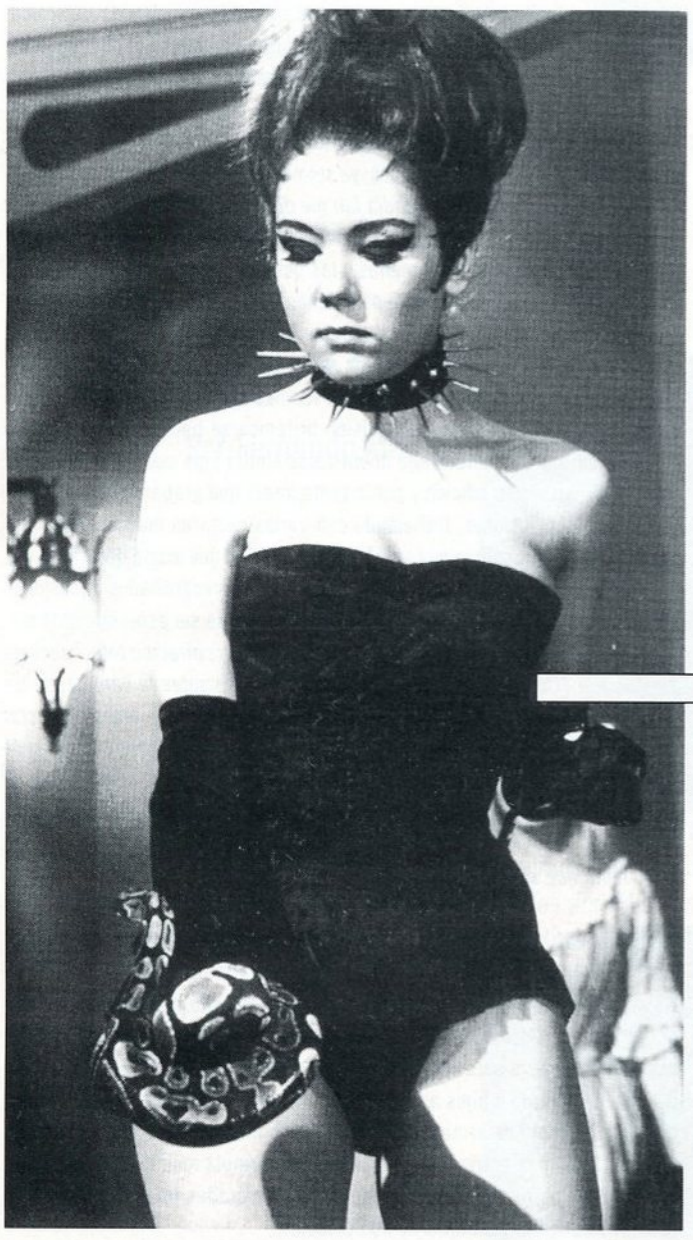
El *sex-appeal*, otra característica de la serie, comenzó a desarrollarse tras la partida de Hendry, cuando en lugar de reemplazarlo por otro actor, Newman decidió reemplazarlo por una actriz. Como el concepto de antagonismo era bueno y había funcionado, Newman lo mantuvo, así como mantuvo las motivaciones del nuevo personaje: Cathy Gale sería reclutada por Steed después de ver a su marido e hijos asesinados en Kenya. Antropóloga, experta en judo y en el manejo de armas, Gale encontró su imagen perfecta en la prepotente belleza de la actriz Honor Blackman. La fórmula resultó productiva y la serie multiplicó su éxito inicial durante dos temporadas (mayo de 1962 hasta marzo de 1964) y un total de 56 episodios.

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

Un sombrero, un paraguas, champagne y mucho cuero

La nueva presencia femenina trajo como efecto colateral la cuestión del diseño. Los productores imaginaron con razón que la publicidad gratuita originada por el cambio de intérprete podía multiplicarse si la nueva protagonista se erigía en "líder de la moda". La idea fue del fecundo productor Leonard White, mano derecha de Newman desde el comienzo de la serie. En uno de sus memos de la época puede leerse con claridad: *"Es la declarada intención de los realizadores no seguir la moda sino establecerla"*.

El diseñador Michael Whittaker recibió el encargo de inventar el vestuario de Cathy Gale. El cuero, sin embargo, surgió accidentalmente a partir de las exigencias del personaje: *"Cathy llevaba una vida muy activa, de manera que pronto comprendí que necesitaba vestir algo que no se rompiera. Las polleras quedaban fuera de la discusión: cuando una está dando una patada, lo que menos necesita es ponerse a pensar si se le ven los extremos de las medias. Y al poco tiempo de comenzar la grabación de la serie se me rompieron los pantalones y mi trasero quedó completamente expuesto ante la cámara. Así que resultó obvio que hacía falta un vestuario más resistente. Alguien sugirió gamuza pero no daba bien ante las cámaras. Luego creo que Patrick dijo cuero y, luego de probarlo, los productores coincidieron, así que lo usé durante el resto de la serie. Y lo único que se puede usar con pantalones de cuero son botas, así que me prepararon unas botas negras largas y así nació el asunto del cuero"*.



La aparición de Cathy Gale y *"el asunto del cuero"* terminaron por definir el tono de la serie: hasta entonces, **Los vengadores** tenía estilo y calidad, pero básicamente era una serie de espías, policías y ladrones, con antagonistas convencionales y cierta base realista. Un personaje como el de Honor Blackman, combinado con ese falso caballero finisecular que estaba definiendo Macnee, pedía a gritos algunas modificaciones de fondo. *"Cathy era una criatura de fantasía"*, explica Blackman. *"Una chica que puede ser seductora y delicada y a la vez arrojar por la habitación al más duro de los villanos con un gesto despreocupado. Nadie podía ser tan inteligente y remota y sexy y física e intocable y vestir cuero y botas altas y además ser perfectamente normal"*.

El estilo de Brian Clemens, uno de varios guionistas que colaboraban con la serie desde sus comienzos, fue el que mejor se adaptó a las nuevas necesidades. Su aporte produjo historias cada vez más extrañas, que de todas maneras conservaron siempre un delgado hilo de credibilidad. Blackman y Macnee eran los principales responsables de que ese hilo nunca se cortara, abordando cada situación con una convicción que, a su vez, se apoyaba en un carisma compartido. Con experiencia en cine y en otras producciones televisivas, Clemens se fue convirtiendo en el creativo indispensable de **Los vengadores**, el hombre que terminó de definir el tono de la serie y el que se animó a ir cada vez más lejos con ella, hasta alcanzar extremos de verdadero delirio surrealista.

Durante el período Blackman, la serie alcanzó una popularidad sin precedentes, aunque nunca llegó a emitirse en Estados Unidos. Sobre el final de la segunda temporada hubo una oferta para pasar al cine y hasta se escribió un argumento, descaradamente pensado para conquistar el mercado norteamericano, en el que Steed y Gale se unen a un agente de Washington llamado Drew Vernon y viajan a Beirut para investigar la masacre de una docena de jóvenes diplomáticos. Mientras se estudiaba esa posibilidad, los productores decidieron abandonar el soporte video y pasar al fílmico, lo que proporcionaría mayor calidad a la serie y además aumentaría los mercados posibles. En medio de estas tratativas (a las que se sumó una propuesta para hacer un musical) Blackman anunció que tenía otras aspiraciones y se retiró para cumplirlas. Primero alcanzó fama internacional como Pussy Galore, tremenda chica Bond de **Goldfinger**[3] y luego continuó su carrera de manera menos espectacular y un poquito más seria.

Mejor imposible

Durante las jornadas de *brainstorming* que siguieron a la partida de Honor Blackman, la jefa de prensa de la productora ideó el nombre del nuevo personaje necesario a partir de la necesidad de que tuviera atractivo para los hombres, es decir, *man appeal*. De tanto repetir mentalmente las dos palabras tuvo una revelación: *Emma Peel*. Varias semanas de *casting* derivaron en la selección de una joven actriz llamada Elizabeth Shepherd para el rol y, dado el considerable atraso producido por toda la situación, se comenzó rápidamente el rodaje del primer episodio en fílmico, **The Town of No Return.**

El nuevo planteo de producción exigía un nuevo equipo, con experiencia en cine. Clemens fue ascendido a productor asociado, lo cual le aseguraba control creativo y la facultad de disponer los lineamientos que debía seguir la serie. Julian Wintle y Albert Fennell asumieron como productores y cada episodio recibió un presupuesto cercano a las 30.000 libras, para unos diez días de rodaje. Clemens afianzó el clima fantástico de la serie no sólo permitiendo que los libretos tendieran francamente hacia la ciencia-ficción sino además estableciendo pautas muy precisas: *"La serie debía tener unidad, un*

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

marco que nos permitiera hacer cualquier cosa, cualquier tipo de argumento, a nuestro modo. Las reglas básicas eran que ninguna mujer podía ser muerta, ningún extra debía verse en las calles. Sólo se admitía una clase, la alta. En tanto fantasía, decidimos no mostrar ni a un policía de uniforme ni a un hombre de color. Y no debía verse nada tan bajo como la sangre en ***Los vengadores****. Si hubiésemos introducido un negro o un policía, hubiésemos tenido ante nosotros el obstáculo de la realidad social y eso habría hecho que todo pasara a ser bastante ridículo. Junto a un hombre común de la calle que hace cola para tomar el colectivo, Steed pasaría a verse como una caricatura. El nuestro era un mundo de cuento de hadas, la Inglaterra que les gusta imaginar a los extranjeros, aunque no exista".*

Mientras se establecían estas normas y se resolvían problemas de producción, se advirtió además que Elizabeth Shepherd no tenía el estilo requerido. Según explicó Macnee, *"Para un rol con mucho de hermafrodita como era el de Cathy Gale (y también, en este caso, el de Emma Peel), donde ella debía verse como un boy scout al menos de la cintura para abajo, Beth no resultó nada bien. La chica debía ser ágil, rápida y decidida. Beth no lo era"*. La búsqueda se reanudó, con el costo negativo de un episodio inservible sumado a las demoras de producción.

Entonces, entre las decenas de chicas filmadas, apareció un primer plano de Diana Rigg, que con veintiocho años ya era una veterana de la Royal Shakespeare Company. Un cuerpo ágil, *"un par de piernas que parecían no terminarse nunca"* y un rostro hermoso, convincente, definitivo, alcanzaron para garantizarle un contrato. Después resultó que, además, la chica tenía personalidad, era espontánea, sabía actuar y podía tener un excelente *rapport* con Macnee. **The Town of No Return** se filmó otra vez y **Los vengadores** entró en su ciclo culminante.

La nueva etapa y sus modificaciones formales y artísticas permitió afianzar dos elementos que ya caracterizaban la serie: el humor y el diseño. Buena parte del primero venía escrito, como las réplicas que cimentaban la flema británica de Steed: *"Llamo porque todavía no han venido a retirar el cadáver que denuncié. ¡Esto está muy desordenado!"*; o su capacidad para convertir cualquier ocasión en un verdadero picnic con toda clase de accesorios y champagne [4]. Otra parte surgía de aportes espontáneos de Rigg & Macnee, que pedían y obtenían un espacio considerable para improvisar. La relación entre los personajes de ambos nunca fue explícita, aunque estuvo hecha de mil detalles sugerentes. Ambos tenían la rara capacidad de imprimir naturalidad a ese *"mundo de cuento de hadas"* que Brian Clemens estaba empeñado en lograr.

En cuanto al diseño, quedó claro desde un principio que la personalidad de Rigg, más femenina que la de su predecesora, pedía también un cambio de vestuario. El uso del cuero negro se fue atenuando y eventualmente fue reemplazado por un célebre traje azul, ajustado al cuerpo, que daba a la actriz un aspecto sexy y dinámico, heredero directo de las heroínas de los seriales mudos. El diseñador *top* John Bates se encargó del vestuario de la Sra. Peel (con un crédito de mayor tamaño en los títulos finales), vestuario que -por primera vez- se concibió con el propósito adicional de ser comercializado: **Los vengadores** se situaron así en la cresta del *Swinging London* y cualquier chica pudo desde entonces vestirse como Emma Peel.

Pero para Clemens el concepto "diseño" no se limitaba al vestuario, desde luego. *"Nada era accidental en la serie. La ropa, los decorados, los autos... cada detalle era discutido por el equipo creativo y al final aprobado por mí. Nunca antes había trabajado tan estrechamente con directores artísticos y ellos respondieron admirablemente a esta propuesta. Nuestro propósito era mantener la serie siempre adelante de nuestros competidores"*.

Los directores artísticos respondían porque los argumentos -en particular los de Clemens- les permitían desbocarse. El ejemplo extremo es **The House that Jack Built,** sobre una casa automatizada creada por un técnico ya muerto con el exclusivo propósito de mantener prisionera para siempre a la Sra. Peel. El diseño de las habitaciones de la casa, un verdadero laberinto expresionista, remite directamente a las mayores audacias de los vanguardistas de los '20 [5].

La nueva temporada filmada trajo consigo también un cambio en la música. Hasta entonces ésta había estado a cargo de Johnny Dankworth, pero se mantenía en un plano incidental más o menos convencional. Para la serie filmada Clemens y Albert Fennell convocaron al compositor Laurie Johnson, que

Video Club GATOPARDO

Los clásicos que estás buscando
encontralos en Videoclub Gatopardo

ALQUILER Y VENTA

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

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

debió escribir no sólo el sofisticado tema de jazz característico de los títulos sino además varios minutos de música original para cada episodio, en tiempo récord. *"En total debo haber escrito unas cincuenta horas de música para* ***Los vengadores****"*, recordó Johnson preguntándose cómo lo había hecho. El tono de esa música terminó de definir el de la serie a la perfección, en contrapunto con el estilizado diseño de títulos, que fue variando de temporada en temporada, y que también era obra de Clemens.

No me olvides

Veintiséis episodios en blanco y negro más otro veinticuatro en colores (producidos gracias al éxito norteamericano de la primera temporada filmada) fueron realizados y emitidos desde octubre de 1965 hasta noviembre de 1967. Pero finalizada la producción de **Mission Highly Improbable** (en la que Steed y Emma son miniaturizados) se desataron varias crisis simultáneas. Por un lado la productora dispuso prescindir de los servicios de Clemens y Fennell en la certeza de que la serie se había vuelto demasiado bizarra, demasiado extraña para el gusto del público, y que necesitaba un toque de realismo. Por otro, Diana Rigg se hartó del asedio de los medios, de las disputas sobre su sueldo y de las extensas jornadas de trabajo, de modo que anunció su retiro. La productora no acusó recibo de la catástrofe y puso a un nuevo equipo de producción, a cargo de John Bryce, a buscar una nueva chica y a escribir nuevos episodios. De un *casting* que debieron aprobar los compradores norteamericanos de la serie salió Linda Thorson, de escasos 22 años, y con ella se inició la producción de nuevos capítulos, pero pronto resultó evidente que Bryce no dominaba los secretos de una producción en fílmico. Tras una serie de gastos que no se reflejaban en ningún resultado útil, Bryce fue despedido y Clemens / Fennell retomados. *"Durante mi ausencia eligieron a Linda Thorson. Yo no la hubiera elegido, porque creo que le faltaba estilo y, lo más importante, humor. En un fin de semana escribí el episodio* ***Forget Me Knot****, del cual estoy especialmente orgulloso"*.

Forget Me Knot se terminó en enero de 1968 pero no se emitió hasta un año después, encabezando en relanzamiento de la serie y es importante porque en él Rigg le pasa la pelota a Thorson y se despide de Steed. Al final del episodio, en una escena que en su momento supo producir escalofríos, Steed se entera por los diarios de que el "Sr. Peel", famoso aviador dado por muerto, ha aparecido en la selva amazónica. Mientras Steed habla con sus superiores para pedir un reemplazo, la Sra. Peel entra al departamento:

-¡Steed! ¿Ha visto los diarios?

-Sí.

-Confiaba en que haría una reaparición dramática... Lo encontraron en la selva...

-En la selva amazónica.

-Absurdo.

-Ridículo.

-Lo han traído de vuelta. Pasará a buscarme en unos minutos.

-¿Por aquí?

(Ella se acerca)

-Conserve siempre su sombrero en los momentos difíciles, y un ojo abierto y vigilante para los genios diabólicos.

-Lo recordaré.

-Adiós Steed.

(Lo besa en la mejilla, se vuelve y camina hacia la puerta. Él la observa)

-¡Emma! (Ella se detiene y lo mira: es la primera vez que él la llama por su nombre) *Gracias.*

Al salir el departamento, Emma se encuentra con Tara King (Thorson), que busca la dirección de Steed.

Tara: *-Disculpe, ¿el departamento 13?*

Emma: *-Al final de la escalera.*

Tara: *-Gracias.*

Emma: *-Le gusta el té revuelto en dirección opuesta a las agujas del reloj.* (Tara la mira y mima el movimiento de revolver el te) *Eso es.*

Desde la ventana de su departamento, con gesto grave, Steed ve a Emma subir a un automóvil antiguo, conducido por quien debe ser el reaparecido Sr. Peel. Ambos se van. A pesar de la distancia, el parecido entre Steed y el Sr. Peel es asombroso, pero la razón es simple: los dos eran un mismo Patrick Macnee. *"Era la única manera de que el espectador no quedara tan triste", explica Clemens. "Porque* ***Los vengadores*** *era ante todo una serie divertida, un escapismo hecho de pura fantasía"*.

Epílogo

Después... qué importa aquí el después. Pasaron veinte años y la serie se demostró perdurable. Clemens hizo películas (como el notable film de culto **Captain Kronos**) y con Fennell lograron otro éxito con la serie policial **Los profesionales**, subrayando el realismo y colocándose así en las antípodas de **Los vengadores**. Rigg vovió al teatro clásico y ya es Dama. Macnee aparece como actor invitado en cualquier serie o película que lo reclame, con suerte diversa, y, a diferencia de Rigg, no tiene inconvenientes en reconocer que debe su condición de ícono a **Los vengadores**. Como tal fue utilizado, por ejemplo, por el grupo Oasis en un reciente clip y se comenta que su voz está presente en el nuevo film basado en la serie. Como le dice su colega Peter O'Toole: *"Pero John...¡Vos siempre estás haciendo* ***Los vengadores!****"*

Bibliografía esencial

The Avengers Companion, por Alain Carrazé & Jean-Luc Putheaud; Titan Books, Londres, 1997; *The Avengers and Me*, por Patrick Macnee y Dave Rogers, Titan Books, Londres, 1997; *The Complete Avengers*, por Dave Rogers; Boxtree, Londres, 1992.

Notas

(1) Dispense el lector un breve ataque de subjetividad delirante pero antes de continuar es necesario que nos pongamos de acuerdo en algo: por lo menos durante las dos temporadas en que alcanzó su ecuación milagrosa (Patrick Macnee = Diana Rigg) **Los vengadores** debe considerarse la mejor serie de la historia de la TV.

(2) A la larga, ese anonimato lo privó de millones de libras en regalías. Lo mismo le pasó cuando no se acreditó como el creador de otra serie legendaria: **Dr. Who.**

(3) En el último episodio Blackman-Macnee (**Lobster Quadrille**) ella se despide y anuncia que se irá de vacaciones a las Bahamas. En el episodio **Too Many Christmas Trees**, emitido un año y medio después de su partida, Steed recibe una postal navideña y comenta: *"¡Una tarjeta de la Sra. Gale! ¿Qué demonios podrá estar haciendo en el Fuerte Knox?"*, en referencia al final de **Goldfinger.**

(4) Hay una antológica escena de este tipo en **The Town of No Return**. Viajando en tren, Steed saca de un pequeño bolso de mano toda la parafernalia necesaria para tomar el té, incluyendo una tetera humeante. Otro episodio francamente cómico es **Honey for the Prince**, donde un jerarca árabe enamorado de todo lo inglés genera diversas situaciones desopilantes. El episodio es además justamente célebre porque en él Emma se viste de odalisca y baila la *"danza de los seis velos"*.

(5) El episodio, uno de los mejores de la serie, incluye rara información sobre el *background* de la Sra. Peel y una escena final estupendamente bien actuada por Rigg y Macnee: Steed llega preocupado al rescate con una lanza y Emma primero se ríe, pero luego se muestra agradecida y evidencia, por única vez, una angustia verdadera por lo ocurrido.

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

EL PUNTO MAS ALTO EN WEB MULTIMEDIA Y PREIMPRESION

Auriel

MULTIMEDIA COMPANY

Diseño Web, Desarrollo y Gestión - Fotocromía de Alta Definición

AV. CORRIENTES 1762 2º A ESQ. CALLAO TEL: 375-5690 / 372-7079

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

Fílmografía comentada

La siguiente es una selección de series que han sido adaptadas al cine con suerte diversa. No nos avergüenza admitir que el criterio rector ha estado más cerca del afecto que del rigor.

THE ADDAMS FAMILY *(LOS LOCOS ADDAMS)*
Emisión original: 1964-1966 (64 episodios de 25', ByN); productora: ABC y Filmways; *productor ejecutivo*: David Levy; *Creador:* Charles Addams; *Música:* Jack Marshall; con John Astin (Gomez/Homero), Carolyn Jones (Morticia), Jackie Coogan (Uncle Fester/Tío Lucas), Ted Cassidy (Lurch/Largo), Lisa Loring (Wednesday/Merlina), Ken Weatherway (Pugsley/ Pericles), Blossom Rock (Abuela), Felix Silla (Tío Cosa).

THE ALL NEW ADDAMS FAMILY HALLOWEEN *(HALLOWEEN CON LOS LOCOS ADDAMS*, 1977) *dir.*: David Steinmetz. *Libr.*: George Tibbles. Telefilm con el mismo elenco de la serie.

THE ADDAMS FAMILY *(LA FAMILIA ADDAMS*, 1991) *dir.*: Barry Sonnenfeld. *Libr.*: Carolyn Thompson, Larry Wilson, sobre personajes de Charles Addams y serie de David Levy. *Mús.:* Marc Shaiman. Con Raúl Juliá (Gómez), Carolyn Jones (Morticia), Christopher Lloyd (Fester), Cristina Ricci (Wednesday), Jimmy Workman (Pugsley), Carel Struycken (Lurch), Christopher Hart (Tío Cosa).

ADDAMS FAMILY VALUES (1993) *dir.*: Barry Sonnenfeld. *Libr.*: Paul Rudnick. *Mús.:* Marc Shaiman. Mismo elenco más Joan Cusack (Debbie Jellinsky) y Carol Kane (abuela Addams).

Basada en las historietas publicadas por *The New Yorker Magazine* desde 1935, **Los locos Addams** supo reflejar adecuadamente el oscuro sentido del humor de su creador, Charles Addams, dibujante y fanático de las carreras de velocidad. Sus protagonistas, como la mayor parte de la gente, vivían lo feo y lo repulsivo como normal y cotidiano.

Una actitud *naif* en relación con el mundo exterior los dotaba de una dignidad esencial: a ellos nada los alteraba. Dentro de ese mundo paralelo de lógica propia, tan coherente como el universo animado de Tex Avery o como los '70 de la Tribu Brady, los Addams vivían en una inalterable calma, felices en su mansión gótica decorada como un museo de los horrores, junto a arañas y plantas carnívoras. Bebían pócimas humeantes y comían alimentos crudos o vivos. Les era indiferente y hasta incomprensible el efecto que causaban sus costumbres en sus huéspedes e invitados, quienes con mucha frecuencia salían corriendo espantados de la mansión. Ningún invitado entendió que a Morticia le encantara poner los tallos de rosas en un florero y tirar las flores, que Homero pensara mejor parado de cabeza, que la mascota de Merlina fuera una muñeca de María Antonieta decapitada, que la diversión del tío Lucas fuera experimentar en carne propia nuevas máquinas de tortura, o que Pericles practicara con entusiasmo el descarrilamiento de trenes o las explosiones con dinamita. La sola aparición de Largo, el zombie-mayordomo de la casa, una especie de Frankenstein inmutable, bastaba para llenar de terror a cualquier visitante y nadie más que los Addams llegó nunca a percibir la dulzura de Dedos, una mano cercenada con vida propia, siempre lista para atender el teléfono, ofrecer un vaso de agua o seleccionar la correspondencia.

En cada uno de los 64 episodios, los Addams desafiaban la "normalidad" social y algunos títulos son especialmente elocuentes: 'Morticia va al siquiatra', 'Homero el político', 'Los nuevos vecinos conocen a los Addams", 'Largo aprende a bailar', 'Amnesia en la Familia Addams', 'Dedos desaparece'. La armonía que los une frente a realidad tiende a demostrar que hay vida más allá de las convenciones sociales al uso. Sería estimable que ese concepto pudiera, alguna vez, trascender las paredes de una vieja mansión gótica.

En 1977, pasada más de una década de cancelada la producción de la serie, se hizo un poco conocido telefilm que rescató al elenco original El resultado, por desgracia, deja mucho que desear: el ritmo es lento, el encanto extraño de sus personajes carece de la frescura de la serie y necesita ser reforzado con obvias alusiones a sus raras costumbres. La iluminación brillante y un uso inusual de los exteriores no contribuye al clima *dark* propio de la Familia. La novedad en la composición familiar, además de un hermano menor de Homero, es la presencia de una Merlina y un Pericles adolescentes que no tienen ninguna incidencia en la trama.

En los 90, la pérdida del elenco fundacional fue compensada con toda la parafernalia que permite una superproducción y con libretos muy dignos, ricos en situaciones e intrigas, que se posicionan muy cerca de la esencia de la serie. De nuevo los Addams se vieron cómodos entre las paredes de su mansión y todo parece realmente "muy normal".

El realizador Sonnenfeld debutó como realizador con el primer film, tras una carrera espectacular como director de fotografía. No había sido, sin embargo, la primera elección de los productores, quienes por cuestiones de tono tantearon antes, sin éxito, a Tim Burton y a Terry Gilliam.

La segunda película logró un clima todavía más satírico que la serie de TV,

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

aunque mantuvo el concepto de que los Addams eran normales dentro de su anormalidad. Todo el episodio de la colonia de vacaciones y su merecida destrucción a manos de los niños Addams es tan ácida como desopilante y podría haberla firmado el John Waters de **Serial Mom.**

Totalmente compenetrado con la historia y los personajes, Sonnenfield explicó que el secreto del funcionamiento de las dos películas reside en algunas pautas esenciales: *"Creo que ellos son la familia perfecta y tienen una gran unión. La pareja todavía se ama y se sienten sexualmente atraídos uno con el otro. Su fuerte sentido de familia permite que Lucas y su esposa puedan vivir con ellos. Lo más importante es que ellos dan a sus hijos espacio para crecer, aprender y experimentar sin ser asfixiados por la guía paterna. El valor de la historia no está en que todos estemos de acuerdo, sino en que ellos no cambian día a día caprichosamente. Entienden que existe gente muy distinta en cualquier lugar y desean realmente no incomodar a nadie. ¿No es esta la clase de familia que todos tratamos de ser?".*

La prematura muerte de Raúl Juliá dejó de lado durante algunos años toda especulación sobre una tercera película. Ahora se dice que para octubre de 1998 la Fox estrenará un nuevo telefilm con dirección de Dave Payne y protagonizado por Tim Curry como Homero, Daryl Hannah como Morticia, el veterano Kevin McCarthy como Grandpa Addams (un personaje nuevo) y Ed Begley, Jr. como Phillip Adams. Cuando Homero se entera que sus padres están sufriendo una enfermedad que se manifiesta en una rara conducta con tendencia al baile y a las fiestas, decide llevarlos a un spa para curarlos pero allí se encuentran con otra rama de la familia, los Adams, con una sola "d". Ya veremos.

MARÍA EUGENIA LARA

BATMAN

Emisión original: 1966-1968 (120 episodios de 25', color). Productora: Greenway - 20th. Century Fox TV. *Productor ejecutivo:* William Dozier. *Creador:* Lorenzo Semple, Jr. *mús.*: Neal Hefti, Nelson Riddle. Con Adam West (Bruno Díaz/Batman), Burt Ward (Ricardo Tapia/Robin), Neil Hamilton (Comisionado Fierro), Stafford Repp (jefe O'Hara), Alan Napier (Alfred), Madge Blake (tía Harriet).

Batman (*Idem.*, 1966) *dir.:* Leslie Martinson. *Libr.:* Lorenzo Semple, Jr., sobre personajes de Bob Kane. *Mús.*: Nelson Riddle. Con el mismo elenco de la serie más Lee Meriwether (Gatúbela), Burgess Meredith (el Pingüino), Cesar Romero (Joker), Frank Gorshin (el acertijo).

-Quizá sean bebedores, Robin... pero aún así siguen siendo seres humanos.

Este tipo de diálogos logran que el generalmente subvaluado largometraje **Batman** con Adam West y Burt Ward sea algo que no hay que desdeñar.

Es cierto, la película era casi tan barata como la serie sin tener su ritmo y ni siquiera la célebre secuencia de títulos animada (está reemplazada por otra un tanto godardiana, con paredones y virados a color que tienen su atractivo aunque no le llega a los talones a la del show de la pantalla chica). De todos modos vale la pena verla, algo que se puede lograr de vez en cuando en los canales de cable o en la reciente edición remasterizada de *laserdisc*, que salvo la buena calidad de imagen y sonido digital mono, en realidad no tiene nada nuevo que ofrecer.

Entre los puntos fuertes de este **Batman** está la reunión de todos los grandes villanos de la TV: el Pingüino (Burgess Meredith), el Guasón (Cesar Romero) Gatúbela (Lee Meriwether) y el Acertijo (Frank Gorshin). Los detractores de la película se suelen quejar de que en el film no estuvo la mejor Catwoman de la TV, la inigualable Julie Newmar. Pero de cualquier manera Lee Meriwether no está nada mal, y además se roba varias escenas en su otro rol de la tramposa diplomática rusa que quiere seducir a Bruno Díaz.

Justamente estas escenas del romance entre el millonario y la archivillana son las que en su momento la gente más detestó, pero al mismo tiempo son las que dan al film su tono más autoparódico e incluso aportan una vuelta de tuerca interesante. Mientras Bruno sale con su sofisticada amiguita rusa a cenar en una cita romántica, Robin y Alfred lo siguen horrorizados con el batimóvil, escuchando a través de micrófonos todo lo que dice su amigo y mentor. Cuando la pareja empieza a susurrarse palabras al oído, Robin simplemente no puede disimular su ofuscación y trata de apagar el sistema de espionaje como para no sufrir más. Un detalle impagable de la visita de Adam West al departamento de su amada: Lee Meriwether le dice, mientras se pone "algo más cómodo", si quiere algo para tomar, y la elección del galán es un cocoa tibio. El guión de Lorenzo Semple jr quizá no se destaque por su ritmo o su tensión, pero sí tiene algunas invenciones sin desperdicio, como el plan

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

criminal de los pillos: inventar una máquina que deshidrata seres humanos para entrar en las Naciones Unidas y convertir en polvillo a los representantes de los principales países del mundo. Mucha gente todavía cree que el **Batman** de los años '60 era solamente un producto infantil, y en realidad se trataba de un programa de televisión pensado para el público adulto -por eso el humor *camp*, las referencias psicodélicas y la estética *pop*- pero que también pudiera atraer a los chicos. Quien no tenga esta referencia seguramente se asombrará al notar un guiñó drogón cuando los villanos contemplan el polvo de colores que contiene a los representantes deshidratados de las Naciones Unidas. En cuanto a las andanzas del dúo dinámico propiamente dichas, un momento memorable es la intervención providencial de un delfín que decide sacrificarse para salvar a Batman de una trampa en alta mar. Y entre los *gadgets* de los villanos sobresalen las aletas de pato del submarino del Pingüino. Pero las guaridas y las trampas no son tan divertidas como las de la serie, y hasta hay alguna secuencia tan boba que hace que los momentos más *naif* del programa de TV parezcan intelectuales, como la que describe una larga serie de intentos fallidos de Batman por deshacerse de una bomba a punto de explotar.
El director del **Batman** modelo '66, Leslie H. Martinson, había realizado varios episodios del show televisivo. A lo largo de tres décadas dirigió programas de TV como **The Roy Rogers Show**, **The Brady Bunch, El Avispón Verde, Colt 45** y **Airwolf**. El guionista Lorenzo Semple, Jr. fue nominado al antioscar por el *megabomb* **Sheena** (1984), pero también participó en proyectos tan distintos como el film de culto con Anthony Perkins **Pretty Poison**, el clásico carcelario **Papillon**, el horrendo remake de **King Kong** de De Laurentiis y el notable regreso de Sean Connery al rol de James Bond en **Never Say Never Again.**
DIEGO CURUBETO

THE FUGITIVE (EL FUGITIVO)
Emisión original: 1963-1967 (120 episodios de 50', primero en ByN y luego en color). *Productora:* ABC - Quinn Martin. *Productor ejecutivo*: Quinn Martin. *Creador*: Roy Huggins. Con David Janssen (Dr. Richard Kimble), Barry Morse (Tte. Philip Gerard), Jacqueline Scott (Donna Taft), Bill Raisch (Fred Johnson, el Hombre Manco), William Conrad (narrador).
THE FUGITIVE (*El fugitivo*, 1993) *dir.*: Andrew Davis; *arg.*: David Twohy, sobre personajes de Roy Huggins; *g.*: Jeb Stuart y David Twohy. *Mús.*: James Newton Howard; con Harrison Ford (Richard Kimble), Tommy Lee Jones (Samuel Gerard), Sela Ward (Helen Kimble), Julianne Moore (Dra. Anne Eastman), Joe Pantoliano (Cosmo Renfro), Jeroen Krabbe (Dr. Nichols).
"Soy bastante analítico y mi enfoque de la TV siempre ha sido así. Tomemos por ejemplo **El Fugitivo**. Me dije: `*¿Cómo puedo hacer un programa que tenga todos los elementos de un western pero en un escenario más moderno?*'. Cuando lo dije, me di cuenta que sería casi imposible porque la esencia de un western es la total libertad de las personas involucradas, especialmente el protagonista. En un western no se espera que el protagonista tenga familia; es decir, un héroe con familia resulta absurdo. Un héroe con antecedentes tampoco es importante. No necesita licencia de conducir; no tiene raíces y sólo se preocupa por el día siguiente. El vive su aventura, monta su caballo y se aleja. Estoy hablando del western clásico.
Pensé: `*¿Cómo logro esa clase de irresponsabilidad y libertad en un contexto contemporáneo?*' Decidí que la única forma de lograrlo era que el protagonista fuera perseguido por la ley: así tendría que actuar en esa forma. Debía ser un vagabundo, un hombre sin identidad, que se negara a permanecer en un solo lugar. Así fue como escribí El Fugitivo. Yo no tropiezo con las cosas por casualidad, como otros. Yo analizo la forma de llegar a ellas."
Roy Huggins (*trad.*: Elvio E. Gandolfo)

Un torpe muchacho adolescente que se mueve entre la alienación y el acné. Un programa de televisión que gira sobre la pérdida y la desazón existencial. **El Fugitivo:** mi obsesión durante el otoño del '63 y la primavera del '67.
Hoy sé lo que es el policial negro. En aquel entonces, sentía que eso era la mierda real: a un pobre idiota inocente es sentenciado a la horca para reparar el asesinato de su esposa, una borracha disconforme que merecía morir. El idiota escapa del tren de la muerte. Un maldito policía lo insta a huir por todo el territorio de los Estados Unidos (los 48 estados se parecen sospechosamente a Los Angeles). El idiota busca al hombre manco que en realidad mató a su esposa. El policía lo persigue con sádica perseverancia. El objetivo del idiota: exoneración. El objetivo del cana: recompensa por unos pocos pesos.
Hoy comprendo que el doctor Richard Kimble, personificado por David Janssen, marcó un hito como el genio/retardado. Pero en ese momento lo único que yo deseaba era ser él, en particular porque cada semana una hermosa actriz se fijaba en su persona y le rogaba que se quedase con ella. El nunca se quedaba. Murmuraba algo y se iba siguiendo su Tour Persecutorio, dejando sólo un opaco adiós a mujeres como Barbara Barrie, Janice Rule, Patricia Crowley, Susan Oliver, Lois Nettleton, June Harding y Madlyn Rhue. **El Fugitivo** estuvo lleno de escenas realistas pero neuróticas sobre los flojos hilos de sus vidas. Richard Kimble era un redentor itinerante. Yo quería esconder a Kimble de la policía y convertirme en el perro de presa de sus mujeres.
Todo lo viejo vuelve. **El Fugitivo** regresa como una epopeya a la pantalla grande. Estoy ansioso por correr con Harrison Ford, porque si hay alguien que puede personificar a ese asombroso y confuso David Janssen de los '90 ése es Ford. La serie original celebraba la atmósfera en la que condescendían las clases menos favorecidas. Supongo que será difícil trasladar esto al estilo optimista del cine de hoy. ¿Que ocurre si el tren que ha descarrilado en las series se convierte en un autobús que se va de la autopista y cae a las vías dónde el tren puede atacarlo? ¿Qué pasa si debemos escuchar sobre los problemas del matrimonio Kimble más de lo que nos gustaría? Estoy ansioso por ir corriendo a ver la versión de los '90 de ese maldito que cuando

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

era chico me asustaba y conmovía.
James Ellroy (trad.: Christian Kupchik)

GET SMART (EL SUPERAGENTE 86)
Emisión original: 1965-1969 (138 episodios de 25', en color); *Productora:* Talent Associates, Heyday y NBC; *productor ejecutivo:* Leonard Stern; *Creadores:* Mel Brooks y Buck Henry; *Música:* Irving Szarhmary; Con Don Adams (Maxwell Smart), Barbara Feldon (99), Edward Platt (El Jefe), Robert Karvelas (Larrabee), Dick Gautier (Hymie), Bernie Kopell (Sigfried).
THE NUDE BOMB (*La bomba que desnuda*, 1980) *dir.:* Clive Donner. *Libr.:* Bill Dana, Arne Sultan, Leonard Stern, sobre personajes de Mel Brooks y Buck Henry. *Mús.:* Lalo Schifrin. Con Don Adams (Maxwell Smart), Dana Elcar (el jefe), Pamela Hensley (agente 35), Andrea Howard (agente 22), Vittorio Gassman (Sauvage), Robert Karvelas (Larabee).
GET SMART, AGAIN! (*El regreso del súperagente 86*, 1989) *dir.:* Gary Nelson. *Libr.:* Leonard Stern. *Mús.:* Peter R. Melnick, sobre tema de Irving Szathmary. Telefilm con el mismo elenco de la serie original menos Edward Platt, el jefe, a quien le está dedicado.
"Yo lo sabía, sólo quería saber si tú lo sabías"
Esta y otras frases memorables salían semanalmente de la boca de Maxwell Smart, el temible operario del recontra espionaje, según el relator que presentaba cada emisión doblada al castellano.
Si **El agente de CIPOL** parodiaba a 007, **Get Smart** es la sátira de esa parodia. CONTROL contaba con todos los ingredientes necesarios para ser una organización seria: cuartel secreto, científicos capaces de crear aparatos y sustancias para derrotar villanos, y un archienemigo como KAOS, la organización criminal más malvada del mundo. El problema residía en que los agentes de CONTROL estaban más preocupados por sus problemas gremiales que por defender al mundo de las maléficas intenciones de Sigfried, el jefe de KAOS, y sus secuaces. Y por añadidura, eran bastante ineptos.
Mel Brooks y Buck Henry, creadores de la serie, creyeron que, cuando la pantalla estaba saturada de espías audaces, ya era hora de hacer una serie en la que el protagonista fuese verdaderamente estúpido. Así surgió el agente 86, quien únicamente podía resolver los difíciles casos que le asignaba El Jefe (cuyo verdadero nombre era Tadeo) a fuerza de su buena suerte, y de la ayuda de la agente 99. Ésta guardaba con tanto recelo su verdadero nombre que ni siquiera Max pudo conocerlo, aún cuando se convirtió en su marido. Los aparatos que más de una vez salvaron la vida de Napoleón Solo nunca resultaron de gran ayuda para Max. Su zapatófono sonaba en los momentos más inoportunos, el cono del silencio dejaba escapar la información más confidencial, y su "mini grabadora" funcionaba cuando se le ocurría. Aún así, 86 nunca pudo prescindir de estos artefactos.
Tanto los agentes de CONTROL como los de KAOS se consideraban a sí mismos, ante todo, empleados de una empresa, y no es extraño encontrar capítulos en los que los mismos hacían huelga pidiendo, por ejemplo, mayor cantidad de balas para cada misión, mejoras en el plan dental, etc. Es famosa una conversación entre Sigfried y Max, en la que cada uno se entera de cuales son los beneficios sociales de cada organización y CONTROL, desde luego, es la que sale perdiendo.
LAURA TUSI

En los intentos por llevar al cine las series más populares y queridas, los críticos de cine parecen depositar la frustración de no haber tenido jurisdicción para poder juzgarlas. Así, inevitablemente, este tipo de intentos *"no están a la altura del original", "reiteran viejos recursos", "se esfuerzan en vano por trasladar al largometraje un material insuficiente"*. Si pasó con cada una de las películas derivadas de **Star Trek**, ¿cómo esperar que no pase con **La bomba que desnuda** y con el telefilm **El regreso de súper agente 86**?. Pero no hay que dejarse asustar porque son todas tonterías. Quien ha crecido bajo el amparo de las ficciones de los '60 sólo quiere una cosa: recuperarlas.
La bomba que desnuda tiene la única desventaja cierta de ubicarse fuera de la continuidad de la serie. Maxwell Smart aparece aislado de su clásico entorno y sin ninguno de sus compañeros (con la solitaria y silenciosa excepción del inmortal Larabee). También molesta un presupuesto modesto que, si bien excede el que tenían los episodios originales, resulta bochornosamente escaso para sostener un largometraje. En esta producción de la Universal, el colmo de tal bochorno es una persecución por el parque turístico de los estudios Universal.
Por otro lado, paradójicamente, resulta divertido (y, por lo tanto, eficaz) el traslado de los gags recurrentes de la serie a un contexto mayor. Una conversación entre altos mandos tiene lugar a los gritos, de limusina a limusina, así como antes el Jefe y Smart se gritaban con sus superiores del capitolio por la ventana. El cono del silencio, el gadget más famosamente inútil de la historia de la TV, es aplicado con los mismos resultados de siempre nada menos que en una reunión de las Naciones Unidas. La secuencia de títulos, con chicas y música de Lalo Schifrin, remite a las famosas presentaciones de las películas de James Bond, que en definitiva fueron la razón de ser de Maxwell Smart. Además, hay algo de bienvenido humor negro, un villano desbocado a la medida de Vittorio Gassman, una persecución especialmente ridícula en la que Smart utiliza un escritorio-automóvil y algunos cameos simpáticos, como el de la diva softcore Sylvia Kristel y la veterana Rhonda Fleming.
La película sufrió un problema de *timing*: apareció unos años antes de que el cariño por la serie deviniera en culto. En Buenos Aires tuvo la desventaja adicional de que el entonces Ente de Calificación la considerara, de manera incomprensible, Prohibida para menores de 14 años, limitando severamente su alcance.

EL OJO ESTRÁBICO
_RADIO PARA SORDOS.
SÁBADOS A MEDIANOCHE POR
FM MUNICIPAL, 92.7 MHz
CHAMUYA SOBRE TANGO: PEDRO OCHOA
CHAMUYA SOBRE BIOGRAFO: HECTOR BENEDETTI
AUDICIÓN 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

En La bomba que desnuda, realizada una década después de la cancelación de la serie, el aspecto de Don Adams todavía no acusaba el paso de los años. Dos décadas después tal cosa ya no era posible, pero fue resuelta con astucia por los responsables del segundo retorno de Maxwell Smart, en 1989, legitimado esta vez por todos sus compañeros de antaño, incluyendo al director Nelson, el guionista Stern y la música de Irving Szathmary, que reaparece sobre una cuidada recreación de la recordada secuencia de títulos. Ese equipo y el rescate de todos los personajes secundarios del original, logran recuperar con asombrosa fidelidad el tono de la serie y resuelven el paso del tiempo mediante el simple trámite de incorporarlo con inteligencia al guión. Veinte años después CONTROL ha sido absorbida por la CIA, el 86 supervisa entierros, la 99 está por publicar su autobiografía, el robot Hymie trabaja como muñeco para testear de choques automovilísticos y el idiota de Larrabee espera pacientemente una misión en el viejo cuartel de CONTROL, porque nadie le ha dicho que se fuera. En ese marco, los únicos que no parecen afectados por el tiempo son Sigfried y su fiel asistente Starker, aunque no serán ellos los responsables de la nueva crisis que los reúne a todos.

Varias ideas de modesto pero eficaz ingenio, como cuando Smart evita ser atravesado por una espada escudándose tras un ejemplar de *La guerra y la paz* (*"¡Nadie llega hasta el final* de La guerra y la paz!") se suman al repertorio usual de frases y situaciones características de la serie. *"Te dije que no me lo dijeras"*, *"Fallé por un tanto así"*, *"¿Me creería Ud. si le digo que...?"* y *"¡Starker, esto es KAOS y no hacemos.... aquí!"*, son algunas de las muletillas que también regresan, para quedarse para siempre en la memoria del espectador.

FERNANDO MARTÍN PEÑA

THE MAN FROM UNCLE (EL AGENTE DE CIPOL)

Emisión original: 1964-1968 (105 episodios de 50', color); *Productora*: NBC y MGM; *productor ejecutivo*: Norman Felton; Creadores: Norman Felton y Sam Rolfe; *Música:* Jerry Goldsmith; con Robert Vaughn (Napoleón Solo), David McCallum (Illia Kuryakin), Leo G. Carroll (Alexander Waverly).

THE RETURN OF THE MAN FROM UNCLE (*El regreso del Agente de CIPOL*, 1983) *dir.:* Ray Austin. *Arg.:* Sam Rolfe. *G.:* Michael Sloan. *Mús.:* Gerald Fried, sobre tema de Jerry Goldsmith. Con Vaughn, McCallum y Patrick Macnee (John Raleigh), Tom Mason (Benjamin Kowalski), Gayle Hunnicutt (Andrea Markovitch), Geoffrey Lewis (Janus).

Audacia y elegancia resultan los mayores atributos de estos dos agentes dedicados a proteger la paz mundial, y a conseguir chicas. La serie comenzó como una sátira de James Bond, en la que ambos agentes, en vez de enfrentarse con villanos enemigos del mundo libre, lo hacían contra los agentes de TRUSH, una organización del crimen organizado cuyo objetivo final era el dominio absoluto del mundo. Napoleón Solo ponía la astucia, Illia Kuryakin sus conocimientos en tecnología de avanzada. Una parafernalia de aparatos insólitos, entre otros, la radio lapicera con la que Solo se comunicaba con el cuartel general de CIPOL, los acompañaron en todas sus aventuras, y, aunque a menudo sufrían averías, siempre funcionaban a la hora en que las cosas se les ponían negras. En plena guerra fría, el personaje de David McCallum, agente de nacionalidad rusa trabajando para CIPOL, contribuía a suavizar tensiones. De hecho, McCallum, que contaba con miles de admiradoras, recibía cartas con el encabezamiento: *"Eres un comunista, pero eres* nuestro *comunista"*. A pesar de esto, Solo era quien siempre se quedaba con la chica.

Una serie de películas vernácula, **Los Superagentes**, emuló con poca suerte a **El agente de CIPOL**. Delfín, Tiburón y Mojarrita, con un plus de intención humorística, también se enfrentaron a siniestros villanos haciendo uso de extraños aparatejos y chicas, aunque ninguno de ellos llegó nunca a ser comunista. Varios años después, y con las marcas del tiempo en el cuerpo, los dos agentes más intrépidos de la pantalla chica volvieron a la acción con este film. Si no lo hubiesen hecho su dignidad hubiera quedado mejor protegida. De todos modos, en esta película, ambos agentes, ya retirados, vuelven a reunirse para desbaratar los maléficos planos de un villano, puesto que para semejante misión nadie puede estar mejor preparado que Solo y Kuryakin, sin importar la edad. A pesar del ligero encorvamiento de la espalda de Solo, ambos hacen gala del porte elegante que siempre los caracterizó. Al dejar CIPOL, cada uno se había dedicado a tareas algo alejadas al espionaje (Illia Kuryakin, por ejemplo, se convirtió en un reconocido diseñador de modas) pero nada de esto impide que cumplan los objetivos prioritarios, es decir, seguir conquistando chicas.

La película, que cada tanto aparece por cable, tiene la misma estructura de la serie, solo que en larga duración, y con decorados naturales, elemento bien distinto a la escenografía que utilizaban cuando salían semanalmente, que podía reproducir una calle de París o un casino de Las Vegas con la misma carga de falso realismo.

Hace algunos años que se habla en Hollywood sobre el proyecto de hacer una nueva película sobre la serie, pero tras algunos anuncios (que mencionaban a Quentin Tarantino entre los directores posibles) la idea quedó en la nada.

LAURA TUSI

MISSION: IMPOSSIBLE (MISIÓN IMPOSIBLE)

Emisión original: 1966-1973 (172 episodios de 50', color). *Productora:* Paramount. *Productor ejecutivo y creador:* Bruce Geller. *Música*: Lalo Schifrin. Con Peter Graves (Jim Phelps), Martin Landau (Rollin Hand), Barbara Bain (Cinnamon Carter), Greg Morris (Barney Collier), Peter Lupus (Willy Armitage) y después Leonard Nimoy (Paris), Lee Meriwether (Tracey).

MISSION: IMPOSSIBLE (*Misión imposible*, 1996) *dir.:* Brian De Palma. *Arg.:* David Koepp, Steven Zaillian. *G.:* David Koepp, Robert Towne. *Mús.*: Danny Elfman, sobre tema de Lalo Schifrin. Con Tom Cruise (Ethan Hunt), Jon Voight (Jim Phelps), Emmanuelle Béart (Claire Phelps), Henry Czerny (Eugene Kittridge), Jean Reno (Franz Krieger).

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

Cada uno tendrá su opinión, pero para mí los de **Misión imposible** eran unos muñecos sin ningún carisma, por lo menos hasta que apareció Leonard Nimoy en las últimas temporadas. Basados en una propuesta inicial con espíritu de guerra fría con atraso, los guiones tampoco eran nunca una maravilla y por lo general se apoyaban en el recurso de ocultar el plan del equipo protagonista hasta que, de a poco, las sorpresas se iban revelando. Rara vez uno se sorprendía realmente.

Esa opinión, desde luego, no impidió que la serie se produjera durante siete años. Lo que pasá es que además se apoyaba en dos dispositivos reiterados de poco aporte dramático verdadero pero de una eficacia cultural impresionante: tanto el mensaje grabado que se autodestruye como la música de Lalo Schifrin hoy forman parte inextricable del imaginario cotidiano. De hecho, cuando llegó el film (Brian De Palma, 1996), fue el único ejemplo de *remake* cinematográfica de un producto televisivo que retomó la música de su modelo: a pesar de estar muy arraigados en la memoria, ni las dos adaptaciones de **Los locos Addams** ni el nuevo **Santo** recuperaron sus temas musicales característicos con el entusiasmo de **Misión imposible**.

En ese sentido, habría que decir entonces que la adaptación de Brian de Palma es de una notoria fidelidad: los nuevos miembros del equipo de Jim Phelps también son unos muñecos (empezando por Tom Cruise, atroz) y hasta Emmanuelle Béart está fotografiada como si se hubieran empecinado en dejarla lo menos atractiva posible. "El plan" nunca se conoce del todo hasta el final, que es de una idiotez insondable. La música está regrabada en una versión atronadora y la película empieza con la secuencia del grabadorcito que se destruye. Esas son las principales semejanzas.

Las diferencias son tantas que en cuanto termina la música uno se da cuenta de que lo han estafado. Este no es el De Palma que se pone las pilas y domina la puesta escena, como en **Los intocables** (a su vez basada en famosa serie) sino, en cambio, el empleado de un muchacho con problemas que manda porque lo ven las chicas. Como afirmó en su momento la revista *Premiere*, el muchacho podría presentarse en cualquier estudio con una sinopsis de dos páginas sobre su primera comunión y lograría filmarla, tal su cotización en taquilla. De modo que si él quiere, por ejemplo, tergiversar todo el desarrollo lógico de un argumento en función de la supervivencia de su personaje (como en **Entrevista con un vampiro**) no tiene más que pedirlo.

A diferencia de la serie, que todavía puede ser exonerada en función de su franca ingenuidad, el film no busca la sorpresa sino el engaño. En ese sentido es verdad que nada es lo que parece: ni siquiera el film. De Palma pone todo su esfuerzo en suspender de modo notable nuestra incredulidad durante toda la primera mitad y resuelve con verdadera maestría una secuencia de suspenso puro en la que el muchacho tiene que meterse a robar nada menos que una dependencia del FBI. Hasta ahí, es una película: se establecen los objetivos, las reglas y las dificultades que deberán enfrentar los personajes con la suficiente convicción, energía y detalle como para que uno entre en el juego. Pero terminada esa secuencia, De Palma se va a dormir la siesta, dejando la acción en manos de su *second unit director* y comenzando una estafa que termina con un combate de catch-as-catch-can arriba de un... ¡TGV!

Buster Keaton decía que en todos sus films se preocupaba por lograr que las situaciones fueran posibles. No importa que tan improbables, pero posibles. De Palma sigue con fidelidad ese sencillo precepto hasta que termina la secuencia del robo, más o menos la mitad del film. El resto es una de James Bond, con la decepcionante diferencia de que en lugar de Sean Connery o Roger Moore está Tom Cruise. El final, además, cuando Jon Voight se revela como el traidor, traiciona cualquier Manual del Guionista Aplicado. La misión era falsa, inventada por Voight para traicionar a todo su equipo. Entonces... ¿qué hace Voight al comienzo, solo, escuchando el mensaje que le asigna la misión y que rubrica la célebre frase: *"Este mensaje se autodestruirá..."*? ¿Trata de convencerse a sí mismo de que la misión es real? De ningún modo. La simple verdad es que De Palma nos miente, como se mienten todos en este mentiroso film. En la serie los villanos terminaban a menudo sumidos en la mayor de las impotencias, engañados de la peor manera por los astutos protagonistas. Uno sale del cine con la misma impresión, despojado de dos horas de vida y con siete pesos menos en el bolsillo.

CARLOS SALGADO

un par de LIBROS

Televisión de culto, de Antonio Blanco (ed. Glénat, Barcelona, 1996)

Con prólogo de Alex de la Iglesia, y una lista de 100 series ordenadas en 10 divisiones por género *(Agentes Secretos, Aventuras, Comedia, Dramas y Seriales, Fantástico, Gente Ordinaria, Made in Spain, Marionetas y dibujos, Misterio, Oeste)* esta compilación supone un viaje de ida a nuestra infancia para revivir momentos de tele, inconsciencia, felicidad e indocumentación.

El libro permite descubrir que para las series la globalización ya es cosa del pasado: a pesar de ser una edición española y hacer obvias referencias a vivencias de niños crecidos del otro lado del charco, *Televisión de culto* podría haber sido escrito aquí con muy pocos cambios.

El director de la colección, Jordi Costa, explica en la introducción que el autor Antonio Blanco, periodista, dramaturgo, guionista de cine y TV y director de un film *gore* español, falleció en 1994 con la obra inconclusa, por lo que el resultado final debió ser completado gracias a la colaboración de un grupo de amigos que mantuvieron la idea original de su creador.

M.E.L.

Series de culto de TV de Ciencia-Ficción y Fantasía, de Eusebio R. Arias (ed. Nuer, Madrid, 1997)

Aunque el título pueda sembrar desconfianzas por su empeño en incluir la mayor cantidad posible de términos vendedores, el libro de Arias está mejor informado y tiene una intención menos abarcadora que el anterior. A la vez, es de tono un poco más solemne, lo que no condice demasiado con la mayor parte de los ítems tratados.

La división es por décadas y cada serie tiene una extensa ficha. En algunos casos específicos importantes se incluye una guía de episodios. El libro tiene la bienvenida intención de ser útil y empieza siéndolo desde la introducción, donde se explican algunos términos específicos del formato.

C.S.

Algunas películas que luego fueron series

El virginiano (1914, 1929) - **Tarzán** (1918 y 37 versiones más) - **Rin Tin Tin** (1922) - **El Zorro** (1920) - **Dr. Kildare** (1937/1938) - **El Santo** (1938) - **Lassie** (1943) - **Cheyenne** (1947) - **La ciudad desnuda** (1948) - **La jungla de asfalto** (1950) - **Mike Hammer** (1953) - **Viaje al fondo del mar** (1961) - **Flipper** (1963) - **Daktari** (1965) - **Matt Helm** (1966) - **Hotel** (1967) - **McCloud** (1968) - **M*A*S*H** (1970) - **Shaft** (1971) - **Serpico** (1973) - **Fama** (1980) - **Starman** (1984) - **Alien Nation** (1988) - **Bagdad Café** (1988) - **Ni idea** (1995)

(*) Entre paréntesis, fechas de producción de las series.

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

Talento, buen gusto y experiencia

LOS PADRES DE LAS CRIATURAS

POR ELVIO GANDOLFO

Ser productor de cine y ser productor de series de televisión son dos cosas distintas. El primero organiza un producto único (aunque pueda tener secuelas), costoso, con fecha de terminación relativamente incierta, que será luego proyectado en incontables salas, siempre idéntico a sí mismo. El segundo organiza productos periódicos, más baratos, sobre una base, y con variaciones en cada capítulo sucesivo.

Esas diferencias formales suelen incidir en un perfil también personal distinto. El sonido y la furia de Hollywood, las cifras multimillonarias que mueve (sobre todo ahora que la clase B casi no existe), provoca un perfil donde el nivel de megalomanía y omnipotencia, y por lo tanto la potencialidad de fracaso y desastre, son muy intensos.

La tarea repetida, muy basada en un nivel mínimo de anécdota, de narración, y el trabajo con un mismo equipo de actores y técnicos a lo largo de bastante tiempo, suele provocar un tipo de orgullo menos espectacular, más artesanal, más basado en lo que se hace que en lo que se es.

A Roy Huggins, el productor de **Maverick y Baretta**, entre otras, le preguntaron una vez cómo le gustaría que fuera su epitafio. Dijo: *"Que durante 25 años, Roy Huggins contó historias interesantes en la televisión: interesantes y que valían la pena. Esa es una de mis esperanzas ególatras, que algún día (por el bien de mis hijos, estaré muerto para entonces) algún estudiante que esté analizando este período de la TV (estos 30 años en que la TV era algo que todos veían) diga que había un productor llamado Roy Huggins que constantemente mantenía un nivel de narración muy alto".*

Algo semejante declaró Jon Epstein, que con **El rico y el pobre** inventó la miniserie televisiva: *"Me gusta lo que hago y no ansío ser el Número Uno. No tengo ese ego ni esa enfermedad que me impulse a volver locos a todos, incluyéndome a mí mismo y llegar a la cima. Yo sería muy feliz, digamos, entre 200 tipos de este medio que hacen lo mismo que yo, si fuera el Número Nueve. Es no significa que voy a quedarme en el Número 89 ni que voy a aspirar a la cima, pero me gusta que el impulso que tengo se vea equilibrado con otras cosas, y es bastante sano: es como un ego. La gente me ha dicho todos estos años:* `El ego es indispensable. Demasiado ego es insano.'"

EL MONTAJE

Casi todos los productores que han trabajado en la época de oro de las series (los años '50 y '60), añoran la libertad de los comienzos. La facturación de publicidad era mucho menor, aún no imperaban las grandes cadenas; en consecuencia el *rating* prácticamente no existía y no determinaba con feroz velocidad la muerte o supervivencia de un programa. Uno de los primeros problemas fue establecer una duración. Al principio había programas de cinco, doce o veinte minutos, pero al fin se copiaron los patrones de la radio: treinta minutos o una hora.

En la televisión norteamericana (que en las series es la televisión) terminó por establecerse también un promedio de tiempo de producción: entre tres y cuatro días para cada capítulo. A eso había que agregarle entre cinco y siete días de postproducción. En ese segundo período, muchos de los mejores productores coinciden en destacar la importancia de un profesional clave: el montajista. Con una fecha de entrega tan fija como la de una nota periodística, su aporte podía salvar o hundir un capítulo. Roy Huggins decía: *"El capítulo que me entregan al final de la producción nunca se ve como el que sale al aire. Hay una enorme diferencia. Si alguien quiere escribir un libro sobre cómo se hacen las series, que escriba sobre lo que se puede hacer en el montaje, porque es ahí dónde se puede rehacer la historia completa, dónde puede ser replanteada."* Como ejemplo, citaba un caso en el cual el director había marcado mal las miradas que el protagonista debía dirigirle a una muchacha. Gracias al montaje se recuperaba el tipo de mirada que el protagonista de esa serie debía dirigirle necesariamente, por su perfil de personaje, a esa muchacha.

En una película, la historia es una, y se traduce en un guión original. En una serie hay un marco narrativo básico, traducido luego en las variaciones de los sucesivos capítulos, que son guiones. Por lo general se le llama a ese marco básico "concepto". Y por lo general ese "concepto" es creado por el productor. Por eso, con más frecuencia aún que en el cine, en las series el productor tiene también mucho de guionista y de productor. La conciencia de la importancia de ese "concepto" es ya un lugar común. Frederic W. Ziv, productor de Patrulla de caminos y de Bat Masterson opinaba: *"Hay que empezar con el concepto: si el concepto está bien pensado y se siguen sus lineamientos, entonces las bases serán sólidas. Resultarán en un programa piloto convertido en prototipo digno de ser seguido. Si el piloto además tiene éxito, también la serie lo tendrá".*

El propio Ziv tenía claro cuál era su "concepto": la persecución. De las series que produjo **Cisco Kid** era una persecución a caballo; Patrulla de caminos una persecución en una carretera; **Caza submarina** una persecución bajo el agua. Incluso el deseo de dedicarse a un género específico solía tener motivaciones simples, poco atenidas a estudios de marketing. Bob Stabler **(La ley del revólver)** prefería hacer *westerns "sobre todo porque viajábamos a lugares muy bonitos. Era lo que más me gustaba".*

Con el desarrollo del formato serial, semejante al de las series de cuentos con un mismo personaje (Sherlock Holmes, por ejemplo), también se desarrolló la conciencia de sus necesidades narrativas. *"En televisión hay que empezar muy rápido", pensaba Jon Epstein. "Si uno tiene al público sentado en un cine, el público no se irá, pero en televisión hay que llamar la atención con rapidez. Así que busco algo que lo logre, como en cualquier buen cuento, basándome en el instinto y la experiencia."*

Una vez captados los tics, los gestos y la entonación de su protagonista, un

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

actor sabía lo que tenía que hacer una y otra vez. Básicamente era él quien establecía el tono general de cada serie. Al menos al principio los productores se llevaban bien con los actores. Más tarde, en cambio, añoraron aquella armonía. Según Huggins, en ese entonces *"los actores todavía no se habían dado cuenta de que podían irse con tan sólo decir `preferiría no hacerlo'."*

James Garner, por ejemplo, había dado en la tecla con el humor irónico de su cowboy, **Maverick:** cuando alguien entraba a avisarle *"Hay un tipo con un arma preguntando por tí"*, replicaba: *"De acuerdo. Ya que estamos: ¿el bar tiene puerta trasera?"*. Uno, como espectador, se reía de ese peculiar pistolero pero sabía, gracias a Garner, que igual enfrentaría la situación.

Inclinados a tomar el lugar del director, los productores solían enfrentarse con frecuencia con los directores propiamente dichos. Otra vez en **Maverick**, Huggins había contratado al director de westerns Budd Boetticher (el director arquetípico de Randolph Scott). Pero Boetticher cambió por completo el personaje en los primeros capítulos. Y así le fue. *"Nunca más lo empleé"*, recordó tajante Huggins. *"Fue un director que quitó las líneas cobardes de Maverick y las asignó a otro actor, basándose en que los héroes no hablan así. Nunca lo volví a emplear, pero Garner siguió ahí. Garner no dejaba que esas líneas las tomara otro"*.

NADA DE GENIOS

Muchos de los productores fueron guionistas además de los creadores del "concepto" original y general de la serie. Según Epstein *"en términos generales, los mejores productores son muy fuertes en el área de la historia o han sido escritores. Aunque el hecho de que hayan sido escritores no los convierte necesariamente en buenos productores"*. Roy Huggins consideraba que tenía habilidad para contar historias que gustaban al público. Había escrito prácticamente todas las series que había hecho. Su producción era tal que forzosamente debía usar seudónimos. *"He desarrollado una docena de seudónimos, porque de otra forma mi nombre aparecería demasiado y no quería que fuera así"*.

Es probable que, como en muchas otras profesiones, no exista una fórmula segura para ser un buen productor. En todo caso, uno de ellos empleó cierta modestia para definir la que él creía adecuada: *"No se necesita ser un genio para ser un buen productor. Se debe tener un poco de buen gusto, cierto talento innato, y después hay que basarse en la experiencia"*.

Seminario de Guión Cinematográfico

FIVE DAY SCREENWRITING WORKSHOP

Profesor Mark Axelrod / CHAPMAN UNIVERSITY - LOS ANGELES - CALIFORNIA

3 al 7 de Agosto - Auditorium 5º Piso, Correo Central, Arancel: $ 150,-

Reservas telefónicas tres días de validez

Encuentros Personalizados para Análisis y Corrección de 25 guiones de Cine y Televisión

Presentación línea argumental hasta tres carillas en Castellano.
Recepción de los 25 proyectos hasta el día 23 de Julio 1998.
Aquellos interesados tienen derecho a concurrir al seminario completo.
Arancel: $ 200,-

TRABAJADORES DE CINE

SICA

50° ANIVERSARIO

Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina

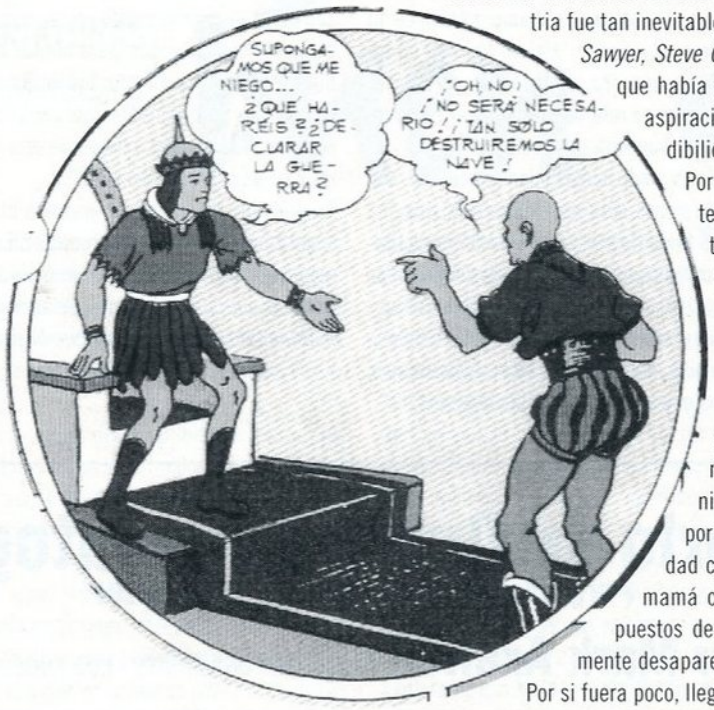
Juncal 2029 - (1116) - Capital Federal - Tel/Fax: 806-8774 / 7544 / 0208

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

Héroes fuera de serie

HISTORIETA, CINE Y TV

por Osvaldo Aguirre



①

El advenimiento de la televisión significó un duro golpe para la historieta. Las cosas, en realidad, comenzaron a ir mal sobre el fin de la Segunda Guerra, cuando los héroes dibujados debieron volver a casa junto a los soldados reales. La conversión del aventurero en defensor del hogar y la patria fue tan inevitable como decepcionante. A pesar de *Buz Sawyer, Steve Canyon y Johnny Hazard*, el personaje que había dado cuerpo a los sueños, temores y aspiraciones de muchos hombres perdió credibilidad.

Por otra parte, la generación de dibujantes que pobló de maravillosas historietas las páginas de la prensa no tuvo un recambio de nivel. De pronto, Bob Lubbers se hizo cargo de *Tarzán* y Rick Yager de *Buck Rogers*, y la popularidad de las series corrió pendiente abajo. El deslumbrante resurgimiento propiciado por William Gaines y las publicaciones de la Entertaining Comics en los '50 resultó abortado por la censura. Además, la propia realidad cambiaba: los almacenes para papá y mamá con una sucursal en cada barrio (los puestos de venta de los *comic-books*) sencillamente desaparecieron.

Por si fuera poco, llegó la televisión, *"la respuesta a la plegaria del hombre que trabajaba"* (Dennis O'Neil). Al final de la jornada, uno podía sentarse frente a la pantalla, lata de cerveza en mano, y entretenerse sin necesidad de leer. Y lo que era muy preocupante: a los niños les gustaba todavía más. Las historietas estaban bien, entonces, para hojear en el porche de atrás; ya no eran el alimento básico de la imaginación juvenil.

Pero la televisión no sólo le quitó a la historieta gran parte de su público. También se llevó a sus personajes más exitosos.

②

Tampoco hay que exagerar. La historieta forma parte desde sus orígenes de una industria: la definición de sus formas estuvo dada en buena medida por los *syndicates* (agencias que distribuyen *comics* a los periódicos), en base a las respuestas del mercado. Esa industria es, desde ya, la del entretenimiento, que engloba además a la literatura popular (*pulps*, relatos policiales, de ciencia ficción, etc.), la radio, el cine y la televisión; y en tal marco, quizá, deben ser considerados todos los productos de esos géneros.

La producción en serie marca a la vez la condición de *"la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"*. La historieta fue alentada por los editores cuando éstos advirtieron que su inclusión incrementaba la venta de diarios; y bajo esta premisa, la de sostener el consumo del público, se ha desarrollado toda la industria del entretenimiento.

En ese sentido, el editor del *syndicate* o del periódico anticipa al productor televisivo. Como Irwin Allen o Quinn Martin hicieran años más tarde, William Randolph Hearst y Joseph Patterson, entre otros, supieron captar los gustos populares y convertir a artistas del montón en hacedores de obras clásicas. El efecto de constitución de los *syndicates* fue la uniformización de los productos de la industria. Las historietas que habían triunfado y cuyos protagonismos conservaban un interés actualizado y mayoritario dieron el modelo de las series: familiar, con animales, con niño, con muchacho, etc., etc. En los años '20 se impulsa un nuevo género, que se revelaría como el de proyección más amplia: las series de aventuras.

Los préstamos e influencias mutuas serían imposibles de describir en detalle. Baste recordar que Superman comenzó a volar en cuadritos, después por

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

la radio, más tarde por los seriales cinematográficos, por la pantalla chica, etc. Si un personaje funcionaba en determinado medio, ¿por qué no iba a tener éxito en otro? Se trataba de sumar dos más dos. El público tenía una relación con el héroe -lo veía en los diarios o en la televisión-; ese conocimiento favorecía el disfrute inmediato de la obra y, para los artistas, daba la posibilidad de desarrollar un lenguaje establecido.

Sin embargo, por mucha expectativa que genere el traspaso de un personaje, su éxito no se plantea como un mecanismo de acción automática. De hecho, *El avispón verde* permaneció más de veinte años en la radio (desde 1936) y su versión televisiva concluyó al cabo de una temporada. Y pese a que ciertas figuras (los superhéroes) adquieren dimensión mítica -es decir, devienen relatos que son retomados permanentemente- hay versiones que se imponen sobre otras. Es probable, por ejemplo, que **Tarzán** haya generado su expresión artística más valiosa en la historieta. Los decorados y los accesorios de los estudios cinematográficos no pueden competir con los fondos y la puesta en escena dibujada por Harold Foster, que procesaba allí una particular formación como ilustrador y su adolescencia en los bosques de Canadá. En otros casos, la nueva versión obliga a redefinir la concepción de los personajes: el **Batman** televisivo "liquida" al de Bob Kane, y cuando Dennis O'Neil y Neil Adams reciben la historieta a fines de los '60 ya prefiguran al encapotado que dará Michael Keaton.

(3)

El 7 de enero de 1929 se dieron a conocer, en historieta, dos de los personajes más populares del siglo. En Amazing Stories, Buck Rogers despertó tras una siesta de quinientos años, mientras que en los diarios abastecidos por el Metropolitan Newspaper Syndicate Lord Greystoke partía hacia Africa, donde su pequeño hijo, luego llamado Tarzán, sería raptado por los simios.

La inmediata popularidad lograda llevó a Buck Rogers a la radio, el cine (serial en 1939 dirigido por Ford Beebe y Saul Goodking) y a una primera incursión televisiva en 1950/51. Como en versiones anteriores, Buck aparece aquí como el responsable de salvar al universo; ayudado por aparatos seudo-científicos trata de evitar los funestos designios de villanos interestelares como Killer Kane. Buck es acompañado por Wilma Deering, muchacha del siglo XXV, valerosa y con conocimientos "científicos", y por el Dr. Huer; Niágara, capital del mundo, es su base de operaciones. Entre 1979 y 1981 se televisó una segunda versión -**Buck Rogers en el siglo XXV**-, impulsada por el film homónimo (Daniel Haller, 1979).

En este caso, Rogers es un astronauta que tras ser lanzado al espacio en 1989 vaga perdido durante quinientos años. Afortunadamente, había sido mantenido en animación suspendida, de la que despierta cuando su nave es descubierta, en 2491, por los Draconianos. Liderados por la hermosa pero malvada princesa Ardala y su secuaz Kane, los Draconianos planean invadir la Tierra y sospechan que Buck es un espía. El aventurero del espacio logra engañarlos y, reencontrando al Dr. Huer -ahora el científico terrestre más renombrado- y a Wilma -suerte de comandante-, salva otra vez al planeta. Huer suministra a Buck un robot enano, Twiggy (incorporado en la película) y una computadora parlante, el Dr. Theo (voluminoso disco extendido en el cuello de Twiggy). En su segunda temporada, la serie fue totalmente modificada. Buck y Wilma se transformaron en tripulantes del Searcher, una nave interestelar en busca de sobrevivientes del "gran holocausto" que llevó a muchos hombres al espacio. Esta segunda versión no resultó.

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

⑦

Batman hizo su debut televisivo en 1965/66, temporada en que se convirtió en el quinto programa más visto de EEUU. La serie exaspera dos recursos convencionales de las historietas -las onomatopeyas y el continuará- y relativiza la contraposición entre el bien y el mal. Por supuesto que se sabía que el Dúo Dinámico finalmente escaparía de las terribles trampas preparadas por el Guasón o el Pingüino. Pero el interés no pasaba tanto por ahí como por el carácter de la propia trampa: un meteorito de ocho toneladas sus-

pendido sobre las cabezas de los héroes, o una almeja gigante que devora al Joven Maravilla. De otra manera: **Batman** exhibe casi con ostentación el carácter estereotipado del relato televisivo (siempre se desarrolla de la misma forma). Pero esos estereotipos son, en este caso, los elementos que permiten la novedad y la sorpresa: el comisionado Fierro encontrará una vez a los protagonistas abstraídos en sus ejercicios de respiración yoga y otra jugando al ajedrez; en la apertura, Gatúbela le "robará" la voz a un locutor televisivo, etc. Los villanos, además, resultan muy simpáticos: hasta para el propio Batman, que no es indiferente al coqueteo de Gatúbela. Sus métodos y planes, que en otras partes provocan el rechazo automático del espectador (imposible identificarse con quien, digamos, chantajea al mundo con una bomba atómica), constituyen posibilidades tan desmesuradas como divertidas. Sería demencial, tal vez, que Ciudad Gótica cayera en manos del Guasón; pero cuando, en una de sus mejores bromas, éste convierte todas las reservas de agua en gelatina de fresa, naturalmente se desea que Batman no lo atrape, que siga haciendo de las suyas...

⑧

Wonder Woman (1976) inaugura una segunda camada de superhéroes en la pantalla chica. Había sido creado por Charles Moulton en 1940 a imitación de **Superman**, pero con un origen estrambótico. Provenía de una isla perdida, habitada sólo por amazonas y donde existía una sustancia mágica que otorgaba mucha fuerza. El mayor Steve Trevor llega por accidente al lugar; las amazonas, tras una especie de justa gimnástica, eligen a la joven Diana para devolverlo a Occidente, dado que detestan a los hombres. Sin embargo, una vez cumplida su misión, la chica maravilla decide quedarse en el mundo civilizado para combatir al mal.

El hombre araña fue una magnífica historieta en manos de Stan Lee (guión) y Steve Ditko (dibujos), pero en televisión (1978) resultó un fiasco. Un experimento errado convierte al joven estudiante Peter Parker en un monstruo: una suerte de arácnido humano, que además de adherirse a las paredes y tender telarañas, dispone de fabulosos poderes visuales y auditivos. Claro que lo horrible de tal ente (como en Batman, el hombre murciélago) queda velado por la "atractiva" figura del héroe y su luminosa vestimenta. La condición de superhéroe es para Peter, no obstante, una pesadilla de la que no puede despertar. A manera de coartada, trabaja como fotógrafo en el Daily Bugle.

Más interesante fue el planteo de **El increíble Hulk** (1978-1982), basado en el comic creado por Stan Lee en 1962. Como Parker, el bueno de David Banner tampoco deseó ser aquello que, cuando se enfurece, es: una bestia verde de inmensa fuerza. En su estado normal no recuerda lo que hizo siendo la criatura. Viaja por todo el país buscando una cura y, al mismo tiempo, empleándose en distintos trabajos para ocultarse. Un periodista, Jack McGee, sospecha su secreto y lo persigue con preguntas molestas, pero nunca alcanza a reunir pruebas suficientes. A esta altura es obvio que hubo otro modelo para la serie además de la historieta de Lee: **El fugitivo.**

⑨

La permanencia de los héroes en la memoria popular está en buena medida determinada por las periódicas modificaciones que experimentan. Sus caracterizaciones suponen relatos abiertos, que desconocen el concepto de versión definitiva. Los personajes se adecúan siempre a los gustos y las estéticas de las distintas épocas, aunque actúan en tiempos y lugares que no son los nuestros.

Uno de los recursos ensayados para dar nueva vida a estos mitos ha sido la muerte. En 1988, una votación efectuada entre lectores hizo que Robin muriera a consecuencia de una explosión. Luego, el 18 de noviembre de 1992, Superman murió a su vez a manos de Doomsday, un gigante con musculatura y cuerpo de fisicoculturista. *"Aquí yace el más grande héroe de todos los tiempos"*, se leyó en el epitafio del Hombre de Acero. Ese día, la DC Comics puso en la calle tres millones de ejemplares.

Pero la muerte no clausura el camino de un héroe. En parte, porque la permanente circulación de las distintas producciones de las series mantiene presentes a los protagonistas. Y sobre todo, porque la muerte es una posibilidad narrativa más, que abre la puerta a otras aventuras. En tanto protagonistas de un mito, estos personajes revelan así el más asombroso de sus poderes: la inmortalidad. Los buenos no sólo triunfan, sino que tampoco mueren.

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

EL SONIDO DEL AVISPÓN

por O.A.

El viernes 9 de septiembre de 1966, a las 7.30 PM, la cadena ABC puso en el aire el primer episodio televisivo de **El Avispón Verde**. La línea argumental no era demasiado novedosa: Britt Reid, editor del periódico "El Centinela", lucha contra el crimen bajo una identidad secreta. Aparte de Kato, su sirviente y ayudante, sólo el fiscal de distrito Scanlon y su secretaria, "Casey", están al tanto de la doble personalidad de El Åvispón Verde.

El origen del personaje resulta un tanto insólito: fue presentado en la radio como sobrino de John Reid, El Llanero Solitario. Luego el muchacho creció y tuvo su propia serie en 1936. En su segunda versión, producida por Richard Bluel, Britt se convirtió además en propietario de una estación de TV. Los instrumentos para combatir el crimen fueron actualizados: Betsabé, el "vehículo blindado" de El Avispón esta provisto, por ejemplo, de una "aeroantena" que surca el aire -nunca se sabe bien de qué parte del auto sale- transmitiendo imágenes que recepciona una pequeña cámara ubicada entre el volante y la radio.

Tras el bloque de apertura se suceden los títulos, donde una electrizante voz en *off* anuncia: *"He aquí otro reto para El Avispón Verde y su fiel ayudante Kato"*. A continuación se aclara que *"en los archivos policíacos"* ambos paladines *"aparecen como peligrosos malhechores"*. El equívoco es aprovechado reiteradamente en los argumentos. Los episodios de media hora suelen ser bastante intrincados. En general, concluyen con una pelea donde Kato (interpretado nada menos que por Bruce Lee) hace ver sus conocimientos de artes marciales. El desarrollo está pautado por una serie de rituales. Al salir, por ejemplo, hay una complicada ceremonia. En el garaje, Kato manipula una serie de palancas por la cual se invierte una plataforma que deja ver a Betsabé, "la belleza negra". Kato toma el volante y El Avispón, en el asiento trasero, comprueba que su pistola y su zumbador -que curiosamente nunca emplea- estén listos. La pistola dispara un gas -verdeque atonta o bien duerme a los contrarios. Luego, al compás del estridente tema musical de Al Hirt, Betsabé sale a la calle. Las puertas del garaje están disimuladas por el mural de una pareja besándose, con la leyenda "How sweet they are".

ES VERDAD... AUNQUE USTED NO LO CREA

por O.A.

-**Flash Gordon** (1953-1954) fue producida en Alemania.

-**Charlie Chan**, protagonista de una historieta (de Alfred Andriola), de seriales radiofónicos y cinematográficos, y de una serie televisiva (1956-1957), se inspiró en un modelo real, el detective Chang Apana, de la policía de Hawaii.

-El nadador Buster Crabbe, estrella de seriales cinematográficos, encarnó los personajes de **Tarzán, Buck Rogers, Flash Gordon y Jim de la Jungla.**

-Jay Silverheels, el mestizo de sangre mohawk que acompañaba a El Llanero Solitario como Toro (o Tonto en la versión original) se convirtió más tarde en un popular criador y corredor de caballos.

-Una huelga de actores demoró casi seis meses el inicio de la segunda temporada de Buck Rogers (1980-1981).

-Irish McCalla, protagonista de **Sheena, reina de la jungla** (1955-1956), actuó luego en películas clase B, para finalmente revelarse como una exitosa pintora.

-Ni bien finalizada la producción televisiva de **Cisco Kid,** Duncan Renaldo, su protagonista, pasó a ganarse la vida en exhibiciones de destreza ecuestre donde se presentaba como el propio Cisco Kid.

-La frase *"Ganemos antes de que nos ganen de mano"*, que Pancho dirigía habitualmente a Cisco Kid, es citada por Sailor (Nicholas Cage) en el final de **Corazón salvaje** de David Lynch.

ESCENOGRAFIA & VESTUARIO

Instituto de Diseño Escénico "Saulo Benavente"

Dirección: Alicia Gumá - Víctor De Pilla

Moreno 3326 - Capital

Tel: 961-3909 / 864-3778

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

Revistas de cine en EE.UU.

Por Fernando Chiappussi

negocios, chismes y glamour

Si Francia es la capital de la crítica cinematográfica, con revistas de renombre como *Positif o el Cahiers du Cinéma*, Estados Unidos es la patria de la revista de cine como medio informativo. Glamorosas, multicolores, superficiales pero atractivas, las revistas norteamericanas de cine nacieron como puente entre las estrellas y sus admiradores. Hoy son las de mayor difusión en el sector y reflejan, en buena parte, la cultura del país del que provienen.

La primera revista dedicada a la actividad que se conoce fue editada en Inglaterra en 1889; en EE.UU. la primera fue *Film Index*, en 1906. *Variety*, fundada un año antes, comenzó como una revista de espectáculos en la que el cine tenía un papel menor, conforme al consenso de entonces sobre el nuevo medio. Fue con el tiempo que *Variety* iría otorgando los espacios más destacados a temas cinematográficos, convirtiéndose en la revista número uno de la industria.

La revista de cine empezó siendo un folleto técnico para un público minoritario, formado por productoras y exhibidores y las reseñas de películas solían estar influenciadas por la abundante publicidad que estas empresas contrataban en los medios. La página dedicada a las fotos de estrenos y fiestas, originalmente una mera concesión al despliegue empresarial, fue creciendo en tamaño al tiempo que los epígrafes ganaban en ironía y humor. De esta sección saldría un nuevo espécimen, la "revista para fans", antecedente directo del formato actual.

LLEGA LA BRILLANTINA

Estas publicaciones, que crecieron al compás del *star-system* en los años '20 y '30, por primera vez estaban destinadas no a los trabajadores de la industria ni a los dueños de salas, sino a los propios espectadores. La pionera fue *Motion Picture Magazine*, fundada en 1910 por el productor J. Stuart Blackton (de la Vitagraph) como house organ de sus propios films; pronto le siguieron *Photoplay, Picture Play, Picturegoer, Screenland, Movie Screen* y decenas más. Poco más que meras extensiones de los departamentos de publicidad de los estudios, estas revistas reproducían las delirantes biografías que les inventaban a Pola Negri y Theda Bara; había chismes, muchas veces también inventados por las estrellas o sus patrones; notas de moda, fotos de prensa, concursos y abundante publicidad de productos femeninos con apoyo de las estrellas (como Barbara Stanwyck asegurando que usaba jabón Lux, por ejemplo). También había reseñas de películas, pero los nombres de peso en el periodismo de la época no eran de críticos sino de "chismosos" como Walter Winchell, Louella Parsons o Hedda Hopper. Eso sí: estas "estrellas" del género no brillaban tanto en revistas como *Photoplay* sino en los diarios y la radio.

A medida que el cine iba ganando en madurez y el público comenzaba a aburrirse del exagerado optimismo de los estudios, la prensa se hizo más insidiosa. El chisme se volvió cada vez peor intencionado y pasó a ser la razón de ser de nuevas publicaciones como el *National Enquirer y Confidential*, que se preciaban de contar lo que Hollywood quería ocultar. *"Mostramos las fotos y decimos los nombres"* era el agresivo lema de *Confidential* (la publicación terminó cerrando sus puertas por la cantidad de juicios en su contra). Ahora las primeras planas eran para confesiones de *starlets* que habían compartido bacanales con Errol Flynn, cartas comprometedoras que revelaban la infidelidad de alguna actriz de renombre, y -especialmente- juicios de escándalo como el de Lana Turner por la muerte de su marido Johnny Stompanato, o el de Robert Mitchum por posesión de marihuana[1].

En la década del '50, mientras esto sucedía en los Estados Unidos, nuevos títulos europeos como los *Cahiers* o la inglesa *Sequence* proponían un nuevo formato: una revista teórica, más cercana a las publicaciones literarias o "culturales", centrada en la crítica y el análisis de las formas cinematográficas, con artículos teóricos y entrevistas donde los directores reemplazaban a los actores, de acuerdo con la nueva teoría del "cine de autor" a la que estos medios adherían. Algunos críticos norteamericanos tomaron nota y el debate cruzó el Atlántico, con Andrew Sarris -a favor de la nueva mirada- en el diario The Village Voice, y Pauline Kael -en contra- desde la revista cultural The New Yorker.

Si bien la revista de crítica fue un formato siempre marginal en Estados Unidos, terminó influyendo en las revistas más generales del sector, en la medida en que los cineastas más jóvenes empezaban a filmar teniendo en cuenta la "teoría del autor". La caída definitiva del Código Hays en 1968 y la crisis estilística y económica de Hollywood justificaron una nueva mirada, con más seriedad e investigación, en las revistas del sector. Fue la época de oro de publicaciones como American Film (líder en el mercado hasta la aparición de Premiere) y Film Comment, formada en el molde de la revista "teórica", donde el texto era mucho más importante que la ilustración.

Sin embargo, las revistas norteamericanas siguen reproduciendo tics propios de Hollywood, del que probablemente están demasiado cerca. Como en la Meca, suelen juzgar la calidad de una película -y su incidencia en la carrera de los implicados en ella- en términos de su relación costo-beneficio. Esto genera que títulos como **Después de hora o Corazón salvaje** sean considerados "fracasos" por no responder en la taquilla a la expectativa que habían generado. En cambio, realizadores anodinos como Joel Schumacher o Barry Levinson siguen ocupando espacio en las revistas, en la medida que sus últimos films sigan teniendo buena recaudación. Es claro, leyendo los textos, que los verdaderos

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

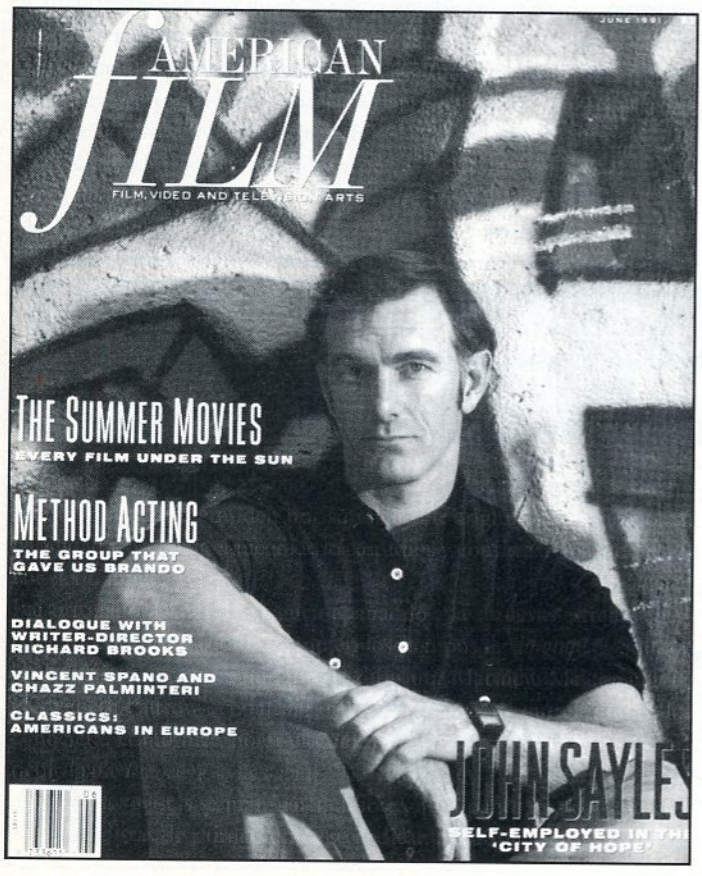
"triunfadores" no se miden por su talento u originalidad, sino por su habilidad para jugar el juego de los estudios y continuar gozando el favor del público.

Por otro lado, las revistas siguen apañando a las "nuevas estrellas" descubiertas por los estudios, como en los tiempos de *Photoplay*. Son, de hecho, la principal maquinaria de difusión. Matthew McConaughey y Gwyneth Paltrow ocuparon portadas casi antes de que el público los conociera, como hizo notar el guionista William Goldman en un artículo para *Prêmiere*.

Las nuevas revistas se mantienen a flote en un panorama contradictorio: periodistas de primera línea se dedican a escribir textos de primera línea sobre fenómenos que muchas veces no los merecen. Los recursos del "nuevo periodismo" y las plumas más cotizadas de *Vanity Fair o Rolling Stone* se ponen al servicio de la glorificación, irónica pero de todos modos presente, de la ideología del *star-system* y el "sueño americano", una mirada que hace veinte años parecía a punto de morir y sin embargo salió con éxito de la clínica de rehabilitación.

FIN DE SIGLO

En la actualidad conviven decenas de títulos, algunos de ellos de larga data, aunque los principales son de fundación relativamente reciente. El mercado puede dividirse entre las revistas de interés general, como *Premiere y Movieline*, ocupado por muy pocos títulos; y la gran cantidad de revistas especializadas en un lector determinado, como el adolescente aficionado al cine fantástico *(Starlog, Fangoria)* o el interesado en los mínimos detalles del business de Hollywood (las veteranas *Variety y The Hollywood Reporter*). También hay revistas dedicadas a un sector específico de la industria: la fotografía *(American Cinematographer)*, los efectos especiales *(Cinefex)* o los guionistas (la trimestral *Fade:In*). En los últimos años florecieron los títulos sobre el mercado independiente, con asesoramiento y data para el aspirante a Tarantino: entre ellos *Filmmaker y The Independent Film & Video Monthly*. Los títulos especializados, acorde con su menor circulación, tienen algunas páginas en blanco y negro y por momentos su presentación se parece bastante a la de algunas revistas argentinas.



Tres de las más conocidas son:

PREMIERE

Fundación: el primer número apareció en octubre de 1987, con dirección de Susan Lyne. En 1995 la revista fue comprada por el grupo francés Hachette Filipacchi, editor de la francesa *Premiére* y dueño de la española *Fotogramas*. Mensual.

Perfil: la revista más vendida del ramo en EE UU -y probablemente en el mundo- aspira a un amplio abanico de lectores. Con cantidad de perfiles de actores y largos informes sobre el *"making"* de los films más importantes, la revista se ganó el lugar que hoy ocupa poniéndose a tono con la estética imperante en Hollywood al momento de su fundación. Desde el principio dio importancia y cartel a productores, jefes de estudios e incluso representantes de estrellas, dedicándoles columnas y artículos completos, instalando el toque *"Variety"* dentro de la revista de gran espectáculo. También impuso las notas de gran extensión (diez páginas como algo habitual) y los suplementos temáticos pero a pesar del espacio que ocupan, los textos abundan más que nada en trivia y anécdotas. Ultimamente privilegia los personajes, dejando los *"makings"* en segundo plano.

Coberturas: antes del verano boreal y la Navidad presenta informes con data y chismes de primera mano sobre los "tanques" de estreno inminente. A las notas de rigor sobre el pre-Oscar viene agregando, desde el '95, una exclusiva ojeada al backstage del show del año anterior, con textos de Steve Pond. Habituales -y superficiales- miradas a Sundance y Cannes.

Algunas firmas: Peter Biskind, Rachel Abramowitz, Fred Schruers, James Ulmer. Cada tanto recibe en sus páginas a escribas de renombre como John H. Richardson o David Handelman. J. Hoberman (crítico del Village Voice) tenía a cargo hasta no hace mucho una sección dedicada al cine independiente.

Grandes momentos: cuando Richardson publicó un perfil apócrifo de Joel Silver, el neurótico productor responsable de Duro de matar y Arma mortal, fue invitado por Silver a conocerlo y escribir "la verdadera historia". El resultado fue un largo y delirante retrato del productor, tal vez la mejor nota publicada por la revista en toda su historia (edición de diciembre 1991). Después Richardson publicó una novela por entregas, The Blue Screen, en la que se imaginaba trabajando para Silver.

Critica: aparece sólo ocasionalmente; hace un par de años hubo un intento de sección fija a cargo de Todd McCarthy *(de Variety)*, pero no prosperó. La verdadera crítica es Libby Gelman-Waxner [2], una supuesta espectadora promedio que destruye las películas promocionadas en el número anterior con su visión de aburrida ama de casa.

Secciones: "California Suite" -con textos de Corie Brown- era la más jugosa, con investigaciones sobre el "business" de la industria. La edición de mayo trae la muy leída "Power List" con los 100 personajes más poderosos del negocio.

Botón de muestra: *"después del agotador rodaje y la decepcionante recaudación de* ***Alien3****, (Sigourney) Weaver vaciló en firmar para una cuarta vuelta con el Gran Viscoso. Pero la clonación ofrecía* 'una situación increíblemente jugosa', *dice ella (para no mencionar un cheque de u$s 11 millones). También hay una escena en la que Ripley se desvanece en las garras de un E.T.* 'La relación de amor y odio que tenía con el alien ha florecido' *dice Weaver..."* (del informe *Preestrenos de otoño*, setiembre '97).

Conexión Hollywood: hace dos años Susan Lyne dejó la revista para trabajar como vicepresidenta ejecutiva en Disney. Bart Freundlich, di-

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

rector del tedioso drama familiar El mito de las huellas digitales (1997), fue alguna vez meritorio en la redacción.

Influencia local: *Premiere (y Fotogramas)* representan la revista lujosa y bien informada que en la Argentina todos querrían hacer... pero cuyos derechos integrales nadie está dispuesto a comprar. *Clarín* publica, de tanto en tanto, traducciones bastante parciales de algunos de sus artículos más importantes.

MOVIELINE

Fundación: setiembre 1989. Editada en forma independiente por Movieline Inc. Dirigida por Anne Volokh. Casi mensual (once números al año).

Perfil: a menudo mejor escrita y más entretenida que *Premiere*, es también la más chismosa. Se centra en las principales figuras del *showbiz*, diseccionadas en irónicas entrevistas. No duda en publicar trascendidos, y suele traerlos a colación frente a los propios involucrados. También hay -en la mejor tradición Lucho Avilés- algunos chismes anónimos de alto voltaje. Todo esto es balanceado con informes temáticos y el rescate de películas y trabajos olvidados. Menos completa pero más aguda que la competencia, aunque a veces se le note mucho el rodete.

Coberturas: muestran poco interés por los grandes eventos: ignoran el Oscar, por ejemplo. Se preocupan por dar la imagen "verdadera" de la industria, pero en vez de investigar recurren a irónicos comentarios, entre ellos un informe anual llamado "Las 100 cosas más tontas que hizo Hollywood últimamente". Dedican números completos al sexo, los negros y las mujeres.

Algunas firmas: Stephen Rebello, Joshua Mooney, Martha Frankel, Joe Queenan. A veces, Lawrence Grobel.

Grandes momentos: es la revista que más jugo le saca a los entrevistados. Hubo memorables notas a James Cameron (por Mooney), James Woods (Rebello) y Michael Biehn (Jeffrey Lantos). Suelen publicar fotos de asalto donde las estrellas aparecen bostezando o rascándose la nariz.

Critica: destacan interpretaciones y películas menospreciadas, incluso si dejaron de ser noticia, en las páginas de video.

Secciones: la quintaesencia de Movieline es *"Bad movies we love"*, sección que pasa revista a grandes momentos del cine basura. El editor Edward Margulies muestra gran erudición en este terreno, sin recurrir a géneros ya "rescatados" como la ciencia ficción: en realidad, lo que más le gusta son las películas *mainstream* que en los '60 y '70 intentaron ponerse a tono con los cambios sociales, como **El valle de las muñecas** (no la pseudo-secuela de Russ Meyer sino la original). Dicho esto, una de las últimas ediciones de *"Bad movies we love"* fue dedicada a Anaconda.

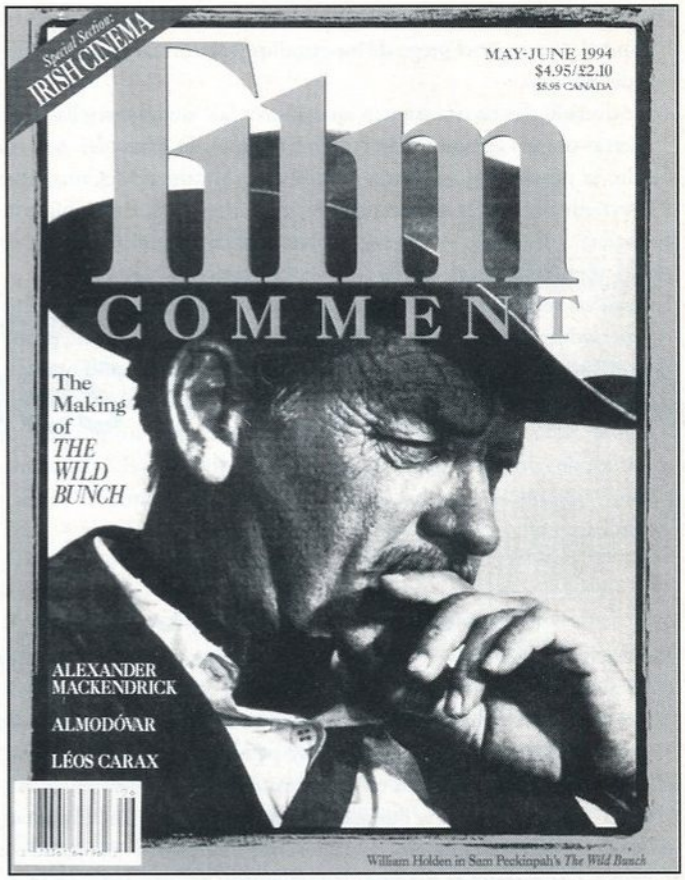
Botón de muestra: *"parece que el Sr. Limpio tiene una carrera nueva (y lucrativa) como actor porno en el ciberespacio. Nunca se le ve la cara, pero si estás familiarizado con sus dos desnudos para el cine puede que lo reconozcas"* (de la columna *"Adivinen quién no va a hacernos juicio"*, agosto '97).

Conexión Hollywood: cuando al hábil Joe Queenan le compraron un guión en una compañía major, el resto del equipo le ofreció una cálida e irónica despedida que se extendió a las páginas de la revista. La película no se hizo y Queenan sigue en la redacción.

Influencia local: no tiene, pero Teleclic podría aprender mucho de ella.

FILM THREAT

Fundación: editada en forma amateur desde 1985, saltó al carril profesional en 1991, cuando comenzó a ser publicada por la editorial de Larry Flynt (sí, la misma que publica *Hustler*). Desde entonces sale en forma bimestral. Dirigida por Christian Gore.



Perfil: centrada en cine independiente, que suele tomarse en serio, igual le dedica -con sorna- algunas páginas a Hollywood. Como no tiene poder como para conseguir notas importantes (tiene algunas páginas en papel obra impresas en blanco y negro) lo compensa reconociéndolo con chistes de autoconmiseración. En realidad lo mejor de la revista es el humor, cínico y algo infantil como el de un café universitario.

Coberturas: van a todos los festivales de cine independiente que no queden muy lejos de California. Para ellos Sundance es el equivalente a Cannes. A veces consiguen notas de las estrellas *indies*, pero les cuesta.

Algunas firmas: no hay estrellas. En realidad buena parte de la revista la escriben Gore, su segundo Paul Zimmerman y el "aburrido" -según los lectores- Dominic Griffin.

Grandes momentos: generalmente lejos de lo periodístico. En su décimo aniversario la tapa rezaba *"Odiamos cuando nuestros amigos se vuelven exitosos"*, con fotos de "Quentin", "Richard" (Linklater), "Tim" (Burton), "John" (Waters) y "Sam" (Raimi). En uno de los primeros números mandaron un espía a trabajar de interno en American Film y Movieline. Las grandes producciones del '95 fueron analizadas grupalmente por el consejo de redacción... sin haberlas visto ("***¿Dead presidents? ¿Qué es? ¿La secuela de Punto límite?***").

Crítica: ocupa un lugar importante en la revista y cubre buena parte del cine alternativo, con fotitos de sus jóvenes críticos al estilo Clarín. Suele ser demasiado políticamente correcta. Uno parece estar escuchando al director diciendo *"no le peguen a Jarmusch que al lector le gusta"*.

Secciones: hay dedicadas a música, historieta y cine trash, pero tal vez la mejor sea el correo. En vez de editar el texto de las cartas, las reproducen de puño y letra. El propio Gore se encarga de responderlas al estilo *Satiricón*.

Botón de muestra: ***"Liberen a Willy 2**. Jason James Richter, Dir. Dwight Little. (Warner Bros.) Willy descubre que Darth Vader es su padre" (en "Próximos estrenos"*, agosto '95).

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

Conexión Hollywood: una ex meritoria de la revista, Jessica Kaplan, fue noticia por vender su primer guión a los 17 años (el comprador es la productora de Michael Stipe, el cantante de R.E.M.). La redacción la buscó para entrevistarla, pero ella le dio la exclusiva a *Details*.

Influencia local: la revista *La cosa* ha intentado copiar su estilo, sin demasiado éxito.

(1) En el film **Los Angeles al desnudo** hay una descripción tan ácida como justa del modo en que las revistas de este tipo eran producidas.

(2) Pseudónimo del libretista Paul Rudnick, autor, entre otras, del guión de **¿Es o no es?** (In & Out, Frank Oz-1997).

EL CASO CELEBRITY SKIN

Un invento como sólo podían hacerlo allá. *Celebrity Skin* es una revista que evita la etiqueta fácil: tiene demasiados desnudos para ser una revista de cine, pero es demasiado cinéfila para ser sólo una revista porno. *Celebrity Skin* (literalmente "piel de famoso") tiene 19 años de vida y vende 250.000 ejemplares en todo el mundo. La receta: desnudos de celebridades.

Skin es editada por una editorial dedicada al porno, en el kiosco aparece cerca de *Penthouse y Hustler*, y la publicidad de sus páginas es casi igual. Pero en su búsqueda de escenas olvidadas de películas clase B y sus "tributos" a las grandes estrellas se le nota el aliento cinéfilo. Para su editor en jefe, un treintañero que se hace llamar Charlie Malloy -como el personaje de Rod Steiger en **Nido de ratas**-, los que compran *Celebrity Skin* son *"mayormente cinéfilos que también leen Film Threat o Movieline. Si querés comprar una revista para masturbarte, hay muchos caminos más fáciles"*.

Malloy es en realidad un periodista -y aspirante a guionista- que oculta su identidad porque suele compartir fiestas con algunas de las figuras que aparecen en la publicación. El lema de *Skin* lo dice todo: *"las fotos que las estrellas no quieren que veas"*. Y la revista consiste en un largo álbum de fotos, escaneadas de desnudos en películas y videos, u obtenidas por atentos paparazzi en algún descuido público del personaje en cuestión (estilo *"Sharon Stone con minifalda bajando de la limusina"*). Los textos se reducen a pequeños epígrafes y comentarios, subidos de tono pero con indudable conocimiento de causa. Cada vez que Malloy quiso añadir notas, los lectores escribieron para quejarse. Él y una diseñadora gráfica conforman la totalidad del staff.

En última instancia *Skin* y sus imitadoras -que las hay- responden a una fetichización de los cuerpos que vemos en la gran pantalla. Como quien recuerda un diálogo de Wilder o un travelling de Scorsese, el lector de *Skin* también toma un fragmento de película y le dedica la atención que habitualmente recibe el todo. Es curioso ver cómo las páginas de *Skin* repiten -desde otro ángulo- las perversiones típicas del cinéfilo que busca nuevos sentidos, estirando al máximo un placer diseñado para no durar más de 90 minutos.

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.

LAS CLASES COMIENZAN EN SEPTIEMBRE INFORMATE!!

eah Escuela Argentina de Historieta

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

CINEFILIA
la idea fija
sábados de 12 a 13
FM La Región 92.5 Mhz

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

clásicos nativos

los

Por Daniel López

Era por cierto previsible que, apenas derrocado (septiembre 1955) el gobierno peronista, hordas de cineastas apaleados por el régimen se aplicaran a registrar en imágenes algunos de sus puntos negativos. No ocurrió así, sin embargo. Sólo hubo dos films gorilas y ninguno de ellos producido, escrito o dirigido por artistas perseguidos, prohibidos o exiliados.

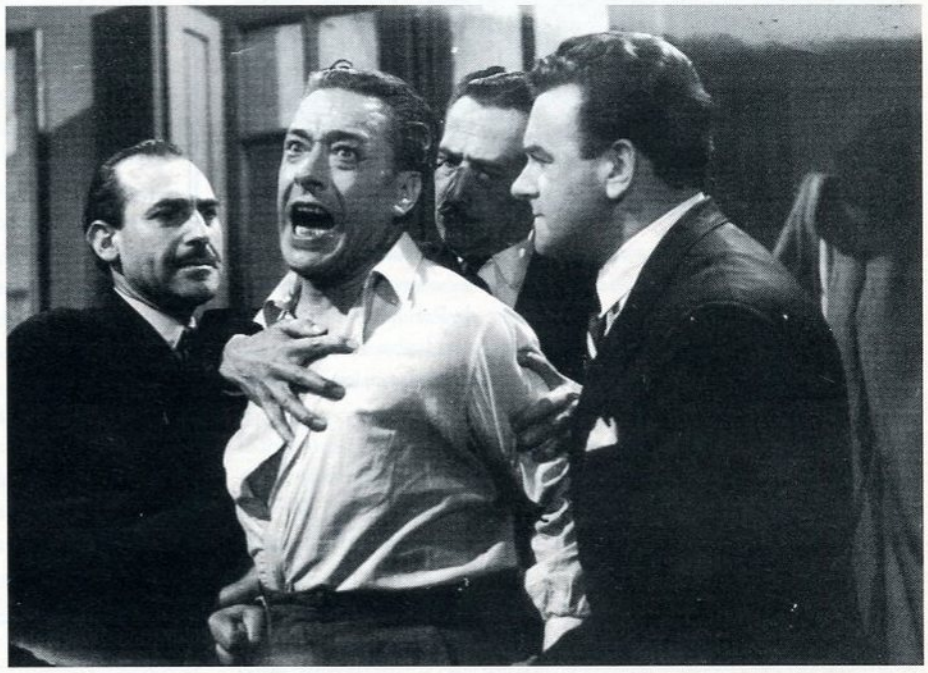
El ejemplo más prestigioso se tituló **Después del silencio** (1956), libelo antiperonista escrito por Sixto Pondal Ríos, dirigido por Lucas Demare y producido por Eduardo Bedoya, hombres que, si bien no fueron alcahuetes ni chupamedias en los diez años anteriores tampoco sostuvieron una actitud combativa, ni mucho menos.

Los torturados, que durante casi cuarenta años fue imposible de ver por medio alguno y que reapareció hace pocos meses por el canal de cable Volver (en una copia a la que le falta un episodio y en la que se observa al menos un corte), es a todas luces el pariente pobre del film de Demare. Realizado prácticamente al mismo tiempo que aquél, es serie B por donde se lo mire: director, actores y técnicos de segunda línea, presupuesto reducidísimo, discos en lugar de partitura original, imagen poco nítida (como si hubieran utilizado película vencida), procesado en un laboratorio de octava.

Visto cuarenta años más tarde, sin embargo, sus defectos se convierten en virtudes frente a la aplicada profesionalidad de **Después del silencio**, con su tono de melodrama político tan enfático y discursivo como sólo Demare y Pondal Ríos podían obtener. El mérito principal de **Los torturados** es su aspecto de falso documental, trabajado a partir de *flashbacks* en los que los torturadores recuerdan a sus víctimas: la telefonista Nieves Boschi de Blanco, el líder estudiantil Ernesto Mario Bravo, el diputado opositor Cipriano Reyes y Oscar Martínez Zemborain, cuyo sufrimiento desapareció de la copia exhibida por el cable.

El film, escrito por Ernesto Doglioli, un ex consejal peronista, comienza con multitudes festejando el triunfo de la Revolución Libertadora, cuyas menguantes virtudes exalta aunque, afortunadamente, sin discursos. Dentro de una casa, los principales responsables de la Sección Especial (que dependía directamente de la Secretaría de Prensa y Difusión), acorralados por la turba, van recordando a sus víctimas más famosas, aquellas que denunciaron las torturas a las que fueron sometidas. Así, uno a uno reviven las instancias en que aquellos fueron marcados, perseguidos, capturados y torturados, mientras éstos profieren frases como *"hemos actuado como bestias"*, *"nosotros hacíamos lo que el Gobierno nos ordenaba"*, *"el ambiente lo corrompía todo"* o *"se nos fue la mano"*, sin olvidar una explicación aterradora como *"cuando se aplica la picana los músculos se contraen y el individuo queda duro; después lo ablandamos a golpes"*.

Aunque hoy, después del Proceso de Reorganización Nacional, la picana eléctrica sobre



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

un cuerpo mojado parezca un juego de niños, la eficacia del film es abrumadora, con sus ominosas sombras proyectadas y con el excelente casting en el que los torturadores fueron interpretados por algunos de los malos tradicionales del cine nacional. El film incluye un texto inicial y otro final, dicho en *off*, en los que se presenta a la Libertadora, sin mencionarla, como si representara una instancia democrática, lo cual revela hasta qué punto el film se hizo en caliente.

Los torturados fue dirigido y coproducido por Alberto Du Bois (1921-1993), uno de los más secretos realizadores argentinos. Nacido en Bahía Blanca y radicado en Buenos Aires desde muy joven, Alberto Adolfo Julio Du Bois se vinculó al ala juvenil del Partido Socialista e ingresó a su grupo teatral independiente Juan B. Justo. Simultáneamente, siguió estudios de teatro en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico que dirigía Antonio Cunill Cabanellas, pero los abandonó para iniciar una carrera de actor profesional en radio y teatro, integrando compañías encabezadas por Tomás Simari, Pepita Muñoz, Gregorio Cicarelli, Pierina Dealessi y otros. Durante varias temporadas fue ayudante de dirección en la compañía de Narciso Ibáñez Menta. Su debut en cine se registró en 1946 como primer ayudante de dirección de ¡Soy un infeliz!, al que siguieron otros tres títulos en esa categoría y cuatro más como asistente de dirección. En 1950 fue guionista de Pocholo, Pichuca y yo y de inmediato comenzó una carrera como director que incluye catorce largometrajes, uno de ellos inconcluso. Esa carrera puede dividirse en dos partes. En la primera desarrolló policiales como **Yo soy un criminal** (1951), **Horas marcadas** (1953) y **El asesino está en libertad** (1954, que no pudo terminar por la quiebra de la compañía productora), el testimonial **Los torturados** (1956), la epopeya histórica **La sangre y la semilla** (1958) y el drama social En la vía (1959), todos ellos productos menores, de bajo presupuesto y decididamente serie B. En los años 60, Du Bois filmó exclusivamente para Emilio Spitz, productor famoso por la economía de medios con que realizaba sus films: los que Du Bois hizo para él fueron, en su totalidad, los más pobres dentro de la pobreza generalizada. Dos sexploitation para Libertad Leblanc (**La flor del Irupé**, 1961, y **Acosada**, 1962), un semidocumental evocativo (Recordando al Zorzal -Carlos Gardel-, 1963), dos comedias muy tontas (**Un soltero en apuros**, 1963, y **Mi secretaria está loca, loca, loca**, 1966), una biografía romanticoide del boxeador Horacio Accavallo (**Destino para dos**, 1967), un film de montaje sobre el estado de Israel (**El resurgimiento de una nación**, 1968) y un drama policial nunca estrenado (**Los corruputores**, 1968).

"Emilio Spitz me quitó la voluntad de seguir filmando, le tomé bronca al cine", acusó Du Bois, por lo cual en adelante se dedicó a negocios personales ajenos al cine. Hacia octubre de 1991 trabajaba en el Departamento de Publicaciones del Colegio Carlos Pellegrini. Estaba casado desde mucho tiempo atrás (*"y siempre con la misma mujer"*) con Celia Elías, ocasional actriz y asistente suya en algunos títulos. Du Bois falleció en Buenos Aires el 19 de noviembre de 1993, víctima de un cáncer de pulmón.

LOS TORTURADOS
(Argentina, 1956)
Compañía productora y distribuidora: Intercontinental Films (Buenos Aires); *productores*: Roberto Patrón y Alberto Du Bois; *director de producción:* Roberto Patrón; *jefe:* Pedro Cancello; *asistente:* Enrique Duben. *Director:* Alberto Du Bois; *asistente:* Luis Renny; *ayudante:* Rubén Salguero; *pizarrero:* Ricardo Feliú. *Guión:* Ernesto A. Doglioli. *Fotografía (B&N):* Enrique Ritter; *cámara:* Ignacio Souto; *foquista:* Héctor Duprat; *asistente:* Antonio Parodi. *Maquillaje:* Juan Santulli. *Sonido:* Germán Szulem; *asistente:* Francisco Dowhan. *Montaje:* Rosalino Caterbetti; *cortadora de negativo:* Margarita Bróndolo. *Asesor musical:* Carlos Alberto Illiana; *temas musicales:* obras de Franz Liszt y Charles Gounod. *Laboratorios:* Cristiani; *jefe técnico:* Oscar Rodríguez. *Fechas de rodaje:* 14.5.56 al 15.6.56. Estreno: 18.10.56, cines Metropolitan, Astor y Roca. (77', Prohibido para menores de 14 años).
Elenco: Tito Alonso (Ernesto Mario Bravo), Ricardo Trigo (Cipriano Reyes), Dora Ferreyro (Nieves Boschi de Blanco), Oscar Martínez Zemborain (él mismo), Oscar Valicelli (torturador Raúl), Luis Otero (torturador), Gilberto Peyret (torturador), Norma Giménez (esposa de Raúl); Alberto Barcel (jefe de la Sección Especial); Juan Buryua Rey (doctor Alberto Caride), Jesús Pampín (doctor Zavala Ortiz); Blanca Tapia (madre de Bravo), Elsa Galián (amiga de Nieves), Orestes Soriani (cirujano); Alfredo Distasio, Guga Molinari, Raúl Berra, Juan Borquez, Ego Brunoldi; Angela Rousset (madre de Nieves), Ernesto Cuello Barreda, Francisco Lizzio, Fidel Gallo, Rodolfo R. Vargas, Pablo Indovino, Carlos Benzo, Raúl Ricutti (torturador).

torturados

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

cable

Guía posible de cine y series en TV para el mes de agosto, elaborada sobre tres criterios de prioridad, ninguno 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 la advertencia "Este programa ha sido modificado para que su contenido sea apto para todo público".

c) Que sobre gustos no hay nada escrito. Corresponde advertir que los canales pueden modificar la programación anunciada sin previo aviso.

Producción:
María Eugenia Lara

Textos:
Carlos Salgado,
Octavio Fabiano
Fernando M. Peña

IMPERDIBLES

CONSPIRACIÓN DE SILENCIO (*Bad Day at Black Rock*, 1955) de John Sturges.
TNT, domingo 16, 2:25hs. 81'.
Obra maestra indiscutible, hecha con monedas y un elenco irrepetible. Si no se la ha visto, basta imaginar a Spencer Tracy, Robert Ryan, Walter Brennan, Lee Marvin y Ernest Borgnine todos juntos en la misma película para correr a esperar frente al televisor. (Si la dieran en pantalla ancha sería mejor, pero bueno).

LADRON DE ILUSIONES (*Ladri di saponette*, 1989) de Maurizio Nichetti.
TNT, viernes 7, 18hs.; martes 11, 18hs.; miércoles 26, 20hs.; lunes 31, 18hs. 90'.
Estupenda comedia nostálgica de Nichetti, en la que el lenguaje de los comerciales televisivos (estupendamente capturado) se mezcla con sus antípodas, el Neorrealismo italiano. Después, Nichetti volvió a intentar cruces extraños (en Volere volare) pero por alguna razón no le salió tan bien. Para cinéfilos, la exactitud en los detalles con los que Nichetti reconstruye el mundo de de Sica/Zavattini es un mérito aparte.

LUNA DE PAPEL (*Paper Moon*, 1973) de Peter Bogdanovich.
USA, lunes 17, 16hs. y martes 18, 9hs. 107'.
Extraordinaria película de la época en que Bogdanovich era un director de cine, hecha deliciosamente a la antigua y con excelentes trabajos de Tatum y Ryan O'Neal.

LA MUJER DE MI PASADO (*Out of the Past*, 1947) de Jacques Tourneur.
Space, martes 18, 23:45. 97'.
Guarda que esta no es otra que nuestra querida Traidora y mortal (título de estreno en Buenos Aires) disfrazada. Además figura en un ciclo de películas escritas por James M. Cain, cuando el principal autor y guionista fue Daniel Mainwaring alias Geoffrey Homes (ver Film, n° 29). Es como poner New Moon (1940) en un ciclo de Buster Keaton porque en dos tomas se lo ve a lo lejos.

PAT GARRETT & BILLY THE KID (1973) de Sam Peckinpah.
TNT, sábado 22, 12hs. y domingo 23, 0hs. 122'.
Triste, condenadamente triste es esta obra maestra del western ido, con inmortales trabajos de James Coburn, Slim Pickens y Bob Dylan, responsable además de una banda sonora que se seguirá escuchando mientras exista la música. Después, hay que darse parejo con Pistoleros al atardecer, también de Peckinpah y por **TNT, el sábado 29 a las 12hs.**

LA SEPTIMA VICTIMA (*The Seventh Victim*, 1943) de Mark Robson.
Space, algún momento de la madrugada del viernes 21. 71'.
Notable película B, escrita por el historiador de cine DeWitt Bodeen y producida para la RKO por el talentoso equipo del maestro Val Lewton. Hay un bizarro personaje a cargo de la veterana Evelyn Brent, que a fines de los años 20 supo volver loco a Emil Jannings en La última orden y a George Bancroft en La ley del hampa, ambas de Josef von Sternberg.

VERA CRUZ (*Idem.*, 1954) de Robert Aldrich.
I-Sat, sábado 29, 14hs., domingo 30, 10:30. 94'.
Poderoso western apoyado en la dirección de Aldrich y en el irreductible carisma de una dupla irrepetible: Gary Cooper y Burt Lancaster.

RECOMENDABLES

LOS BUENOS Y LOS MALOS (*The Good Guys and the Bad Guys*, 1969) de Burt Kennedy.
Cinemax, lunes 10, 8:30; domingo 23, 11:15. 96'.
Las viejas convenciones del western se encuentran con las nuevas en este delicioso film con Robert Mitchum y George Kennedy, que sólo podía realizar un enamorado del género.

CARRERA CONTRA EL DESTINO (*The Vanishing Point*, 1971) de Richard Sarafian.
Cinecanal, sábado 15, 10hs.; martes 25, 15:30 y 20:25hs. 107'.
Petrocelli se encuentra con Caín en esta road-movie de culto protagonizada por Barry Sulli-

Para Comunicarse con Film

e-mail: paragraf@interserver.com.ar

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

van y escrita (con seudónimo) por Guillermo Cabrera Infante.

LAS CHICAS (*Les Girls*, 1957) de George Cukor.
TNT, miércoles 12, 6hs. 114'.
Típico musical pero contado a la Rashomon. Pese a que la premisa, a priori, pueda dar miedo, el saber hacer de Cukor, el gran Gene Kelly y las chicas (en particular la extraordinaria Kay Kendall) la sacan adelante dignamente. Por ahí anda nuestro ídolo de del día, Patrick Macnee.

CRISIS (1950) de Richard Brooks.
TNT, domingo 16, 4hs. 96'.
Cary Grant hace de un médico forzado a tratar al dictador José Ferrer. Sus desvíos de dinero a Suiza y una esposa con veleidades de actriz que interviene en asuntos de Estado fueron condimentos suficientes para que este film no pudiera estrenarse en Argentina hasta 1955.

FOXY BROWN (1974) de Jack Hill.
I-Sat, miércoles 26, 4hs. 94'.
Auténtico ejemplo de baxplotaition, para entender mejor el espíritu de Jackie Brown y ver a Pam Grier en la cúspide de su esplendor. Maltin se queja de que el film tiene "violencia y nada más". El pobre finge ignorar que estas películas no se hicieron precisamente para encontrar respuesta a los grandes interrogantes de la Humanidad. ¿Se imaginan un blaxploitation dirigido por Bresson? Se podría llamar Los dealers de los Bosques de Boloña.

FREUD, PASION SECRETA (*Freud*, 1962) de John Huston.
Space, algún lugar de la madrugada del viernes 28. 120'.
Un Montgomery Clift muy barbudo hace de padre del psicoanálisis en este film que, en el peor de los casos, es muy curioso.

EL HOMBRE QUE BURLÓ A LA MAFIA (*Charley Varrick*, 1973) de Don Siegel.
Cinecanal, viernes 21, 4:55hs. 111'.
Potente thriller de suspenso con Walter Matthau y uno de los últimos grandes títulos de Siegel, sólido entre los sólidos.

MÁS ALLÁ DEL SOL (*Journey to the Far Side of the Sun*, Inglaterra-1969) de Robert Parrish.
Cinecanal, miércoles 12, 23:40; domingo 23, 7hs.; viernes 28, 11:50hs. 99'.
Esta vez es Roy Thinnes el que visita otros mundos en este excelente clásico de ciencia-ficción. menos visto de lo que debería.

MEMPHIS BELLE: EL TRIUNFO FINAL (*Memphis Belle*, 1990) de Michael Caton-Jones.
TNT. Domingo 23, 14:30hs. 107'.
Subvaluado film bélico, notablemente bien hecho, basado en la historia real del mítico bombardero americano que inmortalizó William Wyler en su documental homónimo. Centrada en su grupo humano protagónico y planteada básicamente como un relato de suspenso y supervivencia, se le pueden perdonar los brotes pseudotriunfalistas del final.

EL REGRESO DE LOS MUERTOS VIVOS (*Return of the Living Dead*, 1985) de Dan O'Bannon.
I-Sat, miércoles 12, 22:45 y sábado 22, 2:15hs. 90'.
Empieza como una parodia sobre el clásico de George Romero ("¿Te acordás de esa película de zombies? Bueno, era verdad") y termina como una terror por derecho propio. Inició una serie de secuelas que en general no están mal y provocan infinitas confusiones con la serie de Romero y sus respectivas remakes.

TORRENTE PASIONAL (*Niagara*, 1953) de Henry Hathaway.
Fox, jueves 20, 8hs. 88'.
Primero, la perra de Marilyn Monroe le mete los cuernos al pobre Joseph Cotten y después, encima, lo quiere matar, en este film demasiado colorinche para pasar por noir, pero sólido de todas formas.

UN LOCO SUELTO EN EL ESPACIO (*Spaceballs*, 1987) de Mel Brooks.
Cinecanal, martes 11, 15 y 22hs.; sábado 22, 11:45; domingo 30, 10:25hs. 96'.
El último film decente que hizo Mel Brooks, dándole a la ciencia ficción así como en sus mejores épocas supo darle a Hitchcock, al cine mudo, al western y al cine de horror gótico. Destacan el repugnante Pizza the Hut y el mercachifle Yogurt, que vende los productos derivados del film antes de que éste termine.

SIN PASAR POR EL CINE

FUNNY BONES (Inglaterra/EE.UU., 1995) de Peter Chelsom.
HBO, domingo 9, 16:15; jueves 13, 0hs.; lunes 17, 14:15; sábado 22, 17:45; martes 25, 13:30; sábado 29, 4:30hs. 126'.
Ver nota de Christian Kupchik en Film n° 24.

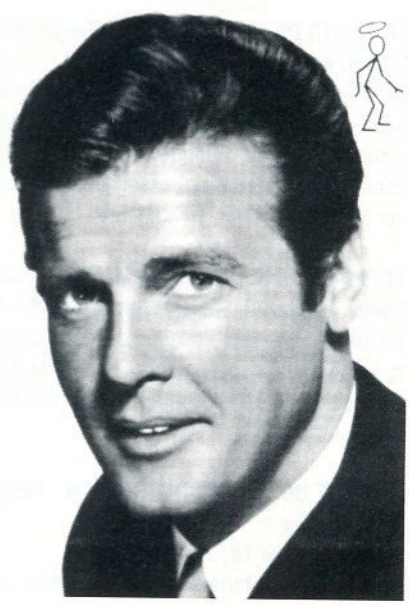
POSSE (Inglaterra/EE.UU., 1993) de Mario Van Peebles.
I-Sat, viernes 28, 22:45. 109'.
Parece que el que hace cine bien en realidad es el papá de Mario, que se llama Melvin. De todas maneras, vale la pena revisar esta película, que se queja con justicia de la reiterada omisión del negro del western norteamericano y está enmarcada por el relato de su único ícono, el gran Woody Strode. Ver nota de Paula Félix-Didier en Film n° 9.

CICLOS POSIBLES
Ilustrando el dossier
Algunos largometrajes basados en célebres series:
ASESINOS POR KARATE (1967) de Barry Shear.
Space, algún momento de la madrugada del lunes 10.

BUCK ROGERS EN EL SIGLO 25 (1979) de Daniel Haller.
Cinecanal, martes 11, 11:55; miércoles 19, 9:55; sábado 29, 6:30hs.
Debe verse muy mal hoy, pero en su momento parecía tener su encanto esta actualización del comic, con el gordito de Gil Gerard. Tanto en este caso como el de Galáctica, astronave de combate, los primeros episodios funcionaron como largometrajes de circulación comercial.

LOS LOCOS ADDAMS (*The Addams Family*, 1991) de Barry Sonnenfeld.
Júpiter, viernes 21, 22hs. 101'.
LOS LOCOS ADDAMS (*Addams Family Values*, 1993) de Barry Sonnenfeld.
USA, domingo 9, 17hs., lunes 10, 9hs. 93'.
De los dos largos con la rediviva familia Addams, éste es el bueno. Atención a la secuencia en la que los niños Addams son sometidos a un surrealista lavado de cerebro con películas de Disney, episodios de La Tribu Brady y fragmentos de La novicia rebelde.

VIAJE A LA ESTRELLAS II: LA IRA DE KHAN (*Star Trek II: The Wrath of Khan*, 1982) de Nicholas Meyer.
USA, sábado 15, 16:30. 113'.
Una de las mejores películas basadas en Star Trek, hecha directamente como secuela de uno de sus capítulos originales. Impagable Ricardo Montalbán como un sacado Khan que tortura a Chekhov metiéndole un bicho inmundo por la oreja! Hay que bancarse la muerte de Spock al final, sabiendo que lo resucitan en la película siguiente.



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

CINE ARGENTINO

Preguntita capciosa: ¿Por qué será que uno prefiere agarrar empezadas las películas argentinas que dan por Space y no las de Volver?

ADIÓS SUI GENERIS (1976) de Bebe Kamín.
Volver, sábado 15, 15hs. y domingo 16, 3hs. 75'.
Notable documental de Kamín sobre el último recital del dúo, con producción de Torre Nilsson. Una de las tres cámaras que registraron el evento estuvo a cargo de Raymundo Gleyzer.

LA BESTIA DEBE MORIR (1952) de Román Viñoly Barreto.
Space, lunes 24, 13:15. 92'.
Estupenda adaptación de la novela negra de Nicholas Blake (¡el papá de Daniel Day-Lewis, chicas!). Un conjunto de actuaciones estupendamente desbocadas, abundante Laura Hidalgo y la particular imaginación visual-bíblica de Viñoly hacen de este film un postergado clásico nativo.

CUATRO CORAZONES (1939) de Enrique Santos Discépolo y Carlos Schlieper.
Volver, martes 11, 15:40 y miércoles 12, 5:40hs. 80'.
Una de las mejores y menos vistas películas de Discépolo, con por lo menos una frase inmortal: "No señor, no es una obra deprimente. Sí, se llama 'El hambre de los pobres' pero siempre gusta mucho a los que han comido".

DONDE MUEREN LAS PALABRAS (1945) de Hugo Fregonese.
Volver, viernes 7, 15:45 y sábado 8, 5:45hs. 75'.
Desborde artístico-delirante con bordes expresionistas que suena completamente inverosímil cuando uno lo cuenta pero que misteriosamente funciona cuando se lo ve. ¿Imparable combinación de talentos? ¿La mano de Fregonese? En todo caso, la escena final del ballet es justamente célebre. Ver nota de René Mugica sobre el rodaje de esta película en Film, n° 18.

LA FIESTA DE TODOS (1978) de Sergio Renán.
Volver, domingo 9, 15hs. 110'.
¿Así que era de todos, la fiesta? En algún sentido es bueno que el cable no nos deje olvidar estos engendros, aunque no sean exhibidos como tales. Para tener pesadillas, se la puede ver también el lunes 10 a las 0hs.

FUERA DE LA LEY (1937) de Manuel Romero?.
Volver, jueves 20, 14hs. y viernes 21, 4hs. 90'.
En Film n° 28. Abel Posadas depositó una justa sombra de sospecha sobre la autoría de este clásico policial argentino con comisario filicida. Como el país.

HOMBRE DE LA ESQUINA ROSADA (1962) de René Mugica.
Space, martes 18, 13:15. 70'.
En ediciones anteriores hemos agotado todos los elogios posibles para esta obra maestra. Faltaría decir alguna cosa sobre la perturbadora presencia de Susana Campos, con un hombro desnudo. Además de grande, Mugica era generoso para con la posteridad.

MÁS ALLÁ DEL OLVIDO (1956) de Hugo del Carril.
Volver, domingo 16, 1:25hs. 92'.
De todas las películas de del Carril que dan este mes, justo ésta, la mejor lejos, es la única que va una sola vez y a la madrugada. Es evidente que los hados quieren preservar su condición de film maldito.

UNA JAULA NO TIENE SECRETOS (1962) de Agustín Navarro.
Volver, domingo 16, 15:35, lunes 17, 7:35hs. 80'.
El lugar común dice que Olmedo en el cine, un desastre y etc. Pero vale la pena repasar sin prejuicios esta comedia extraña y claustrofóbica, que no está mal (es decir, está bien).

El tango vuelve a París (1948) de Manuel Romero. Space, jueves 13, 13:15hs. 85'. Alberto Castillo marcha a París acompañado nada menos que por la orquesta de Aníbal Troilo en su mejor momento. El gag del cigarrillo fue, es y seguirá siendo memorable. Romero, un grande entre los más grandes.

SERIES

Dos tipos audaces, Uniseries, martes, 4:40, 12hs.

El llanero solitario (con Clayton Moore!), domingos, Uniseries, 6:45, 12:25hs.

El santo, Uniseries, lunes, 4:40, 12hs.

Los Simpson, Fox, domingos, 14hs.

Los tres chiflados, Warner, lunes a viernes, 12, 19 y 0hs.

Viaje a las estrellas (en sus varias encarnaciones), Uniseries, de martes a viernes, 0hs.

The Next Generation va además por USA, los sábados a las 19:30 y los domingos a las 2:30hs.

Viendo a Biondi, sábado, 1:30hs., 19:30hs.; domingo, 6:30 y 19hs.; lunes, 21hs.

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

día x día

VIERNES 7:
Donde mueren las palabras (Volver, 15:45);
Ladrón de ilusiones (TNT, 18hs.)

SÁBADO 8:
Donde mueren las palabras (Volver, 5:45hs.)

DOMINGO 9:
Funny Bones (HBO, 16:15hs.);
La fiesta de todos (Volver, 15hs.)

LUNES 10:
Los buenos y los malos (Cinemax, 8:30hs.)

MARTES 11:
Buck Rogers en el siglo 25 (Cinecanal, 11:55hs.);
Un loco suelto en el espacio (Cinecanal, 15 y 22hs.);
Cuatro corazones (Volver, 15:40hs.);
Ladrón de ilusiones (TNT, 18hs.)

MIÉRCOLES 12:
Cuatro corazones (Volver, 5:40hs.);
Las chicas (TNT, 6hs.);
El regreso de los muertos vivos (I-Sat, 22:45);
Más allá del sol (Cinecanal, 23:40)

JUEVES 13:
Funny Bones (HBO, 0hs.);
El tango vuelve a París (Space, 13:15hs.)

SÁBADO 15:
Carrera contra el destino (Cinecanal, 10hs.);
Adiós Sui Generis (Volver, 15hs.)

DOMINGO 16:
Más allá del olvido (Volver, 1:25hs.);
Conspiración de silencio (TNT, 2:25hs.);
Adiós Sui Generis (Volver, 3hs.);
Crisis (TNT, 4hs.);
Una jaula no tiene secretos (Volver, 15:35)

LUNES 17:
Una jaula no tiene secretos (Volver, 7:35hs.);
Funny Bones (HBO, 14:15hs.);
Luna de papel (USA, 16hs.)

MARTES 18:
Luna de papel (USA, 9hs.);
Hombre de la esquina rosada (Space, 13:15);
La mujer de mi pasado (Space, 23:45hs.)

MIÉRCOLES 19:
Buck Rogers en el siglo 25 (Cinecanal, 9:55);

JUEVES 20:
Torrente pasional (Fox, 8hs.);
Fuera de la ley (Volver, 14hs.)

VIERNES 21:
Fuera de la ley (Volver, 4hs.);
El hombre que burló a la mafia (Cinecanal, 4:55hs.)

SÁBADO 22:
El regreso de los muertos vivos (I-Sat, 2:15hs.);
Pat Garrett & Billy the Kid (TNT, 12hs.);
Un loco suelto en el espacio (Cinecanal, 11:45);
Funny Bones (HBO, 17:45hs.);

DOMINGO 23:
Pat Garrett & Billy the Kid (TNT, 0hs.);
Más allá del sol (Cinecanal, 7hs.);
Los buenos y los malos (Cinemax, 11:15hs.);
Memphis Belle: El triunfo final (TNT, 14:30hs.)

LUNES 24:
La bestia debe morir (Space, 13:15hs.)

MARTES 25:
Funny Bones (HBO, 13:30hs.);
Carrera contra el destino (Cinecanal, 15:30hs. y 20:25hs.)

MIÉRCOLES 26:
Foxy Brown (I-Sat, 4hs.);
Ladrón de ilusiones (TNT, 20hs.)

VIERNES 28:
Más allá del sol (Cinecanal, 11:50hs.);
Posse (I-Sat, 22:45hs.)

SÁBADO 29:
Funny Bones (HBO, 4:30hs.);
Buck Rogers en el siglo 25 (Cinecanal, 6:30hs.);
Vera Cruz (I-Sat, 14hs.)

DOMINGO 30:
Vera Cruz (I-Sat, 10:30hs.);
Un loco suelto en el espacio (Cinecanal, 10:25hs.)

LUNES 31:
Ladrón de ilusiones (TNT, 18hs.)

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

Dos o tres cosas sobre BUENOS AIRES NO DUERME

Los nuevos radicales

Por Fernando Martín Peña

El último lunes de julio hubo en el promocionado BAND una mesa con representantes de cuatro revistas de cine que debió versar sobre la "reflexión crítica", lo que sea que ello quiera decir. Los invitados a conversar la cuestión fueron Pablo Udenio (por Haciendo Cine), María Valdez (por Ossessione), Quintín (por El Amante Cine) y yo (por la presente). En pocos minutos la charla derivó hacia direcciones más o menos irritantes, como la gestión de Julio Mahárbiz y la administración del espacio destinado a lo audiovisual dentro del propio Buenos Aires No Duerme. El tema excede este espacio pero antes de ampliarlo (en el próximo número de Film o en donde cuadre) parece necesario adelantar algunos puntos que surgieron en la charla.

El problema central conversado fue la tremenda presencia de la distribuidora Buena Vista en ese espacio público: varios preestrenos (en su mayor parte exhibidos varias veces cada uno), cartelería, "seminario" a cargo de Diego Lerner (jerarca local de la empresa) sobre distribución y globalización. Esa presencia estaría justificada, según se supo, porque la empresa colaboró con la instalación de una "sala" de 35mm. Cualquiera que esté más o menos en tema sabe que se puede armar una "sala" como la que aportó la empresa con una inversión muy escasa. Aquí hubo otra cosa: o bien una pésima negociación, o bien la idea de que la presencia de las películas de Buena Vista llevarían más gente al BAND (lo que revela un pensamiento político de una pobreza excepcional) o bien mala fe. Descartemos la última posibilidad para no ofender las sensibilidades radicales, fácilmente irritables.

Ahora bien, Buena Vista (que es el brazo de la Disney en materia de distribución) no necesita -realmente- ni el espacio ni la abundante publicidad gratuita que le dio el evento y sí la necesitan una cantidad de realizadores locales jóvenes que vieron limitado o postergado su propio espacio en la muestra. Durante la charla Pablo Udenio lo admitió al señalar que Picado fino (programada sólo una vez) había convocado una enorme concurrencia y seguramente habría que darla una segunda vez (forzando la programación prevista).

Beneficiar más a los que menos lo necesitan ha sido hasta ahora la más evidente característica del gobierno menemista y, por lo tanto, de sus representantes en el INCAA (allí también uno de sus beneficiarios más habituales es Buena Vista). Pero el BAND no fue un emprendimiento del menemismo, o por lo menos no lo fue nominalmente, sino del área de cultura del radical gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, que se dice oposición y al que por eso muchos podríamos haber votado para sentirnos como unos imbéciles en situaciones como ésta: se tenía todo el derecho a esperar una política diferente. Ahora bien: Ricardo Manetti, a cargo del área audiovisual del BAND, es el mismo Ricardo Manetti que apareció por todas partes en el último festival de Mar del Plata, en particular en el área de prensa. Dado que ese festival sí fue un emprendimiento menemista, corresponde preguntarse si este curioso sistema de equivalencias continúa hacia arriba en la jerarquía municipal. O quizá debamos inferir que Manetti es lo suficientemente dúctil como para servir a dos patrones. Hay varios adjetivos pasados de moda para esa actitud.

En la charla se habló de la falta de espacios y de la necesidad de defenderlos cuando éstos se presentaban. En esa posición hay una falacia cívica que seguramente también está pasada de moda, pero en algo hay que creer. Veamos: por perder la condición de representatividad en su momento, los dirigentes sindicales dejaron de ser obreros para convertirse en meros intermediarios entre la patronal y el trabajador. Entonces, el temor de mandar las empresas a la quiebra jugaba como atenuante de cualquier reclamo: "No tiren de la piolita que se va a cortar". Los empleados de esta gestión cultural se manifiestan en forma análoga: ya no se creen con la obligación de crear espacios y de administrarlos de manera inteligente y representativa, sino que parecen verse a sí mismos como meros intermediarios entre ideas abstractas de lo que sería "la cultura" y lo que sería "la gente". Bueno, que hagan lo que quieran, pero está mal. Nadie tiene por qué agradecerles lo que se les paga por hacer y, en cambio, cualquiera tiene el derecho de pedirles que lo hagan mejor, o incluso bien.

Porque las consecuencias de lo que se hace mal son inmediatas. Al día siguiente de la charla, Diego Lerner dio su pomposamente llamado "seminario" y allí, entre otros conceptos pintorescos, hubo que escuchar por ejemplo que "Si hay un cine que no se pasa, yo no me enteré", que el doblaje universaliza, que "la gente" no puede leer subtítulos, que el cierre de cines es bueno para "la gente" que así se evita de leer el diario y elige la película que va a ver cuando va al shopping o a un complejo de varias salas. Todo esto entra en franca contradicción con otro proyecto municipal que consiste en la recuperación de salas barriales. Cómo convive la Biblia con el calefón es algo que alguien de la Municipalidad tendría que molestarse en explicar, a no ser que en esas nuevas salas se vaya a programar material de Buena Vista, que tiene tan claro lo que la gente quiere.

Para Comunicarse con Film
e-mail: paragraf@interserver.com.ar

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

Hay quienes
todavía creen
que del arte
no se vive.

CANAL (á) CUMPLE 2 AÑOS

Dos años de alegrías.
De proyectos concretados.
De eventos exclusivos.

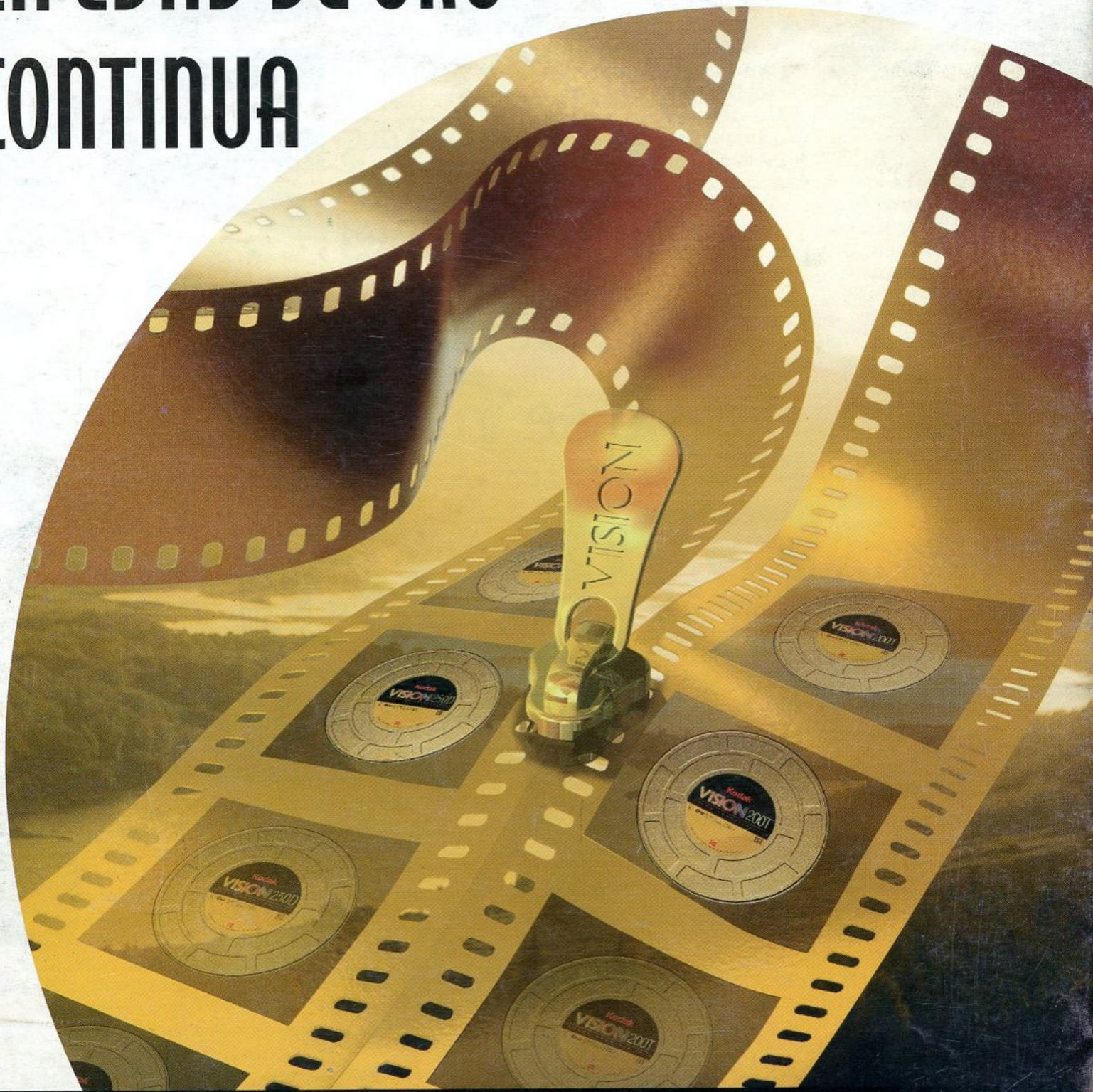
Hoy queremos renovar nuestro compromiso:
seguir siendo el único canal que tiene al arte y
al espectáculo còmo protagonistas.

Para seguir enriqueciéndolos.
Porque del arte no sólo se vive.
También se crece.

CANAL (á)

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