

24 CUADROS

AÑO 4 - N° 19

MANUAL DE INSTRUCCIONES PARA CRIATURAS FANTÁSTICAS

ESPECIAL JOE DANTE

Escriben: Giuffré, Fonte, Castro, Mazzini, Siroti, Mel, Gil, Castaño y Panessi



TEORÍA DEL 19

Ella vino de Grecia y tenía sed de conocimiento
Estudió escultura en la universidad de Saint Martin

Ahí es donde llamé su atención

Me dijo que su padre estaba lleno de plata

Yo dije: "En ese caso tomaré un ron con coca"

Ella dijo: "Está bien"

Y treinta segundos después me dijo

"Quiero vivir como la gente común

Quiero hacer lo que haga la gente común

Quiero acostarme con gente común

Quiero acostarme con gente común, como vos"

Bueno, que otra cosa podía hacer

Dije: "Vamos a ver..."

La lleve a un supermercado

No sé porqué, pero había que empezar por algún lado

Así que empecé ahí

Le dije: "hace de cuenta que no tenés un peso"

Ella se rió y dijo:

"sos tan gracioso"

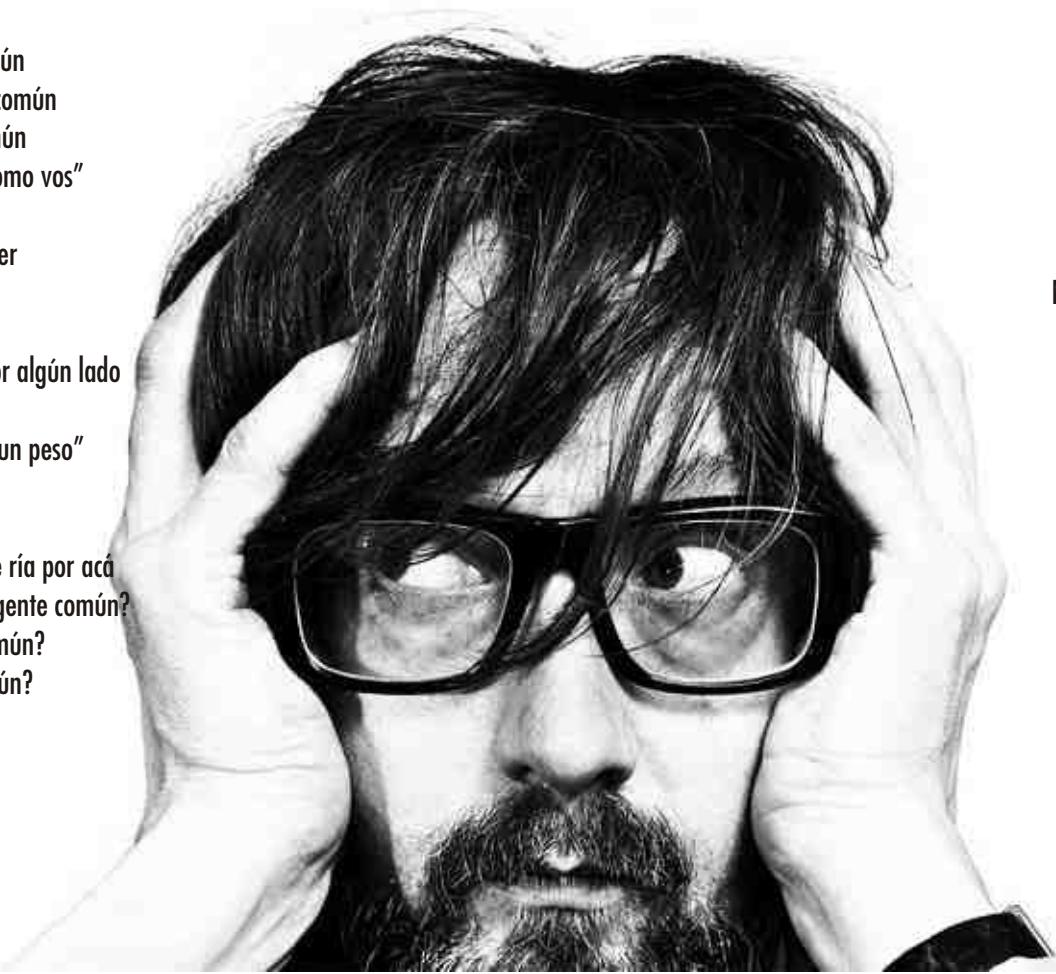
Dije: "Sí, bueno, no veo que nadie más se ría por acá
¿Estás segura de que querés vivir como la gente común?

¿Querés ver lo que ve la gente común?

¿Querés acostarte con gente común?

¿Cómo yo?

PULP COMMON PEOPLE (GENTE COMÚN)



Pero no me entendió
Sólo se sonrió y me agarró de la mano

Le dije:

"Alquilate un cuarto mugroso sobre un negocio
Cortate el pelo y conseguí un trabajo

Fumate un puchó y jugá al pool

Hace de cuenta que no estudiaste

Pero igual nunca lo vas a captar del todo

Porque cuando te tires en la cama a la noche

Viendo las cucarachas subir por la pared

Llamando a tu papi vas a poder zafar

Nunca vas vivir como la gente común

Nunca vas a hacer lo que hace la gente común

Nunca vas a coger como la gente común

Nunca verás tu vida pasar desapercibida

Y bailar y beber y coger

Porque no hay otra cosa que hacer

Cantá junto a la gente común

Cantá y te puede servir

Reíte con la gente común

Reíte aunque se estén riendo de vos

Y las estupideces que hacés

Porque pensás que ser pobre es "cool"

INDEX

24 CUADROS

Matinee / Pag 1

Teoría del 19 / Pag 2

Ud. está aquí / Pag 3

Plot por Mariano Castaño / Pag 4

Pequeño Gran Hombre - Dossier Joe Dante por M. Gil / Pag 5

Mandibulas por J.P Mazzini / Pag 9

Aullidos y Exploradores por Julián Castro / Pag 13

Terror Infantil por Roberto Giuffré / Pag 16

Matinee por Marcelo Gil / Pag 20

Nadie gana su batalla... por Néstor Fonte / Pag 23

Gesamtkunstwerk por Pablo Siroti / Pag 27

Evolucionadas Bolas de Dragón por Hernán Castaño / Pag 30

Vanguardias Cinematográficos Parte 5 por Natacha Mel / Pag 32

Vuelta a los Orígenes por Hernán Panessi / Pag 37

Aullidos en Londres por Néstor Fontel / Pag 39

Zoofilmia por Marcelo Gil / Pag 42

Flora y Fauna - Entrevista a Raro VHS por R. Giuffré / Pag 46

Staff / Pag 50

Contratapa / Pag 51





PLOT Por Mariano Castaño

Hablemos de las cosas que nos gustan. Lo dijo *Truffaut*, y adherimos a su viejo lema.

No hay especiales sobre **Joe Dante** en las revistas de cine que conocemos. Y **Joe Dante** nos gusta. Había que hacer un especial.

No fue un tema muy discutido en la redacción; no tanto por presencia de fanáticos, sino por ausencia de detractores. Y sobre todo, porque absolutamente todos los que hacemos la **24 Cuadros**, al hablar de **Dante** sentimos, antes que admiración, afecto.

Joe Dante es un tipo con el que nos sentaríamos a tomar un café o a comer una pizza, y hablar de cine.

Joe Dante quiso ser un director de la maquinaria, haciendo películas populares, sin que esto signifique vender su alma al diablo. Y lo logró.

Joe Dante nos dio argumentos a todos los que sostengamos que se pueden hacer films de género, entretenidos, divertidos y originales con posturas políticas jugadas, efectivas y claras.

Joe Dante inauguró, 15 años antes que **Tarantino**, la permanente autoreferencia cinéfila.

La figura de **Joe Dante**, junto a muchos cineastas de su generación y estatura (cinefíla), como **John Landis**, **Ivan Reitman** o **Harold Ramis**, ha ido desvaneciéndose en el tiempo.

No es raro, en el **Olimpo** de los autores no hay espacio para el artesano. O al menos eso piensan los teóricos estirados, los

críticos elevados y los cineastas presuntuosos.

Siempre fui afín a los artesanos. Me gustan los que desarrollan el noble oficio de contar buenas historias. Que hacen sus películas laboriosamente, con reverencia ante la historia del cine y sus hacedores. Tipos a los que no se suele ver en las alfombras rojas de los grandes festivales, sino que se juntan con los amigos para ver películas, y planear las próximas.

Ese sea tal vez el punto donde más respeto a **Spielberg**. Es todo lo que es, pero también hace pública su amistad, admiración y a veces, su apoyo financiero a los artesanos. Y no me quedan dudas, en ciertos momentos, también él es uno.

Este especial no es reivindicatorio por dos razones; la primera es que **Dante** no se va a enterar nunca que acá, en el culo del mundo, una revista hizo un especial sobre él. Y la segunda es que no le hace falta que lo reivindiquemos ante nadie.

Al bueno de **Joe** lo encontramos en la TV hace unos años, dirigiendo capítulos de la serie de unitarios **Masters of Horror**, proyecto donde compartía cartel con artesanos amigos como **John Carpenter**, **Tobe Hooper** y **Dario Argento**. Uno de los capítulos que dirigió **Dante**, **Homecoming** fue reseñado por **Marcelo Gil** años atrás, en el N° 5 de esta revista. En ese telefilm, los soldados caídos en **Irak** y **Afganistán** volvían de la tumba, en estado zombie, para reclamar su derecho a votar y echar a patadas al gobierno que los mando a pelear una guerra injusta y fútil.

Es decir, sigue siendo el mismo.

Gracias al Dios del cine.



PEQUEÑO GRAN HOMBRE

El pequeño Joe: más talento que estatura

Por Marcelo D. Gil

Enfocando al autor

Famosa película con ese título: **PEQUEÑO GRAN HOMBRE**, una película seria de un director considerado "groso" (**Arthur Penn**, director de clásicos como **BONNIE AND CLYDE** y de la gran comedia negra **PENN AND TELLER, BROMA FATAL**). El pequeño gran hombre del título era **Dustin Hoffman**, por supuesto, un gran actor.

Pero no vamos a hablar de grandes actores, sino de un gran director. Como es costumbre en los ambientes cinéfilos, se habla sobre directores. Algun día, como es deseo del director de la revista, vamos a quebrar un poco esta tendencia obvia, y hablaremos seguramente de algún director de fotografía, de un actor que lo merezca, o por qué no, de un sonidista (somos capaces de todo).

Siguiendo con los directores, y siendo honesto, diré que cuando se dice "un gran director de estatura pequeña", creo que se piensa de forma natural en **Martin Scorsese**.

Gran director del que se ha hablado mucho, demasiado, suficiente: libros, monografías, muchas nominaciones y un Oscar tardío (**LOS INFILTRADOS** no es superior a **TORO SALVAJE, BUENOS MUCHACHOS**, ni a la ni siquiera nominada **TAXI DRIVER**).

Por todo esto, vamos a recordar a **Scorsese**, pero para hablar realmente de **Joe Dante**, gran director jamás nominado para un Oscar, del que tanto no se escribe, y a quién gran parte del público conoce sin saberlo, confundiéndolo constantemente con otros.

Parecidos y diferentes

Algunas cosas acercan a nuestro autor con **Scorsese**.

Para empezar, son casi contemporáneos. Cuando **Scorsese** tenía apenas cuatro años (1946), nacía el pequeño **Joe** a poca distancia. **Martin** en **Queens (New York)** y **Joe** en **New Jersey**.

Ambos son grandes representantes del cine de la costa este, y también pertenecen a esa "etnia cinematográfica", la "italianamerican" (**Scorsese** retrata a su barrio en un

documental con ese nombre), y que eclosiona en el arte cinematográfico a fines de los sesenta y principios de los setenta, con **Francis Ford Coppola**, **Brian de Palma** y los ya nombrados **Scorsese** y **Dante** como exponentes principales.

Además ambos tienen escasa estatura (cerca del metro sesenta), y parece ser que nacieron en una época donde la enfermedad infantil era común: **Dante** tuvo polio, y su recuperación fue muy lenta; **Scorsese** era un niño asmático, y enfermaba a menudo. Pasaban, por tanto, mucho tiempo en compañía de libros, y sobre todo, de las películas. Quizás por esto, ambos son exponentes de un cine extraordinariamente cinéfilo, cosa que puede verse en muchas de sus películas, desde la sensación naturalmente cinematográfica de sus miradas, hasta en el nivel de referencias y citas efectuadas con relación a otras películas y a otras épocas del cine, ese cine que los ha formado.

Contrariamente a **Scorsese**, **Dante** no tuvo un brote místico. Antes de decidirse a ser cineasta, **Scorsese**, impulsado por su formación cristiana y la fe practicada en su barrio, sintió el deseo de ser Sacerdote. Afortunadamente, lo salvó el cine. A **Wim Wenders**, lejos de allí, en la Alemania post-segunda guerra, dicho por el mismo, lo salvó el **Rock And Roll**.

Dante, en cambio, solo quiso volverse un apóstol del Cinematógrafo.

Otros vínculos

Hay un famoso juego que dice que nombrado un actor cualquiera, siempre hay una serie de películas donde actuó, que vinculándolo con sucesivos compañeros de pantalla, terminan llevándote a **Kevin Bacon**. Pues, un juego similar podría hacerse con muchos guionistas y cineastas, pero de manera veloz: pasando directamente por **Roger Corman**.

El gran maestro americano del **Clase B**, fue mentor de tantos directores de la década del sesenta y setenta, que difícilmente podamos encontrar algunos que no hayan pasado por sus filas y sus producciones (por nombrar un par, **James Cameron** y **Jonathan Demme**). Obviamente, **Dante** y **Scorsese** no son una excepción.



Adorable demonio.

A **Scorsese**, **Corman** le encargó que dirigiera **BOXCAR BERTHA** (1972), que se convertiría en el segundo largo del gran **Marty**. Al verla su admirado **John Cassavettes**, que había aplaudido **QUIEN GOLPEA A MI PUERTA** (su opera prima) le dijo “*Marty, cómo perdiste dos años haciendo esta porquería*”. Evidentemente, un motivador de fuste. Lo que no hay que perder de vista es que **Corman** le daba realmente a **Scorsese** quizás su primer trabajo rentado como director. ¡¡¡Dónde hay un **Corman**!!!

Más adelante, y al mismo estilo, **Corman** a través de una sola película y un solo plumazo, promueve las carreras de dos talentos: con **PIRANA** (1978) contrata a **John Sayles** como guionista (hoy un director de culto, que recibe unos de sus primeros miles de dólares por un trabajo en el cine) y a **Dante** para que dirija lo que sería su opera prima. Contrariamente a lo que pasó con **Marty**, **Spielberg** vio **PIRANA** y dijo que era la mejor sátira que había visto sobre su joya **TIBURÓN** (1974).



Joe con el primo Esteban

Joe, el Ilustre desconocido

Hay directores, como el caso de *Spielberg*, cuyo prestigio los lleva a que sus nombres trasciendan los límites del iniciado, y se instalen como marca que puede bien servir hasta para promocionar sus nuevas películas. El público los conoce, y pueden figurar en grandes letras en los afiches sin necesidad de poner "del productor de *Cuentos Asombrosos*" o "del director de *Indiana Jones*". Prestigio similar al de otros, entre los que podrían encontrarse los *Hermanos Coen*, sin dudas *Almodóvar* y *Quentin Tarantino*, o incluso *Scorsese*.

Por supuesto que el público no siempre acierta, y a veces supone

que *Spielberg* ha hecho películas que no son de él. No solo le asignan las propias, *INDIANA JONES* o *E.T.*, también suponen erróneamente suyas las *VOLVER AL FUTURO*. Claro que jamás un iniciado en el estudio del cine cometaría tal error, y sabría que *Robert Zemeckis* es un gran director.

También ocurre esto con *Joe Dante*... Quiero decir, que lo confunden con *Spielberg*, o incluso con *Zemeckis*, jamás con él mismo. Muchas de sus películas son conocidas, efectivas, pero pocas veces unidas a su nombre.

Dante puede ser propuesto como un director taquillero, ya que muchas de sus películas han llenado cines, se vuelven a ver

infinidad de veces por el público que disfruta del cine de espectáculo, e incluso son grandes clásicos del video club. Ejemplos de esto pueden ser las *GREMLINS*, o su película de los ochenta *VIAJE INSÓLITO*, remake de un clásico de la ciencia ficción de los sesenta.

Variada constancia

Hablar de un autor es, claro, hablar de estilo, de particularidad. A veces se reduce esa particularidad a signos formales, manierismos, movimientos y puestas de cámara, y también al trabajo dentro de determinado tipo de películas (un género, o el alejamiento definitivo a cualquier género). ¿Qué quedaría para un *François Truffaut*, qué hizo de la variedad, la diferencia, el permanente cambio, su más valioso estilo? Por supuesto que estilo no es puro formalismo, ni tampoco autor es vocación de supuesta independencia inobjetable.

Por eso, *Joe Dante* tiene una obra a observar, más allá de ser un director muchas veces contratado. Se propone y se supone de manera apresurada que un director contratado por un productor, es un ser que se somete, pierde su voz propia, y solo puede repetir fórmulas remanidas. Para esto realmente no hace falta ser contratado, se puede hacer en cualquier método productivo. Incluso algunos "autores" se han copiado aburridamente a si mismos, con aplauso de gran parte de la crítica más cómoda.

También hemos hablado en números anteriores de los casos que, como *Dante*, muchos disfrutan, pero no saben su nombre, aunque su solvencia les permite moverse en diferentes géneros, y salvar proyectos que desde el guión parecen suicidas (*John Badham* y *Curtis Hanson* fueron nuestros dos buenos ejemplos).

Dante ha hecho del encargo y la variedad su sello. Pero, sin dudas, elige proyectos que permitan mantener, de todos modos, algunos elementos que claramente pueden ser calificados como personales.

Algunos Signos Dantescos

CINE DE GÉNEROS, VARIEDAD DE GÉNEROS: Como buen director de estudio, ha trabajado sobre todo en el cine de géneros, y ha paseado su eficacia y solvencia por él, haciendo géneros fracos como el Fantástico o la Ciencia Ficción, más recientemente el terror en TV, y también comedias negras o sátiras políticas, utilizando cada película para hacer efectiva su mirada personal y ácida sobre la sociedad en general y la sociedad americana en particular.

AMISTAD Y HUMANIDAD: En muchas de sus películas, se elabora el tema del valor de la amistad (en esto, muy emparentado con un director como *Spielberg*), amistad que puede plantearse entre diferentes razas (*GREMLINS*), diferentes ideas políticas (*MATINEE*), e incluso reflexiona sobre la capacidad de ser humanos de los propios seres humanos, y la capacidad de tener actitudes humanas de otros seres de apariencia menos humana (*SMALL SOLDIERS*).

CONSTANTE HUMOR: Casi todas las películas de Dante nos arrancarán una sonrisa. Sea dentro del género que sea, el humor es un gran vehículo de discurso. Las *GREMLINS* son película que tocan el terror con tono adolescente, sin embargo son ácidas comedias en su espesor más profundo. *BURBS (VECINOS)* es su comedia negra más franca, una satira mordaz a la clase media americana. Con *LOONEY TOONS, BACK IN ACTION*, el humor se vuelve hiperquinético y de dibujo animado, a puro gag visual. Tal vez es en sus dos capítulos de *MASTERS OF HORROR* para televisión donde el humor se aleja más, y queda un sano sabor a terror (*HOMECOMING*) y desesperanza (*THE SCREWFLY SOLUTION*).

MIRADA POLÍTICA: Hasta en sus películas de apariencia más juvenil e inocente, *Joe Dante* propone su opinión sobre un sistema que no avala. *GREMLINS 2* (una mordaz sátira contra el consumismo y la inútil modernidad), o la aparentemente infantil *PEQUEÑOS GUERREROS*, desarrollan una mirada social, donde se percibe cómo están trastocados y trastornados muchos valores que se

pretenden defender (pero que son tan comprables como cualquier mercancía). En otros títulos su mirada de sátira política es más franca, como en *MATINEE* (lo mejor de *Joe Dante*), *LA SEGUNDA GUERRA CIVIL*, o incluso



El Pato Lucas denunció laboralmente a Joe.

HOMECOMING y *THE SCREWFLY SOLUTION*, estas dos últimas para TV, los mejores capítulos de la serie *MASTERS OF HORROR*. La mirada política en *Dante* se siente simple,

oportuna, natural, honesta. Por supuesto que gran parte de esa visión está en los guiones, pero ahí hay que convencerse que por alguna razón es *Dante* quien llega a dirigir esos guiones. No siempre los productores se equivocan. Posiblemente por su constante humor, el carácter afable de sus películas, esta mirada política se siente diferente a las de otros directores, que se ponen más solemnes, como si esa pose política debiera demostrar que pueden tenerla, que han madurado, y la ajustan de forma extremadamente grandilocuente (como *Spielberg* en alguno de sus títulos).

DICK MILLER: Dante, como muchos otros directores, tiene sus actores favoritos. *Robert Picardo* ha aparecido en muchas de sus producciones, haciendo variedad de papeles, desde el asistente inescrupuloso de *Daniel Clamp*, que termina viendo con buenos ojos a "la Gremlin" que lo acosa en *GREMLINS 2*, hasta el dueño del cine de *MATINEE*, apocado, temeroso, aterrado por la posible guerra atómica. Pero *Dick Miller* es sin dudas su actor fetiche. Nunca protagonizó ninguna de las películas, pero ha trabajado prácticamente en todas, haciendo a veces papeles apenas reconocibles, amables y simpáticos cameos. En sí mismo, un reconocimiento a un actor, y a una forma de producción: *Dick Miller* fue el protagonista del clásico de *Roger Corman*, *BUCKET OF BLOOD* (*Baldazo de Sangre*).

UN PLACIDO NARRADOR: *Spielberg* y *Zemeckis* son dos directores que han realizado un tipo de cine anclado en el espectáculo, y que con el tiempo, han hecho su esfuerzo para volverse directores serios, incluso *Oscarizados*. *Dante* en cambio, conserva el espíritu juvenil, de mirada honesta, cínica, ácida, que le permite seguir haciendo un interesante y nada vacío cine para adolescentes (su última película es un film 3D, especie de terror juvenil, llamado *THE HOLE*), y por supuesto, le permite seguir lejos de los reconocimientos del sistema.

Acerquémonos ahora, a través de algunas de sus películas, a este universo *Dante*.



Chupin de Piraña

MANDÍBULAS

Sobre Piraña y Tiburón

por Juan Pablo Mazzini

Corría el año 1975 cuando un muy joven **Stephen Spielberg** estrena la película que lo posicionaría como uno de los grandes del cine fantástico: *Tiburón* (*Jaws*, 1975).

El relato nos ubica en un pueblo costero en el que un enorme tiburón blanco comienza a sembrar el pánico. Debido a que la principal fuente de ingresos del lugar es el turismo, las autoridades intentan negar el peligro, pero los ataques del escualo, atroces y frecuentes, se hacen cada vez más evidentes. Consecuentemente, el jefe de policía, un oceanógrafo y un experimentado cazador de tiburones, van tras la peligrosa criatura.

La película tiene todos los condimentos para funcionar como un mecanismo de relojería: Una trama atrapante, personajes carismáticos -sólidamente construidos-, un monstruoso tiburón -que se toma su tiempo en aparecer- y un particular leit motiv -hasta el día de hoy es imposible olvidar-.

De esta forma, *Tiburón* se convirtió en un clásico indiscutido y en un inmediato éxito de taquilla que no tardaría en ser imitado.

Buscando la veta

Para el año 1978, el productor - director **Roger Corman** ya llevaba un tiempo considerable a cargo de la productora independiente *New World Pictures*, teniendo tras de sí una sólida reputación dentro del mundillo de las películas de bajo presupuesto. Su premisa de trabajo era simple y efectiva: Generar productos rápidos, baratos y vendibles.

El suceso del film de **Spielberg**, que ya había generado su primera secuela: *Tiburón II* (*Jaws II*, 1978), no le fue ajeno a **Corman**; quien buscando aprovechar el filón, dio luz verde a un proyecto que, de alguna manera, remitía a la potencial franquicia disparada por el éxito del escualo gigante.

Basada en una idea original del productor **Jeff Schechtman**, quien coproduciría el film, y con un guión original de **Richard Robinson**, reescrito por **John Sayles** -un joven guionista de la

New World- la trama de *Piraña* (*Piranha*, 1978) se centra en un pueblo de Texas que es atacado por un banco de pirañas genéticamente alteradas.

Aquella apuesta pretendía generar un nuevo producto más económico, sangriento, atroz y con más desnudos que la propuesta originaria. Teniendo la historia y los medios para realizarla, a Corman sólo le faltaba definir quién se encargaría de llevar el proyecto adelante.

El Hombre tras la cámara

Joe Dante era montajista en la *New World Pictures*, y su trabajo consistía en editar trailers de los lanzamientos de la productora.

Al momento de ser designado para dirigir *Piraña*, Joe ya tenía dos filmes en su haber: *The Movie Orgy* (1968), un documental de unas siete horas que compilaba imágenes de programas televisivos, series y publicidades. Y *Esas locas del Cine* (*Hollywood Boulevard*, 1976), una comedia codirigida con *Allan Arkush*, que relata las desventuras de una joven que intenta triunfar como actriz de cine.

En ambas películas ya se veía germinalmente uno de los rasgos fundamentales del cine de **Dante**: La referencia cinéfila como marca estilística. Referencia que, en la mayoría de los casos, remitía a las películas clase B y de ciencia ficción; combinadas con una fuerte influencia de los cómics, las series televisivas, y los dibujos animados que el realizador había asimilado desde su infancia.

Operación Dientes Afilados

Si bien *Piraña* había sido concebido como un típico producto serie B, destinado a explotar el éxito de la naciente saga *Tiburón*, Dante se propuso, por todos los medios, que el film pudiese tener peso y entidad, propias.

Con esta impronta la película narra la siguiente historia: En una base militar abandonada, en las afueras de un pueblo de



Mal momento para perder los lentes

Texas, una pareja de adolescentes muere devorada por unas voraces pirañas en una piscina.

Días después, **Maggie McKeown** (*Heather Menzies*), una investigadora privada, llega al lugar junto con el local **Paul Grogan** (*Bradford Dillman*). Con el fin de descubrir el paradero de los jóvenes, **Maggie** vacía la piscina, y por ello libera accidentalmente a las pirañas que terminan introduciéndose en el río.

Con el desarrollo de los acontecimientos, los protagonistas descubren que los peces en cuestión son consecuencia de un experimento militar, la operación *Dientes Afilados*, por la que las pirañas han sido genéticamente alteradas para sobrevivir en cualquier terreno acuático y para reproducirse a gran velocidad.

Confrontando con el ejército, más preocupado por tapar el

problema que por solucionarlo; y a las mediocres autoridades locales, que directamente desestiman el asunto; **Paul** y **Maggie** intentan prevenir a la población y detener a los peces asesinos, antes de que sea demasiado tarde.

Si bien la trama sigue prácticamente el mismo esquema que su antecesora, *Tiburón*, es oportuno señalar que tanto el tono, como el abordaje del filme de **Dante** presentan aspectos distintivos que la diferencian de la película de **Spielberg**.

En primera medida, mientras *Tiburón* se basa en la insinuación del tiburón más que en su exposición, la cual queda explicitada recién en el tercer acto; en *Piraña* ocurre todo lo contrario, ya que los feroces peces carnívoros se ven mucho en pantalla y durante casi todo el tiempo.

Algo parecido ocurre respecto de las escenas con situaciones cruentas. Puede verificarse que cuando el filme de **Spielberg**

elige mostrar contadas víctimas del escualo, y en muchos casos escamoteando imágenes directas que expongan el momento de sus muertes; *Dante*, en su propuesta, demuestra no tener el más mínimo reparo en mostrar a las pirañas masticando niños, adultos, adolescentes y ancianos a mansalva, y todo eso con total lujo de detalles.

Los personajes de *Tiburón* son firmes, fuertes y disponen de los recursos necesarios para enfrentar el peligro que se avecina con alguna chance de éxito. El jefe de policía (*Roy Scheider*) descubre el asunto y a partir de su función le abre los ojos al pueblo y confronta los intereses políticos que tratan de ignorar el peligro. El oceanógrafo (*Richard Dreyfuss*) posee a priori los conocimientos científicos útiles para enfrentar al tiburón. Y el cazador de tiburones (*Robert Shaw*) tiene la experiencia y el oficio imprescindible para organizar el enfrentamiento con el asesino depredador.

En total contraste, los personajes de *Pirañas* son dos típicos antihéroes. Por un lado, *Maggie*, que si bien es una buena investigadora, no deja de ser una chica de ciudad que se maneja con bastante torpeza fuera de la urbe. Por el otro, *Grogan*, que es un alcohólico huraño por quien nadie da dos centavos, una especie de perdedor que pasa la mayor parte de su tiempo bebiendo o pescando. Encima, para empeorar aún más las cosas, estos dos outsiders tienen a la ley en su contra, desde el inicio hasta el fin del relato.

Respecto al tono, mientras la de *Spielberg* se plantea como un thriller de tensión creciente y cierto aire policial, en la que por momentos confluyen elementos del cine de terror y de aventuras; en la de *Dante* se establece una interesante alternancia entre lo puramente gore y lo humorístico, tratando de generar un contrapunto que permite al espectador tanto aliviarse, como predisponerse para la llegada de un nuevo sobresalto.

Pero si hay una cuestión que realmente diferencia de forma diametral a ambos filmes es su tesis respecto de la autoridad y de los poderes establecidos:



El protagonista de *Tiburón* es el jefe de policía, que de alguna manera representa al orden social impuesto; y no es casual que sea él quien finalmente mata al tiburón; confirmando de esta manera el típico diseño de las películas de terror clásico. Bajo este esquema puede realizarse el siguiente enunciado analítico: Algo externo a la normalidad reinante y establecida aparece y rompe con la misma (el tiburón); y debido a esta circunstancia, un representante de la normalidad (el jefe de policía) será el encargado de eliminar esa presencia anómala perturbadora y así, re establecer el orden apreciado.

En *Piraña* la cosa es bastante distinta: En primera instancia los peces asesinos no provienen de la nada, mucho menos de la casualidad; fueron creadas por el gobierno. O sea, aquí las instituciones garantes de la normalidad son las que generan la peligrosa anomalía. Además, quienes intentan afrontar el problema son justamente perseguidos por esas mismas

instituciones, con la motivación principal de tapar los efectos negativos de su errado accionar y no para encontrar una solución de fondo que evite la catástrofe.

Por todo esto, no sorprende que aunque las pirañas sean eliminadas al final del film, *Dante* deje picando la posibilidad de la alteración de estos animales haya sido erradicada definitivamente. De hecho, cuando la científica gubernamental (*Barbara Steele*) declara ante los medios que el problema ya está solucionado, su mirada a cámara nos está confirmando (como espectadores) todo lo contrario: ¡Las pirañas van a volver!

Esta cuestión nos lleva a otro rasgo del cine de *Dante* que será tan recurrente, a lo largo de su obra, como su cinefilia. Nos referimos a la crítica a la sociedad y a los poderes establecidos, apoyándose para ello en relatos de género.

De esta forma, podría concluirse que *Piraña* es un film



Pirañas 3d. Sobra 1 D, sobra la película.

subversivo respecto a *Tiburón*; no solamente por sus criterios formales, narrativos o de tratamiento genérico; sino, también, por su explícita y plausible intención de ser crítico y políticamente incorrecto, respecto a su abordaje temático.

Por todo lo comentado, es posible reconocer en la película de *Dante*, más que una mera copia de *Tiburón*; un honesto, cinéfilo y, en algún sentido, paródico homenaje a la misma.

Pescados Rabiosos

Al igual que la película de *Spielberg*, *Piraña* generó sus secuelas, remakes, copias y una que otra obra que intentó usufructuar de un éxito inercial a costillas de sus nada simpáticos pececitos carnívoros. De las mismas pueden recordarse:

Las Pirañas Asesinas (Killer Fish; Antonio Margheriti, 1979): Un grupo de ladrones esconde su botín en el fondo de un

río habitado por pirañas carnívoras dispuestas a comerse a todo el que intente recuperarlo. Extraña y nada funcional mezcolanza entre el gore, las aventuras y el cine catástrofe que en algunos países intentó distribuirse como una secuela de *Piraña*.

Piraña II: Asesinos voladores (Piranha II: The Spawning - Piranha II: Flying Killers - Piraña II: Los vampiros del Mar - Pirañas: El Regreso; James Cameron, 1981): Secuela oficial de la película de *Joe Dante*. Mucho antes de hacer navegar al *Titanic*, *Cameron* trajo de vuelta a las pirañas, que ahora, además de carnívoras son anfibias y vuelan. Con menos argumento, peores actuaciones, y más desnudos y sangre, que su antecesora; este divertido descerebre resultó ser la ópera prima de "El Rey del Mundo".

Piraña (Piranha; Scott P. Levy, 1995): Mediocre remake

producida para TV por *Roger Corman*. Esta producción se ciñe a la trama de la original, aunque con mucha menos calidad y más corrección política. El reparto incluye a una muy joven *Mila Kunis*, años antes de apretarse a *Natalie Portman* en *El Cisne Negro (Black Swan; Darren Aronofsky, 2010)*.

Pirañas 3D (Piranha 3D - Piraña 3D; Alexandre Aja, 2010): Debido a un movimiento sísmico, una horda de pirañas prehistóricas es liberada en un centro turístico y comienza a devorarse todo lo que encuentra. *Aja*, que ya ha hecho sus méritos dentro del género terrorífico con películas como *Alta Tensión (Haute Tension, 2003)* y *El Despertar del Diablo (The Hills have Eyes - Las colinas tienen ojos, 2006)*, no se priva de nada en esta remake saturada de peces digitales, humor negrísimo, desmesuradas escenas gore, e infinitad de desnudos gratuitos. Y como si todo esto fuera poco, en 3D.

Mega Piranha (Eric Forsberg, 2010): La productora *The Asylum* siempre se ha caracterizado por editar versiones de bajo presupuesto, con lanzamiento directo a DVD, incluyendo largometrajes estrenados o apunto de estrenarse. En este caso, y tratando de sacar provecho de *Pirañas 3D*, el responsable se despacha con esta obra en la que un banco de pirañas alteradas genéticamente escapa de unos laboratorios del *Amazonas* y se encamina hacia Florida devorando todo a su paso.

¿Algo qué agregar?

No más pruebas señor juez.

Fuentes

Revista La cosa Números 45, 95 y 124

Wikipedia

IMDB

bizarroscopio.wordpress.com

www.revistafantastique.com

www.alohacriticón.com

www.pasadizo.com

Dimensionfantastica.blogspot.com

En caso de que se hayan salteado la nota principal y no tengan idea de quién es **Joe Dante** voy a insistir con un breve resumen de su persona: Hijo bastardo de **Steven Spielberg** **Roger Corman**.

Para aquellos que tampoco sepan quién es **Roger Corman**, les cuento que se trata de un productor/director reconocido por su "Habilidad" para realizar largometrajes en muy pocos días de filmación, con pocos recursos y muchas veces, con pocas ideas. Para que se hagan una idea, al día de la fecha, **Corman** lleva producidos 396 largometrajes, se encargo también de adaptar a la gran pantalla muchas de las obras de **Edgar Allan Poe** y realizó un film de los **4 Fantásticos** que nunca vio la luz por lo malo que resultó (muy recomendado para ver con amigos, unas cervezas y un balde de pochoclos).

Y para los que no sepan quién es **Steven Spielberg**... Creo que están leyendo la revista equivocada.

Nuestro sujeto de investigación, el pequeño gran **Dante**, realizó durante sus años de estudio un largometraje de 7 horas llamado **The Movie Orgy**. Era, básicamente, una gran edición de trailers de distintas películas.

Luego, gracias a esto, comenzó a trabajar en la productora de **Corman** como montajista de distintas películas y trailers; para finalmente, dirigir su primer film llamado **Esas Locas del Cine (Hollywood Boulevard - 1976)**. La película contó con un presupuesto de US\$ 50.000 y fue filmado, casi en su totalidad, en 10 días (Para esta película utilizaron una "vieja formula" de Corman que consistía en meter distintas escenas de películas ya filmadas para abaratizar costos).

Como el experimentado **Roger** quedó muy conforme con la manera del filmar de **Dante** (No sólo por su visión de director, sino por la manera de resolver problemas de un modo barato y rápido) le ofreció un film llamado **Pirañas (Piranha - 1978)**. Aprovechando la popularidad de **Tiburón (Jaws -1975)** y

En 1981, nuevamente con guión de **John Sayles**, **Dante** realiza **Aullidos (The Howling)**, una película basada en la novela homónima de **Gary Brandner**. En ella se relata la experiencia de **Karen White (Dee Wallace Stone)**, una periodista de televisión que es acechada por un asesino en serie llamado **Eddie Quist** (El gran **Robert Picardo**, un recurrente colaborador de **Dante**).

La protagonista es atacada por el acechador, que es finalmente abatido a tiros por la policía.

Como **Karen** queda completamente traumatizada, a pesar de no recordar nada de lo que pasó, su terapeuta, el **Dr. George Waggoner (Patrick Macnee)** le recomienda que junto a su marido, **Bill Neill (Christopher Stone)**, vaya a un complejo turístico llamado La colonia que para relajarse. Refuerza su consejo señalándole que es allí adonde envía a todos sus pacientes para hacer efectivos sus tratamientos.

La colonia recomendada por el galeno, está llena de extrañas personas. Entre las que se destaca una ninfómana llamada **Marsha** y su hermano **T.C.**

Ya instalada, **Karen** comienza a escuchar extraños aullidos por las noches y nota

como, luego de ser mordido por un lobo, su esposo **Bill** comienza a comportarse de manera muy peculiar.

Mientras tanto, **Terry Fisher**, una amiga de **Karen**, comienza a investigar por su cuenta la historia del abatido asesino **Eddie Quist** y descubre que su cadáver ha desaparecido de la morgue.

Al poco tiempo, **Karen** llama a su amiga a la colonia. Al llegar al

AULLIDOS Y EXPLORADORES

Por Julián Castro



sabiendo de antemano que se estaba produciendo **Tiburón 2, Dante**, junto al guionista **John Sayles**, comenzaron a trabajar en este guión que venía precedido por el abandono de otros guionistas. En palabras del propio **Spielberg**, **Pirañas** resultó ser la mejor sátira de su película.

SPOILERS! SPOILERS! SPOILERS! (Léase: Voy a contarte el final de la película)

centro turístico, **Terry** decide investigar que es lo que sucede. Como resultado de estas actividades, averigua que el peligroso **Eddie** está vivo y que la ninfómana es su hermana. Como si todo esto fuera poco, también descubre que el lugar, supuesto complejo terapéutico, está en realidad habitado por hombres lobos. Con esta información, Intenta llamar a su novio **Chris** (*Dennis Dugan*), mientras esta llevándolo a cabo es asesinada por **Eddie** (En su versión más peluda y con peor aliento)

A posteriori de estos trágicos acontecimientos, **Karen** alcanza a comprender que todos en la colonia, hasta quién le recomendó que se instalara en el lugar, su psicólogo, pertenecen a una sociedad secreta de hombres lobos y sin mejor remedio, junto al novio de su malograda amiga, **Chris**, logran matarlos con balas de plata y poder escapar, pero en medio de la lucha es mordida por su propio marido que ha pasado definitivamente al otro bando.

Atención: ¡Spoiler!

Finalmente, superado lo peor del trauma, en su programa de televisión, **Karen** cuenta a su público lo que sabe acerca de la sociedad secreta de hombres lobos y para sorpresa de todos termina transformarse en una criatura licántropica ante las cámaras.

Chris, que la siguió acompañando, la termina matando de un disparo en un acto que cree misericordioso... Los televidentes ven en vivo y en directo el trágico episodio, pero nadie le da mayor importancia porque interpretan que se trata de una puesta en escena ficcionada con muy buenos efectos especiales. Todos caen en la mediática confusión, menos la ninfómana - **Marsha** - que reconoce "verdad" de la situación, a partir de su especial condición de sobreviviente infectada.

¿Se entiende el mensaje?

Dante mete momentos graciosos en la película, con la intención de relajar al espectador para lograr que los momentos de suspense, cuando vuelvan a aparecer, sean aun más terroríficos.

La película cuenta con cameos del mismísimo **Roger Corman**, del guionista **John Sayles** y de **Forrest J. Akerman**; sin embargo, fue por sus espectaculares efectos especiales que llamó la atención del público. Los mismos estuvieron a cargo de un joven de 21 años llamado **Rob Bottin**, quien tomó el puesto luego de que **Rick Baker**, se alejara para dedicarse a otra película de hombres lobo titulada *An American Werewolf in London* (También de 1981).

La más memorable escena con **FX** es sin dudas la transformación de **Eddie Quist** -casi sin cortes-, muy bien lograda por la utilización de globos que se inflaban por debajo del látex haciendo que la cara del actor se deformara frente a cámara.

Dante utilizó en *Aullidos* el espacio off con maestría; de hecho, casi no vemos a ningún licántropo hasta el momento de la transformación. Pudiendo mostrar un numeroso grupo de hombres lobos, **Joe** decide mostrar sólo sus extremidades o sus dientes, ojos, bocas y caras, generando de esta manera varias cosas. A saber: Primero, hacer la película más barata; segundo, que casi no nos demos cuenta de se trata de muñeco; y tercero, las condiciones para forjar una inquietud en el espectador, ya que éste no llega a saber con exactitud a que tipo de cosa, ser o ente se está enfrentando el protagonista humano.

El único momento en el que los efectos especiales parecen no estar a la altura de las circunstancias es cuando **Billy** y **Marsha** (La ninfómana) están, junto a una fogata, teniendo sexo y convertidos en hombre-lobo. Al respecto, **Dante** cuenta que por cuestiones presupuestarias tuvieron que recurrir a una animación que desentonaba con el resto de la película.

El libro en el cual está basada la película - *The Howling*, la novela homónima de **Gary Brandner** - cuenta con tantas diferencias con relación a esta, que casi podría decirse que no se trata de una adaptación sino de una interpretación libre o una simple inspiración. En la novela **Karen** no trabaja en la televisión, fue violada por un hombre que la secuestró de su departamento, su psiquiatra casi ni aparece, la colonia no existe

(de hecho van a unas cabañas en las montañas en *California*). En la novela, el violador se llama **Max** (En lugar de **Eddie**) y es un ex convicto que no tiene relación alguna con la gente de la colonia, o mejor dicho de su equivalente el barrio de cabañas. La ninfómana se llama **Marcia Lura**, en lugar de **Marsha Quist** y trabaja atendiendo una tienda. En la obra literaria, **Karen** y **Bill** tienen un perro que luego es asesinado. Los hombres lobos en el libro son descriptos como perros grandes, en lugar de ser antropomórficos y caminar en dos patas como en el filme. En la novela licántropos nunca se ven de día, mientras que en la película queda claro que incluso pueden transformarse a voluntad. Finalmente, en la obra literaria, **Karen** escapa ilesa junto a su amigo **Chris** como final más o menos feliz de la historia.

Unos años más tarde...

Luego del éxito de películas como *En los límites de la realidad* (*The Twilight Zone: The Movie* - 1983) y *Gremlins* (1984) "*El Pequeño Gran Joe*", como se refiere a **Dante**, nuestro compañero **Marcelo** en la presentación del Dossier, estrena *Los Exploradores* (*Explorers* - 1985). Con guión de **Erik Luke** y efectos especiales a cargo de **Rob Bottin** (el mismo de *Aullidos*).

La película cuenta la historia de tres jóvenes amigos. Por un lado tenemos a **Ben Crandal** (*Ethan Hawke*), amante de las películas de ciencia ficción, poseedor de una gran imaginación y enamorado de su compañera del colegio. Por otro lado tenemos a **Wolfgang Muller** (*River Phoenix*) un joven genio capaz de construir cualquier cosa. Finalmente, no encontramos con **Darren Woods** (*Jason Presson*), un joven con una familia problemática que trabaja en el taller de la escuela y conoce de motores.

Una noche, **Ben** sueña que vuela sobre lo que parece ser una placa de computadora y al levantarse dibuja lo que ha visto. Al día siguiente le muestra el dibujo a su amigo **Wolfgang** y



Los exploradores y su cachorro espacial

este logra construir la placa en base a ese esquema gráfico. El elemento soñado y construido les permite generar un campo de energía que viaja a la velocidad que ellos quieran y que nada, pero nada, puede detener.

Quien vaya dentro de esta burbuja, estará perfectamente estabilizado y no sentirá los efectos de la inercia, por lo que, con estas condiciones, ellos pueden viajar a la velocidad que desean sin ser aplastados.

En estas circunstancias y con un poco de trabajo en equipo, los tres amigos logran construir una pequeña nave y luego de dar unas vueltas por el pueblo, terminan perdiendo el control y son lanzados a un viaje por el espacio.

Una vez allí, son "capturados" por una gran nave espacial y se

pierden en su inmensidad.

Finalmente, logran conocer a sus tripulantes que resultan ser unos simpáticos, aunque desagradables, alienígenas que conocen la cultura terrestre gracias a la televisión.

Los captores se comunican con los pibes utilizando un lenguaje reconocible por ellos pero con un estilo netamente televisivo. Los alienígenas siempre hablan como si estuvieran vendiendo algo en un comercial, hacen chistes como si fueran los tres chiflados y desarrollan presentaciones como si fueran los conductores de algún programa de entretenimientos.

Mientras tratan de conocerse en esa peculiar relación de víctimas y victimarios, la nave de los secuestradores es a su vez capturada por una mayor, aparentemente también alienígena.

La situación se parece a las conquistas de los temibles piratas espaciales que asolan a los viajantes interplanetarios.

Los tres amigos son nuevamente víctimas de esta nueva captura, no logran escapar, pero esto les permite conocer al líder de los supuestos piratas del espacio.

Establecido el contacto, se dan cuenta de que se trata del padre de los pequeños alienígenas que ellos conocieron a raíz de su primera captura, y que se trata del final de la búsqueda y del reto de un padre al que sus hijos le han sacado sin permiso la nave para salir a pasear por el espacio.

La película, llena de diversión y aventuras, está pensada para ser disfrutada por gente de todas las edades. Está claro que es un enfoque de los géneros a los que **Dante** ama y respeta profundamente. Constantemente hay homenajes y menciones a distintos filmes de ciencia ficción. La primer imagen de la película es de *La Guerra de los Mundos* (*War of the Worlds* - 1953) y se hace mención y se muestran imágenes de *Regreso a la Tierra* (*This Island Earth* - 1955), *La bestia de otro Planeta* (*20 millions miles to Earth* 1957) y *El día que paralizaron la Tierra* (*The Day The Earth Stood Still* - 1951), entre otros.

Es por películas como esta o como *Gremlins* de la que también nos habla **Roberto** en este número- que digo que **Joe Dante** tiene algo de **Steven Spielberg**. El tierno soñador que es marginado por sus iguales, el amor que no puede alcanzar por sentirse disminuido, el joven con una familia disfuncional, un universo en donde por más que pertenezcamos a distintas razas somos iguales en el fondo, alienígenas buenos y cientos y cientos de aventuras.

La obra de **Dante** puede ayudarnos a ver una suerte de dimensión paralela en la que tendremos una idea de lo que hubiera pasado con el encumbrado **Steven** si no hubiese cambiado como lo hizo. ¿Qué habría pasado con sus películas, si siguiera viendo a los extraterrestres como amigos y no como una amenaza?



Gizmo Superstar

TERROR INFANTIL

Gizmo, Gremlins y Gritos

Por Roberto Giuffré

Hay una edad, entre los ocho y los once años, en la que todos los niños se sienten atraídos por las historias de terror. Con seguridad más de uno dirá que esas películas no le gustan, pero la fascinación por conseguir una mínima carga de adrenalina, siempre podrá más y aprovechará cada oportunidad que tenga para ver un filme de terror. Con su película *Gremlins* (1984), Joe Dante explora de una manera precisa el terror infantil. Es casi seguro que ningún adulto, aunque no haya visto la película y lo haga por primera vez, se asuste de esa horda de animalitos grotescos que siembran el caos a su paso; pero afirmo sin temor a equivocarme, que todos los niños que la vean sentirán, en algún momento de la proyección, el frío dedo del miedo pasar por sus espaldas.

¿De dónde vienen los Gremlins?

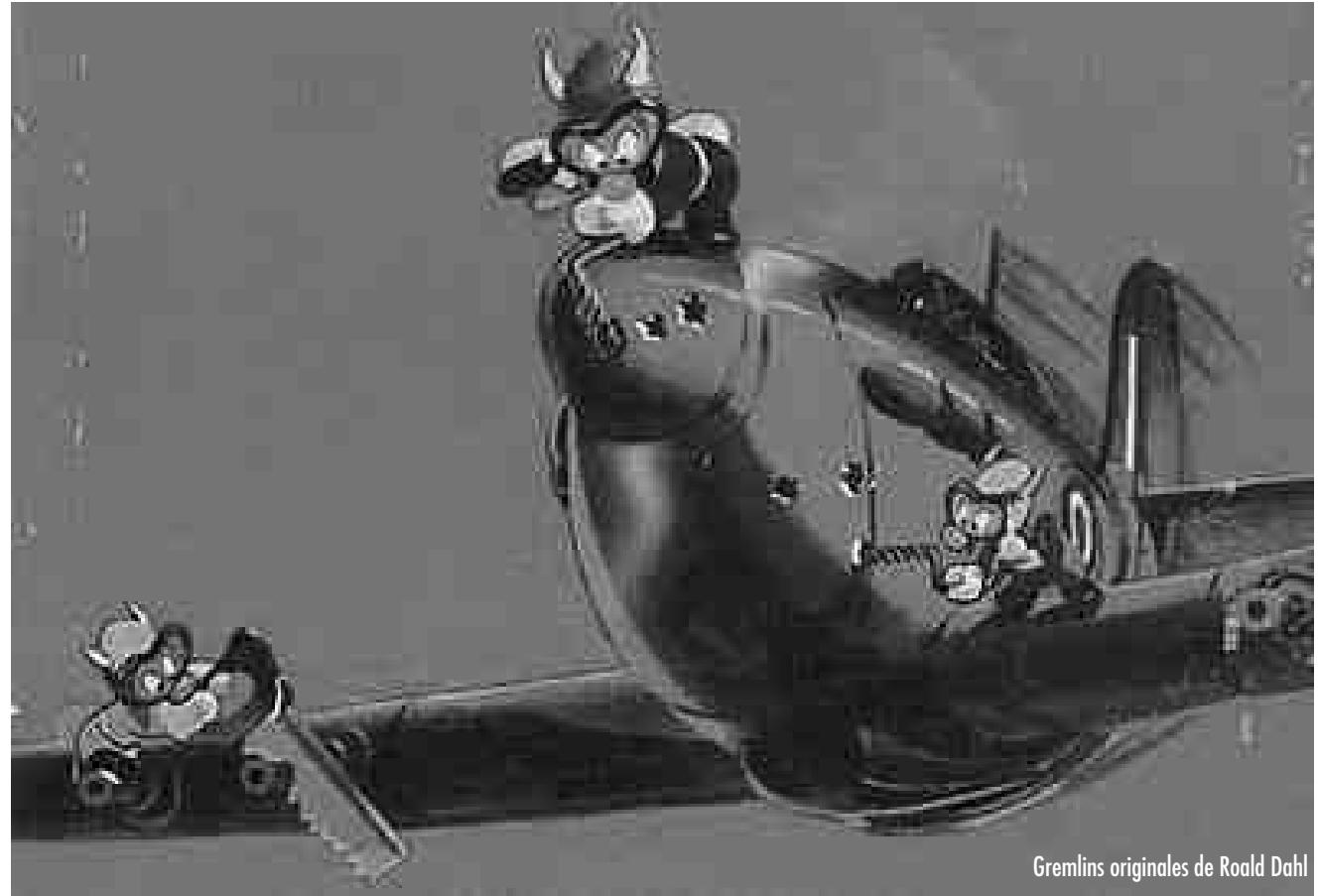
En la película aparece un personaje secundario llamado *Murray Futterman* que informa al espectador el origen de estas criaturas: Aparecieron en la *Segunda Guerra Mundial* para realizar todo tipo de desperfectos en los aviones de los *Aliados*. *Futterman* afirma que eran enviados por el enemigo, pero la realidad de su origen es un poco más oscura. Se supone que el vocablo *Gremlin* es una deformación del nombre inglés *Gremian* que quiere decir enfurecido. Se trata de unos seres mitológicos propios de la edad moderna, que tuvieron su origen, según se cree, en la *Primera Guerra Mundial*, pero no puede probarse por no haber ningún documento escrito que lo certifique. Estos entes se hicieron populares entre los pilotos de la *Real Fuerza Aérea Británica (R.A.F.)*, creada en 1918, y se los responsabilizaba de los desperfectos inexplicables que ocurrían en aviones que se encontraban en perfectas condiciones. El registro más viejo que se tiene de la aparición de los *Gremlins* data del 10 de abril de 1929, cuando la revista *Aeroplane* publicó un poema del que extraigo un fragmento:

*"Cuando vuelas alto en el cielo
(hay un infierno de soledad)*

*con sus cincuenta grados bajo cero,
algo que no es precisamente cálido,
cuando te pongas morado de tanto frío
y te asustes de cualquier cosa.
Cuando te encuentres en medio de la nada
y no te quede más que tragarse saliva
es entonces que verás a los Gremlins..."*

Es cierto que fue durante el curso de la **Segunda Guerra Mundial** el momento en que estas criaturas alcanzaron su punto máximo de fama. En un principio los pilotos de la **R.A.F.** creían que los **Gremlins** sólo afectaban a sus naves, pero investigaciones posteriores revelaron que los aviones del enemigo sufrían desperfectos similares, esto significó que los **Gremlins** no tomaban partido por ningún bando. Si bien los psicólogos e investigadores de la **R.A.F.** afirmaron que sólo se trató de alucinaciones causadas por los nervios del combate, los pilotos siguieron afirmando que la existencia de esos pequeños seres era cierta.

El encargado de trivializar y difundir a los **Gremlins** entre el público masivo fue el escritor inglés **Roald Dahl**, más conocido por ser el autor de **Charlie y la Fábrica de Chocolate** y **Matilda** entre otras obras literarias. **Dahl** sirvió en la R.A.F en el **80º Escuadrón** y su avión fue víctima de uno de esos accidentes inexplicables, salvando su vida casi por milagro pero debiendo enfrentar la recuperación de una fractura de cráneo y ceguera durante ocho meses. En el año 1942 escribió su primera historia para niños titulada **Los Gremlins**, en la que una especie de duendecillos eran los responsables de los problemas que sufrían los aviones durante la guerra. Estas criaturitas terminan haciéndose amigas de un piloto llamado **Gus** y lo ayudan en su recuperación tras un accidente aéreo. La historia fue adquirida por **Disney** para realizar una película del mismo nombre, pero el proyecto no prosperó; no obstante, la revista **Cosmopolitan** la publicó junto con las ilustraciones que ya estaban hechas por **Disney** y poco más tarde se editaría en



Gremlins originales de Roald Dahl

formato de libro para niños.

Los Gremlins en la pantalla.

Con el proyecto de la Disney fuera del juego, el salto a la pantalla no se postergó, sino que tomó un camino alternativo.

1. En el año 1943, el director **Robert Clampett** dirigiría para la **Warner Bros.** el cortometraje de **Bugs Bunny Falling Hare**, en el que el conejo de la suerte debe venderse a un **Gremlin**, inspirado en los dibujos de **Disney**, que desea sabotear los aviones de la **Fuerza Aérea de los Estados Unidos**.

Unidos.

2. En el año 1944, nuevamente para la **Warner Bros.**, **Clampett** dirigiría el cortometraje de animación **Russian Rhapsody**, en el que un **Hitler** desencajado por las constantes derrotas en el frente ruso, decide él mismo pilotear un avión de combate. En su trayecto es derribado por unos duendes rusos que se hacen llamar **Los Gremlins del Kremlin**.

3. En el año 1963 **Richard Donner** dirigiría un episodio de **La dimensión desconocida** titulado **Pesadilla a 20.000 pies**, en el que un hombre internado en un psiquiátrico a raíz de un episodio de estrés sufrido a bordo de un avión, es dado de alta



luego de seis meses de recuperación. Su esposa lo va a buscar y no tienen mejor idea que volver a casa a bordo de otro avión. El hombre, interpretado por *William Shatner*, verá a través de la ventanilla a un *Gremlin*, de aspecto simiesco, intentando derribar el aeroplano.

Más profunda de lo que parece a primera vista

A) Conceptos básicos:

En el año 1984 llega a la pantalla grande, de la mano de *Joe Dante*, la película *Gremlins*.

Según lo que plantea el film, estos animalitos constan de tres

etapas de crecimiento:

- Primera fase llamada ***Mogwai***, vocablo cantonés que significa "monstruo". Esta fase tiene un aspecto simpático y bonachón.
 - Segunda fase llamada ***Pupa o Capullo*** que, como su nombre lo indica, es similar al capullo que hacen las orugas para convertirse en mariposas.
 - Tercera fase llamada ***Gremlin***, donde aparece el monstruo en todo su esplendor.
- Para que el ***Mogwai*** no llegue a la temida tercera fase deben cumplirse tres reglas muy estrictas:

- No exponerlo a la luz directa, los ***Mogwai*** (y también los ***Gremlins***) son muy sensibles a la claridad. La luz solar incluso puede matarlos.
- No se los debe mojar, se reproducen con el agua, como si se tratase de una generación espontánea.
- Aunque lloren, rueguen o imploren no se les debe alimentar después de la medianoche, sólo así alcanzan la segunda fase y luego la tercera.

b) Los personajes:

Ambientada en el pueblo de *Kingston Falls* y con la *Navidad* como marco se presentan una gama variopinta de personajes:

- El ***Sr. Wing***, un anciano chino, dueño de una tienda de antigüedades y propietario original del ***Mogwai***. Este personaje representa la sabiduría de una cultura milenaria, paciente y contemplativa; que acepta la responsabilidad de sus acciones.

- ***Randall Peltzer***, inventor mediocre que aprovecha la Navidad para tratar de ubicar sus artefactos. Por medio del fraude se hace con el ***Mogwai*** que el ***Sr. Wing*** no quiere vender. Representa a la cultura occidental en general y la norteamericana en particular. Una cultura nueva, impaciente e irresponsable, que no aceptará las consecuencias de sus actos como propias.

- El nieto del ***Sr. Wing***, venderá en secreto el ***Mogwai*** a ***Randall*** y le dará las tres reglas del cuidado del animalito. Representa a la nueva generación de la cultura milenaria, inmigrantes contaminados por la vida que llevan en el nuevo continente.

- ***Billy Peltzer***, es el hijo de ***Randall*** y nuevo dueño del ***Mogwai***; representa a la nueva generación occidental, por ende es más irresponsable.

- ***Murray Futterman***, es el personaje encargado de informar al espectador qué cosa son los ***Gremlins***, poco después de esta información se desatará el caos.

- ***Gizmo***, es el ***Mogwai*** original, simpático y bonachón, que

cumple con las reglas estipuladas sin quejarse.

- Montones de **Gremlins**, cientos de monstruos que desatarán el caos y el terror en el pacífico pueblo de **Kingston Falls** durante la noche navideña.

Además, el film cuenta con varios personajes más o menos queribles que completan el panorama y sufrirán el accionar de los monstruitos en mayor o menor medida; estos son **Kate**, novia de **Billy**, **Lynn**, madre de **Billy**, la **Sra. Deagle**, vieja odiosa dueña de medio pueblo, el **Sheriff**, el **Sr. Hanson**, profesor de química; y muchos personajes de menor importancia que dan volumen y vida al pueblo.

c) El género utilizado:

Tratada en tono de comedia negra esta película se aprovecha de uno de los más antiguos y primeros terrores que presenta el ser humano, el miedo a la oscuridad. Sin la luz que nos brinda protección no se puede ver con claridad, y el temor al ataque de lo desconocido que acecha en las sombras, aflora casi al instante en que quedamos a oscuras. El film de **Dante** utiliza este miedo infantil y lo hace su columna vertebral, los **Gremlins** sólo pueden estar cómodos cuando no hay luz.

d) Los temas:

Tomando como peripécia superficial el ataque de los monstruitos sobre la gente de Kingston Falls, y utilizando como tema de la misma al terror infantil, el film establece como línea secundaria de la trama una crítica a la sociedad en general y a la norteamericana en particular. Para lograr este cometido, presenta una estructura en espiral, es decir que tanto el punto de ataque (comienzo) como el epílogo (final), estarán a cargo de los mismos personajes, pero su status quo habrá cambiado a fuerza de la crisis vivida. **Randall Peltzer** llega al negocio del **Sr. Wing**, se topa con el **Mogwai** y quiere comprarlo para su hijo, pero el anciano se niega diciendo que el cuidado de esa criatura encierra una responsabilidad muy grande. Por medio de la complicidad con el nieto de **Wing**, se adueña del **Mogwai**



Johnny Rotten Gremlin

a cambio de doscientos dólares. Aquí se establece como tema el choque de culturas, la milenaria y paciente es sobrepasada por el abuso de la joven e impaciente. **Randall** regresa a **Kingston Falls** y se lo regala a su hijo **Billy** y le dice las tres reglas del cuidado del **Mogwai**, reglas que serán sistemáticamente olvidadas por el joven y desatarán la tragedia. En esta secuencia se desarrolla el tema de la responsabilidad, **Billy** aprenderá a ser responsable a fuerza de reparar todo el mal que ha causado. Al final, cuando todo ha vuelto a la normalidad, el **Sr. Wing** se hará presente en la casa de los **Peltzer** y devolverá los doscientos dólares y se llevará su **Mogwai**; cerrando así el tema del choque cultural, la cultura milenaria sobre pasa a la joven y le deja una enseñanza: "aún no están preparados, tienen mucho que aprender."

Otros temas que se desarrollan a lo largo de la película, a través

de los distintos personajes y sus líneas narrativas son, el consumismo, el abuso de poder, la insensibilidad, la amistad y el amor.

Conclusión.

En el año 1984, escrita por **Chris Columbus** (**Mi Pobre Angelito**, **Harry Potter 1 y 2**), producida por **Steven Spielberg** y dirigida por **Joe Dante** llegó a los cines **Gremlins**, una película que, más allá de ser entretenida y estar dirigida a un público infantil y pre-adolescente, presenta varios niveles de lectura. Un film de terror que con seguridad no tiene nada que ver con el antiguo proyecto de **Disney**, salvo el nombre.

Fuentes y bibliografía:

1.Libro "The Gremlins". Autor: Roald Dahl. Producciones: Walt Disney. Ed. Random House New York.

2.Libro "Historias Extraordinarias". Autor: Roald Dahl. Ed. Anagrama.

3.www.linkmesh.com



MATINEE

Dante en estado puro.

Por Marcelo Gil.

Elección difícil

No es fácil elegir una película para hablar del director más coherente que ha pasado por eso que podríamos llamar "**EL CLAN SPIELBERG**". Películas producidas durante los 80's sobre todo por **AMBLIN**, con buenos efectos especiales, pero no valorando estos por sobre las buenas historias, los buenos relatos, y el enaltecimiento de valores como la amistad y el respeto por lo diferente (*E.T.* sería un claro ejemplo, dirigida por el propio *Spielberg*).

Como ya dijimos, **Dante** es más conocido por esas películas que se supone de otros directores. Y estas películas no son necesariamente sus mejores obras.

Esto no invalida ni disminuye la calidad de su producción general, el talento narrativo demostrado en cualquiera de ellas, incluso desde la iniciática, barata, clase B Cormaniana, *PIRANHA*, hasta en sus últimos trabajos de TV.

Lo mejor de **Dante**

Pero es notable que **MATINEE** (1993), lo mejor de **Joe Dante**, lo más claramente personal de toda la filmografía del autor, no haya pasado siquiera por los cines argentinos. Una película que exalta el valor del cine, fue directo al video. Más aún: apareció en venta en supermercados quizás antes de ser explotada en videoclubes.

Esta es la película más propiamente "**Dante**" de toda su filmografía, donde explotan todos los elementos que podríamos llamar distintivos de sus producciones.

Dante pertenece a una generación cinéfila. Sus citas y su autoconciencia para hacer un cine que asume al propio cine como parte de la cultura, se ven en **MATINEE** potenciadas, elevadas, clavadas en la estructura misma de la propuesta. Las citas crecen, se vuelven homenajes, reflexiones sobre el lugar que este tipo de cine (el cine como hecho artístico y el cine como sala-lugar de encuentro) ocupa y ocupó en esta sociedad. Todo

es explotado en **MATINEE**, la referencia, la reflexión, el recuerdo, la memoria.

De qué hablamos cuando hablamos de MATINEE.

El argumento general es simple, pero a la vez, tantas son las aristas que aprovecha, tan profundas son las funciones de cada elemento y cada parte, que se puede volver un gran laberinto de opciones bien tomadas.

Tratando de ubicarnos en sus elementos, diremos que **MATINEE** es la película de **Dante** que pone literalmente al cine como protagonista. Al cine como sala, al cine como espectáculo. Indudable recuerdo de **Dante** a un tipo de películas que lo ha formado, al que ha vivido de adolescente.

La acción se desarrolla en 1962, año en que el presidente **Kennedy** denuncia el temor americano a un posible bombardeo ruso con misiles nucleares provenientes desde **Cuba**.

En este panorama, a un pueblo costero muy cercano a **Cuba**, con base militar, con hijos de militares cruzándose en la escuela con pacifistas, llega un muy especial director de cine a presentar su última película de terror.

Uno de los aciertos didácticos e históricos de la película es recordarnos que los géneros mutan y cambian, y que en esos años, el terror había sido absorbido por la ciencia ficción. En la película de terror que se estrena hay un monstruo, pero no es un monstruo clásico (la productora **Universal** había perdido el cetro ganado treinta años antes), sino un monstruo producto de una mutación radioactiva.

Después de la segunda guerra mundial, ante el peligro de la destrucción global, en plena era atómica, con "Rusia por invadir" (siempre necesariamente "a punto de invadir"), en 1962, año en que asesinarían finalmente a **J.F.K.**, poco asustaba un vampiro. Los miedos a la guerra y a la mutación radioactiva habían generado toda una serie de películas



Enorme John Goodman

"aterrorizantes".

Y **Dante** nos trae con mucho humor, mucho amor y mucho talento, un homenaje a esas películas y a uno de sus grandes cultores. El director que llega al pueblo, **Lawrence Woolsey** (el genial **John Goodman**), es una clara, clarísima referencia al grandioso **William Castle**, quizás el director que más se atrevió a pensar en el cine como espectáculo.

Castle propuso varias ideas que se verían luego perfeccionadas y explotadas por el cine mainstream. Desde la idea de "Fantasmas que pasan volando por la sala", a zumbadores en los asientos y el piso para asustar a los espectadores, antesala quizás del **Sensorround** de los 70 (explotados en producciones con dinero y dudosa calidad como **TERREMOTO**). **John**

Waters homenajea a **Castle** al crear en los 80 el sistema **ODORAMA**, dándole a cada espectador un tarjetón con círculos de colores aromatizados, que la pantalla indicaba cuando raspar.

Lawrence Woolsey (como **Castle**) es capaz de todo con tal de divertir, y sobre todo comprende que el verdadero espectáculo está en la sala (no sólo en la pantalla). El cine que quiere **Woolsey/Castle** (y sin dudas **Joe Dante**) es un cine vivido como experiencia total, que los sentidos salten de la pantalla al espectador, capaz de competir con la realidad, de recrearla, hacerla crecer, jugar con ella.

Este deseo se convierte en una película dentro de la película, la que estrenará **Woolsey** en el pueblito, llamada genialmente



MANT!(sí, el "hombre hormiga").

MANT!Es un claro homenaje a películas como **LA MOSCA** (*Kurt Newman, 1958*), y es notable cómo se expande dentro de la propia **MATINEE**, sintiendo que estamos viendola, a través de esos pocos fragmentos presentados durante la película. Director y guionista demuestran conocer el cine del que hablan, logrando caracterizar un tipo de películas, un sub-género, en breves escenas, cargadas de amor e ironía por una época pasada.

Como casi siempre ocurre en las mejores películas de **Dante**, los protagonistas no son los adultos. Estos presentan un marco de referencia a veces incomprendible para la mirada de los jóvenes que protagonizan sus filmes.

Entre estos niños, el protagonista es un gran cinéfilo, hijo de un militar enviado a "proteger las costas", que puede hacerse

amigo y enamorarse de la hija de unos padres modernos y pacifistas.

Ante la inminencia del posible ataque atómico, el estreno de la película se vuelve un éxito sin precedentes en el pueblo, y ese miedo que en el fondo subyace en el público que acude en masa al cine esa tarde, se manifiesta sobre todo en el dueño del cine (*Robert Piccardo*), que solo puede ver a su sala como un negocio y no puede acceder al respiro que la fantasía le otorga a todo ese pueblo agobiado por la realidad. Este hombre anda siempre con una radio oficial que transmite "la verdad", y tiene en el sótano del cine un refugio antiatómico, tan poco efectivo como el práctico director **Woolsey** le demuestra al abrir la supuestamente inviolable puerta. Los niños quedan encerrados en el refugio y aparece este diálogo:

Woolsey: Bueno. Hay que sacarlos. Abramos la puerta
Dueño del cine: No se puede abrir!! Es inviolable!!

Woolsey: ¿Quién le dijo que se inviolable?
Dueño del cine: El tipo que me la vendió.

Woolsey: Creo que me equivoqué de profesión...
 El hombre que vive de las ficciones se ríe de las mentiras del mercado, y sobre todo, de los discursos oficiales.

Homenaje final

El final es un verdadero homenaje al cine de la época, sobre todo a la mítica productora **Hammer**. Cómo en muchas otras películas, el Final viene con fuego y derrumbe. El fuego es la bomba, la devastación atómica, el derrumbe es en la sala, el pullman que se destruye.

El viejo cine se derrumba (literalmente) bajo el peso del espectáculo, y de su alocado público, y no puede haber segunda función esa tarde. **Woolsey** recrea un Apocalipsis nuclear en la pantalla, que termina siendo más creíble que las noticias. La gente huye de la sala, arrasándola, para llegar fuera y comprender que todo fue una ficción (quizás, más que una ficción).

Los niños salen ilesos del bunker antiatómico, gracias a un hombre fantasioso y práctico. El padre pacifista le pregunta a su hija si sabe que el padre del niño del que se ha enamorado es militar, mientras que las madres salen hablando de la suerte de que estén sanos. Las mujeres parecen menos prejuiciosas que los hombres.

La película es sin dudas una celebración al cine (casi contemporánea con **CINEMA PARADISO**, años cercanos al nuevo cierre de salas, la proliferación de los DVDs y de los multicines), y sobre todo homenaje a ese cine espectáculo tantas veces criticado por círculos eruditos.

Una película que desde el cine espectáculo habla de los productos y las falsas verdades de una sociedad preocupantemente enferma.

Globotech es una importante multinacional, consagrada a la industria de alta tecnología aplicada a productos bélicos, que decide incursionar, con el mismo vigor, en el mercado de los juguetes y tiene la codicia de dominar totalmente el negocio.

Para cumplir sus metas por el camino más rápido y efectivo, su inescrupuloso CEO ordena a sus recientemente incorporados diseñadores, la creación muñecos que "realmente salgan de sus cajas y peleen", porque esos son los que más le gustan a los niños.

A raíz de este mandato nacen dos líneas de muñecos que se lanzarán en breve para su venta al público. Por un lado, un **Comando Elite** de guerreros militarizados, que son unos muñecos que

forman una patrulla de soldados similares a los **G.I. Joe**; personajes muy agresivos y predispuestos a la violencia. Por el otro, los **gorgonitas**: unos muñecos de aspecto extraño y de un carácter absolutamente pacífico; pensados originalmente como

juguetes didácticos, pero reencauzados en una nueva función de "enemigos" del **Comando de Elite**, de acuerdo a la lógica del negocio pergeñada por el mandamás de **Globotech**. Su decisión se sustenta en una simple y terrible sentencia: "los

incorporarles un chip que se encuentra en el stock de productos de la compañía. Lo que no saben es que estos dispositivos, creados para dirigir misiles inteligentes, dotarán a los monigotes de la capacidad de cobrar vida más allá de la

apariencia, hasta el punto de alcanzar las condiciones para tomar sus propias decisiones con el objeto de cumplir como sea con el mandato constitutivo de aniquilar a los **gorgonitas**.

Alan Abernathy, hijo del dueño de una tienda de juguetes del barrio, es un pibe con antecedentes de mala conducta y una difícil relación con su padre. Uno de los puntos de discrepancia con su progenitor se ha exteriorizado en discusiones sobre el

tipo de juguetes que el negocio debe ofrecer a la venta. El padre de **Alan** se niega, por principios, a ofrecer juguetes que representen o estén asociados a manifestaciones de violencia. A decir verdad, este recorte de la oferta hace que el negocio haya



NADIE GANA SU BATALLA MURIENDO POR LA PATRIA

Por Néstor Fonte

soldados necesitan enemigos".

Con la intención de apurar el proceso y cumplir con los requisitos impuestos por el jefe (tener resultados en tan solo tres meses y que los muñecos "cobren vida", se vean reales) los diseñadores, fundamentalmente uno de ellos, decide

ido languideciendo, porque los niños prefieren que sus padres les compren los juguetes en otros comercios "mejor provistos". Durante una jornada en la que *Alan* queda a cargo del negocio, en reemplazo de su padre que ha viajado a una convención sobre "como tener éxito" en el rubro al que se dedica, el chico tiene dos revelaciones a las que no puede resistirse.

En primera instancia, descubre la existencia de los nuevos juguetes de *Globotech*, entre la carga del camión del proveedor que viene a traer el pedido efectuado por su padre y consigue que el repartidor, que es amigo, le deje un juego de muñecos en forma clandestina, para que pruebe con su venta, incluso antes del lanzamiento oficial que se producirá en un par de días. Así el joven piensa que podrá demostrarle a su padre que tiene razón y que no es un inútil.

A posteriori, y con relación a la presencia de los nuevos muñecos en el local, tendrá la oportunidad de entablar amistad con su atractiva vecina - que acompaña a su hermanito que se siente atraído por *Major Chip Hazard* (el *Major Chip Hazard*, juego de palabras que se puede traducir como *Chip de Gran Peligro*), el jefe del *Comando de Elite* de la *Globotech* y quedará cándidamente enamorado.

El líder de los militares y el de los gorgonitas, llamado *Archer* (*Arquero*), cobran vida y el primero amenaza de muerte al segundo, pero no llega concretar su acción por la presencia de los humanos. Finalmente, *Alan* acomoda todo y se va a su casa a hacer su tarea escolar. En su mochila se cuela *Archer* el *gorgonita* intentando escapar de su acosador.

En la noche, *Alan* descubre la "vida" de *Archer* y comienza a comprender su desgracia y la de sus compañeros *gorgonitas*. En el negocio, con el local a su disposición, los miembros del *Comando de Elite* cobran vida y se preparan para cumplir con su destino, aniquilar a sus enemigos. El resto de los *gorgonitas* - sin *Archer* - que se ha ido en la mochila de *Alan* - también

despiertan y, advertidos del peligro que corren, escapan y se esconden reaccionando de acuerdo a sus conocimientos.

Sin habérselo propuesto, *Alan* termina incidiendo en el proceso persecutorio que los comandos hacen para apresar y destruir a sus enemigos y en las batallas que se suceden.

Primero los militares tratan de capturar a *Archer* en la casa de *Alan* pero fracasan. Ahí el *Arquero* se entera de que sus compañeros viven y va en su rescate, acompañado por su joven amigo, hasta que los encuentra. Mientras tanto, los militares hacen inteligencia sobre el líder *gorgonita* y su cómplice humano, y se preparan para atacar. El grupo completo de los oriundos de *Gorgonia* se refugia en la casa de *Alan*, aprendiendo lo necesario para escapar algún día rumbo a la tierra prometida. Los militares intentan secuestrar a la vecina de *Alan* sabiendo del interés de éste por la chica. *Alan* y los *gorgonitas* pergeñan entonces un plan para rescatarla y lo llevan a cabo con éxito.

La escalada bélica va in crescendo hasta la batalla final en la que terminan involucrados, de un lado los comandos y del otro los gorgonitas junto a *Alan*, su vecina y sus respectivas familias. El descubrimiento de una falla en el chip inteligente que tienen incorporado los muñecos, y que les da su "poder de vida", se transformará en el medio para destruir al *Comando de Elite*, totalmente desquiciado tal cual termina, como única manera de acabar con esa absurda guerra.

En esta etapa final se manifiesta tanto la inteligencia de *Alan* como la de los *gorgonitas* y aparece por fin el coraje en estos últimos, necesario para poder dar el golpe de gracia y obtener la sorpresiva victoria definitiva.

Restablecida la calma, se desactiva el peligroso proyecto de *Globotech*, puniendo a sus responsables, y entonces, los reconfortados guerreros de *Gorgonia* pueden partir, con la ayuda de *Alan*, en busca de su deseada tierra.

Puede comentarse, sin temor a equivocarse, que en *Small Soldiers* se reconocen muchos de los elementos que representan lo más destacado del cine de *Dante*:

En general, sobresalen: su mirada personal, efectiva y ácida, sobre la sociedad global y sobre la sociedad americana, específicamente; su opinión sobre un sistema que no avala; un montaje sobre la base del humor, tomándolo como un gran vehículo del discurso; el tema del valor de la amistad, incluso la que puede plantearse entre diferentes razas; y la posibilidad de reflexionar sobre la humanidad de los seres humanos y la capacidad que otros seres considerados distintos pueden tener para expresar actitudes humanas, a pesar de no parecerlo.

En particular, es posible destacar la participación de muñecos que cobran vida; así como también: el enfrentamiento de dos facciones, una formada por caricaturescos monigotes en línea con anteriores criaturas de su creación - amorfos y extravagantes, pero queribles - y la otra, conformada por unos rudos y esquemáticos militares diseñados exclusivamente para destruir enemigos.

En este contexto, la apariencia infantil de *Pequeños Guerreros*, no es obstáculo para el intento de trabajar una mirada social que perciba cómo y cuanto están trastocados y trastornados los valores que supuestamente se pretenden defender, pero que al mismo tiempo pueden ser tan negociables como cualquier mercancía.

Exponente de un cine extraordinariamente cinéfilo, la impronta de *Dante*, en *Small Soldiers*, tiene su calidad para transformarla en una película de culto; considerando: desde la impresión naturalmente cinematográfica que transmite al espectador, hasta las abundantes referencias y citas efectuadas. El tandem formado por el bravo *Comando de Élite* y los pacíficos *Gorgonitas*, a los que se encuentra enfrentado, representa un particular estilo de definición de personajes, que



Gorgorita Pacifista

incluye a barbies frankensteinianas tirando a zombis. El mismo ha sido sazonado con abundante humor negro y entornado con apuntes críticos, como es: la contraposición expresada entre la juguetería clásica del padre de *Alan* y los juguetes tecnológicos de *Globotech*, que su hijo se empeña en incorporar al stock del negocio.

A todo esto, el realizador, ha sumado un ajustado elenco sus los habituales *Dick Miller* y *Robert Picardo* (papeles secundarios), acompañados por los jovencitos *Gregory Smith* (*Everwood* y *The Patriot*), *Kirsten Dunst* (postvampira y prespiderman) y *Dennis Leary* (*Underworld*, *Judgment Night*, *Rescue Me*) como el magnate de *Globotech*, y un

destacado lote de voces sobresalientes, para darle la palabra a los protagonistas muñecos:

Comando Elite

Major Chip Hazard: Tommy Lee Jones

Kip Killagin: Ernest Borgnine

Gwendy Doll: Sarah Michelle Gellar / Christina Ricci

Butch Meathook: Jim Brown

Link Static: Bruce Dern

Brick Bazooka: George Kennedy

Nick Nitro: Clint Walker

Gorgonitas

Arquero: Frank Langella

Slamfist/Scratch-It: Christopher Guest

Ocula: Jim Cummings

Insaniac/Troglokhán: Michael McKean

Punch-It: Harry Shearer

Complementando lo dicho, muchos destacan además la importancia de la música instrumental (score) creada por *Goldsmith*, que ha sido para sus fans como un regalo por añadidura. Un conjunto musical homogéneo, con consistencia temática y vigorosas dosis de la mejor acción atesorada por la batuta de su autor.

Como colofón, o frutilla del postre: corona la propuesta, un contundente final feliz y excelentes efectos especiales, muy cuidados y ajustados a la historia.

Contender sobre si, como director, *Dante* necesita ser reivindicado, puede dar pie a una discusión bizantina, y no es la intención de este escrito; sin embargo, creo que es bastante aceptado, entre quienes hemos disfrutado de sus películas, que la "industria" no le dio el reconocimiento merecido. Siendo un Director creativo, innovador y en muchos aspectos corrosivo, Joe ha sabido de cosechar éxitos de público en el pantanoso, pero fértil, terreno de la década del '80, y es el responsable de una obra que, abarcando casi todos los géneros (el Fantástico, la Ciencia Ficción, también comedias negras o sátiras políticas y, más recientemente, el terror en TV), puede completar un interesante catálogo de filmes de culto. Películas que, para su propia desgracia, han trascendido más allá de su propio sello como director. He aquí, entonces, este humilde homenaje de la **24 Cuadros** al director que está detrás de la recordada *Pequeños Guerreros*.

El Triple 6 VIVE

PRÓXIMAMENTE A LA VENTA
LA COLECCIÓN DE CORTOS
DE LA LEGENDARIA PRODUCTORA





Danny Elfman endemoniado.

GESAMTKUNSTWERK

Composición y Compositores en el CINE - Parte 1

Por Pablo Siroti

Este artículo promete ser el primero de varios que discurrirán sobre la composición y los compositores en el cine. En esta entrega hablaré de un aspecto del cine y su relación con la música clásica. Me aventuro a dar un panorama de cómo arranca, cual es la raíz, sabiendo de antemano que el tema es muy amplio y que quedaran flancos sin cubrir. Es ahí donde aparecerán los sutiles lectores de la **24 Cuadros** y me harán llegar sus voces diciendo: "Che ignorante te faltó hablar de esto", O: "¡Que te creíste!", O: "Interesante la nota... ¿Tenés un puchón?" Y yo diré: "...tomá"

Preludio: Allá lejos y hace tiempo

¿Dónde estaba la música cuando aparece el cine?
Remontémonos al siglo XIX. Por aquel entonces el **Romanticismo** había torcido el brazo al **Clasicismo**, uno de sus máximos exponentes, ya en el final del periodo, fue **Richard Wagner**. El compositor alemán elegía como punto de partida para construir su obra un concepto ambicioso, la idea de la "obra de arte total" o "**Gesamtkunstwerk**". No ha de extrañarnos que se tomó más de veinticinco años en completar **El anillo del nibelungo (Der Ring des Nibelungen)** compuesto por cuatro óperas. Eran épocas donde los recursos económicos destinados al arte en gran parte confluían en la ópera, años donde se construían teatros especialmente diseñados para un estreno. Para **Alemania**, una potencia cultural, era primordial estar a la vanguardia. El concepto de "**Gesamtkunstwerk**" forjado por **Wagner** en el cual la música, la poesía, la dramaturgia, la escenografía, la pintura, la danza, el vestuario, etc. aspiraban lograr una fusión perfecta

era para los germanos una ratificación de ese ideal que los ubicaba en el centro del arte europeo.

En el periodo romántico el trabajo con la orquesta da un salto cualitativo, esto les permite a los compositores potenciar su imaginario y escribir una música descriptiva, una música que pueda evocar imágenes. Se fortalece en esos años el estilo llamado **música programática**, no es que antes no existieran obras programáticas, tanto en el **renacimiento**, en el **barroco** (*Las Cuatro Estaciones*, de **Antonio Vivaldi**), y en menor magnitud en el **clasicismo**, hay composiciones basadas en este precepto, pero en el periodo romántico es donde se afirman con mayor fuerza. Hay cientos de obras, pero mencionemos tres de las más representativas: *La Sinfonía Fantástica*, de **Héctor Berlioz**; *El Carnaval de los Animales*, de **Camille Saint-Saëns**; *Cuadros de una Exposición*, de **Modest Músorgski** orquestada por **Maurice Ravel**, una obra fantástica que los amantes del rock la recordaran versionada por **Emerson Lake & Palmer**. Quien escuche estas músicas notará rápidamente la intención visual de lo expuesto por la orquesta en relación directa con el título de la pieza, por momentos desplegado con claridad y en otros más ocultos, pero siempre bajo ese incentivo.

Promediando el siglo XX, varias son las escuelas que comprenden el mundo de la composición; convivían los **románticos**, los **impresionistas**, los **post impresionistas**, los **nacionalistas** y los **dodecafónicos** de la **escuela de Viena**. Los **nacionalistas** se caracterizaron por usar en sus composiciones melodías populares. Esta escuela y la **programática** fundaron las bases de una técnica de

composición para el cine, ya que de ahí los compositores tomaron el mayor caudal referencial.

La música popular propia de cada país juega, como es de



Commendatore Ennio Morricone

imaginar, un rol trascendente, pero su análisis requiere un tratamiento aparte. Un ejemplo puntual de ese cruce es *La Sinfonía del nuevo Mundo* del checo **Antonín Dvörak**, en ella escuchamos ritmos de los aborígenes norteamericanos y

melodías tomadas del negro espiritual, la música de los westerns está atravesada por esta sinfonía.

Para cerrar este párrafo, vale comentar que en 1908 **Arnold Schönber** rompe con la tonalidad; decía **Schönber**, refiriéndose al dodecafonismo: “*Hoy he descubierto algo que asegurará la supremacía de la música alemana en los próximos cien años.*”

En esta instancia estaba la música cuando los obreros de los **Hermanos Lumière** empezaron a salir de la fábrica.

¿Y el cine?

La música se relacionó desde sus inicios con lo dramático, nacen del mismo vientre o duermen en la misma cama, como más les guste, si bien manejan lenguajes diferentes estas formas artísticas se surcan la una con la otra. El cine permite la heterogeneidad, perfectamente pueden convivir música e imagen, también varios géneros musicales pueden funcionar en una misma película sin que a nadie se le reviente alguna vena conservadora. Pero no fue así al comienzo.

La relación empezó forzada. En los primeros tiempos para los productores la música era sólo un mal necesario, su inserción en el cine mudo no expresaba una necesidad artística sino utilitaria, había que neutralizar el ruido del proyector.

Pero también es cierto, como dice el compositor **Hans Eisler**, en su libro *Composing for the film*, “... al efecto fantasmal que las películas causaban en el público. La música funcionaba entonces como una especie de antídoto contra el completo silencio que acompaña las figuras viviendo, actuando, incluso hablando. La música agrega la vida que le falta a la película”.

La cuestión es que, en los inicios del cine, el hombre no estaba

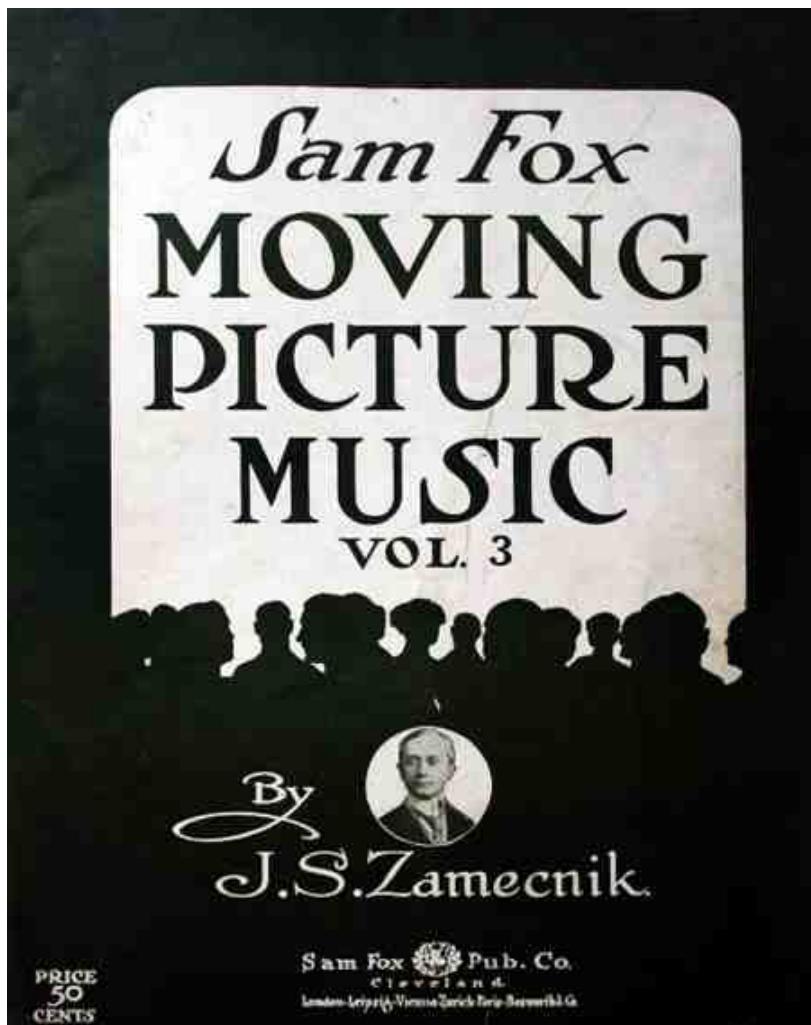
acostumbrado a percibir el movimiento como forma artística sin sonido, sin ritmo. Hoy, después de tanto experimento, tampoco lo estamos; de hecho el recurso del silencio o el "*pianísimo*" se utiliza en el cine de terror o de suspenso para causar un efecto turbador en el espectador. La ausencia de sonido inquieta mucho más que la ausencia de imagen ya que estamos acostumbrados a escuchar todo el tiempo, aun cuando dormimos. Quien no saltó de la butaca con un ataque fortísimo, o un crescendo que acompañe la imagen. Los recursos son muchos, pero hay algunos que no fallan.

Hoy las posibilidades tecnológicas nos permiten incorporar música a un film bajando un soundtrack que alguien grabó sin pensar en nuestra película, compuesto quizás a la manera programática, recurriendo a una idea visual. No voy a negar que muchas veces funciona, de hecho en grandes producciones cuando uno cree escuchar el mismo acompañamiento de cuerdas, o los mismos motivos musicales sin duda no se equivoca, usaron el mismo audio. Esto pasó siempre. Un precursor fue el hábil *Edison* ya en 1913 su compañía edita una serie de partituras con "sugerencias específicas para la música". El mismo año aparecen los libros *The Sam Fox Moving Picture Music Volumes*, de *John Stepan Zamecnik*, que tenía un índice y cada partitura hacía referencia a situaciones específicas, por ejemplo: *Tensión, Agitación: a. Persecución; b. Aeroplano; c. Combate heroico; d. Batalla; e. Disturbios, terror; f. Masas enardecidadas, tumulto; g. Naturaleza, tormenta, fuego.*

No es el único libro que aparece pero es uno de los más completos, todo pianista u orquesta que tocara en los cines lo podía adquirir. La industria no quería pagar como lo hizo en

1908 a *Camille Saint-Saëns* por la partitura original de *El asesinato del Duque de Guise*.

En muchos casos los compositores estudiaron los giros, las



amalgamas, los motivos de las *escuelas programáticas, románticas, nacionalistas, impresionistas* y crearon una serie de formulismos, clichés o lugares comunes que al ser

reiterados e integrados se entienden o perciben como una música que describe una situación. Los mejores se valieron de estas herramientas y las transformaron.

Hay un viejo mandamiento en el cine que le dice a la música: "No te harás escuchar por ti misma" o como dice *Wyler* "Si la música logra hacerse ver de una manera consciente por los espectadores, aunque sólo sea por un instante, el encanto está roto". Mucho tienen de cierto estas apreciaciones. Sin ir más lejos podríamos asociarlas a las otras áreas artísticas que forman parte de un film, pero esto no deshabilita el trabajo del compositor, en todo caso lo complejiza.

Por suerte siempre hay herejes, tipos como *Max Steiner, John Williams*, o el mismo *Erich Korngold* que innovó dirigiendo la música mientras veía una copia de la película para darle fluidez. Compositores como *Bernard Herrmann, Nino Rota, Michael Nyman, Lalo Schifrin, Ennio Morricone, Alan Silvestri, Hans Zimmer, Danny Elfman* y tantos otros que se ponen a la altura del realizador y crean obras maravillosas: músicas que no temen romper ningún encanto ya que en esencia buscan lo mismo que buscaban *Wagner* o *Schönber*.

Y desde aquí me hago una pregunta ¿Cuán diferente son las películas cuya música está compuesta especialmente?

Mucho. Podrá gustar o no gustar, sin duda, pero sonará en toda su originalidad pues, por mínimo que sea, la intención de cruzar lo musical con el eje dramático que particulariza esa realización va a estar expuesto y las intenciones no sólo se ven, también se escuchan.



Evolucionadas Bolas de Dragón

El insulto a la leyenda
Por Hernán Castaño

Dragon Ball llegó al país de los malvaviscos y el *Thasnksgiving* de la mano de *Funimation Entertainment*. La historia es curiosa. El tío del CEO de *Funimation* había sido productor de la serie original en Japón. Gen Fukunaga recibió el llamado de su tío mientras asaba sushi en su casa de Texas y escuchó algo así:

-Chango, conseguite unos esponsor que le vendemos dragonball a los masticadores de tabaco.

Fukunaga recibió los fondos para los derechos de un amigo que decidió meterse en la aventura. Claro. Pasaron cinco años hasta que pudieron venderle la serie a alguna emisora norteamericana, pero finalmente terminó en el popular canal de cable *Cartoon Network*, que, como haría en el futuro con otros animes (*Rurouni Kenshin*, *Sakura Card Captors*), lo destrozó a tijeretazos. Ojo, no es que acá, el canal que la emitió (*Magic Kids*) la mandó impoluta. No, también le metió navaja. Pero no fue en Argentina donde se hizo un *Live Action* de *Doragon Boruu*. No, los yankees no debían tener ni idea que en Taiwan habían hecho una versión pirata de la película (en Corea del Sur se hizo una al año siguiente pero no tuvo ni repercusión). Pero al menos debían tener en cuenta que aunque tuviera el 1% del presupuesto de *Dragon Ball Evolution*, iban a competir en calidad.

La película taiwanesa "Dragon Ball: The Magic Begins" es de una calidad pauperrima. Fue hecha en el año '89, con dos pesos taiwaneses y por problemas de licencias Goku se llama *Monkey Boy* y las bolas del dragón son llamadas "perlas del dragón". Por lo demás, un auténtico plagio/homenaje al tremendo éxito que era *Dragon Ball* por Asia en esos momentos.

La versión norteamericana se hizo exactamente veinte años después de este engendro. Se pusieron cincuenta palos verdes, actores medianamente conocidos, locaciones, guionistas, etcetera.

Es una bosta insufrible. Es increíble que *Chow Yun Fat* se haya prestado para semejante forrada. Es cierto, en su curriculum yankee aparecen boñigas estupidísimas como *Bulletproof Monk* con el insoportable *Stifler* de *American Pie*, y una poco lograda *Anna y el Rey con Jodie "Siempresupimosqueerastorta" Foster*.

La verdad es que los cincuenta palos no se notan en ningún lado. Capaz que los gastaron en el peluquero de *Justin Chatwin* que conocimos en *Invisible* y ahora trabaja en la serie *Shameless* con el enorme *William H. Macy*.

Ninguno de los actores es una super estrella, pero actúan muchos conocidos. El personaje del *Príncipe Namekusei* lo realiza un irreconocible *James Marsters* que se hizo famoso en *Buffy, la cazavampiros* haciendo de... vampiro.

A *Bulma* tenía que hacerla una mina sexy y en ese sentido la pegaron, *Emily Rossum* es una mina muy linda que curiosamente también trabaja en *Shameless* haciendo de hija de *William Macy*. En la película es uno de los personajes más pasables, porque la verdad es que la mayoría de los actores están muy duros. Lo raro es que no son malos actores. Pero en esta película el director de actores les debe haber dado la instrucción más rara de todas: "Sean de madera". *Chow Yun Fat* luce desconectadísimo. Exagerado.

La idea de los creadores de la película, la *Fox*, era evolucionar a esta época el concepto general de *Dragon Ball*. Para eso le pagaron a *Ben Ramsey*, un negro choricero don nadie que tenía en su haber pedorraditas como *Love and a Bullet* y la impresionante *The Big Hit* que logró reunir a *Mark Wahlberg*, *Christina Applegate* y *Lou Diamond Phillips*.

Huelga decir que esa estupidez sobre un asesino a sueldo fue un fracaso total y que *Ben Ramsey* comenzó inmediatamente después a conseguir un trabajo de escritor más acorde a sus capacidades: redactor de necrológicas.

Lo extraño de todo. El director de *The Big Hit* tiene el mismo



Picollo Rompeculo. O algo así.

apellido que el director de *Dragon Ball Evolution*. *Kirk Wong* es el director de la primera y *James Wong* el de *DBE*. *Wong* hizo carrera dirigiendo desastres como *The One* y *Destino Final/Destino Final 3*.

Todo esto viene a cuenta de que los cincuenta palos no fueron

para pagar al staff técnico y actoral. Claramente con los cincuenta millones pagaron el catering donde los cráneos de la *Fox* decidieron embarcarse en este bodrio.

El argumento más o menos cubre la saga de *Pikkoro* de *Dragon Ball*, donde *Pikkoro* busca las bolas del dragón mientras *Goku* y *Bulma* hacen lo mismo. Cada uno tiene sus quilombos hasta que se encuentran y se cagan a piñas. Algo tan simple que es imposible explicar como es que lo hicieron tan mal.

Encima la peli tardaron en hacerla porque *Ramsey* adhería a la huelga de escritores. Ese ladrón no trabajó en su vida. En realidad la peli fue puesta en producción justo durante la huelga porque era un producto ya hecho (pero el chiste daba).

¿Quieren más? Pudo haberla dirigido *Stephen Chow* (el de *Kung Fu Sion*, y *Shaolin Soccer*) pero rechazó el honor para dirigir proyectos originales y solo la produjo.

La verdad es que dedicarle más espacio a este arruinador de ilusiones es siniestro y habría que esperar que de existir una continuación le rindieran el honor que *Dragon Ball* se merece. La serie que hizo totalmente popular al anime en occidente merece que el mismo occidente la homenajeé como corresponde. Con cincuenta millones de dólares podías elegir un buen director, un guionista aceptable y pagarle buenos sueldos a los actores que parecían estar actuando una propaganda de mayonesa.

Cierro esta nota con una frase que se expandió por *Facebook*:

"El 96% de los que lean esto no serán capaces de copiar y pagarla. Cuando Gokú murió en la explosión con Cell, el pensó en ti y en mí. Si eres parte del 4% que no tiene vergüenza de amar a Gokú vas a pegar esto en tu muro.
Gracias Gokú...Amen...."



Fotograma de La mort Du Soleil

Vanguardias Cinematográficas - Parte 5

EL IMPRESIONISMO CINEMATOGRÁFICO FRANCÉS

por Natacha Mell

"El film se ha lanzado cada vez más alto, hacia un cielo de sueño, hacia el infinito de las estrellas - de las stars -, bañado de música, poblado de presencias adorables y demoníacas, escapando de la tierra de la que debía ser, según las apariencias, servidor y espejo" (Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*)

"¡Qué el cine francés sea cine! ¡Que el cine francés sea francés!" (Louis Delluc)

Antes de la Primera Guerra Mundial el cine francés predominaba en el mundo tanto desde lo industrial, creando una red de distribución con bocas en muchos países tanto europeos, como americanos y asiáticos, como en lo artístico indicando caminos y sugiriendo búsquedas. Pero al terminar la guerra, con un país devastado y tratando de recomponerse, la cinematografía francesa fue tomando conciencia de que el cine norteamericano había tomado la posta y era ahora un productor superlativo de obras que inundaban las salas, y que además había establecido un modelo de construcción de films que se fue invisibilizando hasta considerarse sinónimo del cine: el modelo narrativo clásico o modo de representación institucional (MRI). Este tipo de cine se dedicaba a contar historias, el relato era lo fundamental, y mediante códigos diversos proponía al espectador el juego de creer que esas narraciones no habían sido construidas, escondiendo las huellas de su realización por medio de un trabajo que se basaba en una cámara y un montaje "transparentes".

La industria francesa del cine intentó recuperar su lugar de varios modos, uno de ellos fue imitando los métodos de producción y géneros de Hollywood, con lo que consiguió apartarse cada vez más de ese cine pionero que caracterizaba a Francia, alejarse del sueño de una cinematografía nacional con características propias. Otros grupos intentaron la rebelión proponiendo sistemas anárquicos que llevaban posiciones

políticas frente a la situación social, dando lugar a las producciones dadaistas y más tarde surrealistas, alejados ya del circuito comercial del cine.

En este panorama fue floreciendo en **Francia** un grupo de pensadores y cineastas que amando el cine como arte se dedicaron a estudiarlo promoviendo la aparición de revistas dedicadas a la crítica y la teoría, y fundamentalmente organizando cine-clubes para estudiar las distintas producciones a fin de comprender la esencia del cine. Este grupo liderado por Louis Delluc, tenía como preocupaciones principales la búsqueda de lo que hace del cine un arte, y el impulso de una cinematografía nacional propia con características definitorias. Este último tópico fue motivo de estudio permanente en la obra teórica de **Delluc** quien en su artículo **"Habrá un cine francés"** publicado en la revista **Cinéa** que él mismo dirigía, tomando conciencia del estado mediocre de la cinematografía nacional y escribía : "Francia, que inventó, creó y lanzó (el cine), es ahora la más retardataria..."

Tanto **Delluc**, como los jóvenes intelectuales que lo secundaban tomaron como punto de partida la obra teórica de **Ricciotto Canudo** que proclamaba "*en el cine, el arte consiste en sugerir emociones y no en relatar hechos*" (en: *La usina de las imágenes*), para comenzar a bosquejar su búsqueda de la esencia del cine como arte. Escribieron ensayos donde proclamaban que el cine era un arte comparable con la pintura, la poesía y la música, y que no debía tomar prestado nada de la literatura ni del teatro. Debía ser "cinematográfico". Lo importante no eran las narraciones sino la potenciación de las cualidades de la imagen y su capacidad para trasmisitir la interioridad, las sensaciones y los pensamientos.

El grupo formado por **Delluc**, **Germaine Dulac**, **Marcel L'Herbier**, **Jean Epstein**, y **Abel Gance** fue experimentando entre los años 1918 y 1928 formas de cine que supusieran una alternativa a los principios dominantes del cine de **Hollywood**

que permitieran promover un cine nacional que se librara de las convenciones expresivas del cine norteamericano, sin la obligación de contar historias, creando una serie de películas muy personales que explotaban al máximo los recursos que permitía la técnica valorizando el ritmo, la fotogenia, y la dimensión espacio-temporal. Se empezó a hablar del "cine



Germaine Dulac

puro". Según **Jean Epstein**, en estas búsquedas "*el cine recibió la revelación de sus propios medios, tomó conciencia de su personalidad, de su voluntad y de su posibilidad de ser un arte autónomo*" (**Epstein: El espíritu del cine**).

Esta vanguardia se caracterizaba fundamentalmente por un estilo cinematográfico que buscando trasmisitir la interioridad, los

estados mentales y las emociones, potenciaba la plástica de la imagen utilizando recursos como el iris con diferentes formatos, las sobreimpresiones múltiples, los fundidos encadenados y los virajes de color. Asimismo se valía del ritmo produciendo montajes rítmicos rápidos y alterando duraciones temporales con ralentis y acelerados. Buscaba la emoción mediante juegos de luces, juegos de formas, juegos de perspectivas.

Según **Guido Aristarco**, siguiendo a **Delluc**, hay que llamar a estas características visualismo, "es decir el conjunto de atmósfera y dramatismo, de psicología y cosas dichas o sugeridas por imágenes y detalles de las mismas, fotografiadas no aisladamente como encuadres maravillosos o alardes de cámara, sino apropiadas para crear estados de ánimo y emociones interiores, precisamente por medio de una fusión íntima" (**Aristarco, Historia de las teorías cinematográficas**)

Georges Sadoul, en su libro **Historia del Cine Mundial**, propuso llamar a esta escuela "**impresionismo**", como la había denominado **Henri Langlois** (fundador de la **Cinemateca francesa**), por comparación con el "**expresionismo alemán**" que le era contemporáneo, y porque **Delluc** había utilizado la palabra en varias ocasiones en sus primeros escritos sobre cine. El nombre es retomado por otros sistematizadores e historiadores, como **David Bordwell** y **Kristin Thompson** para quienes la designación de impresionismo es adecuada por el interés de sus cultores de hacer que la forma narrativa representara completamente el papel de la conciencia de los personajes, es decir su interioridad, sus impresiones. Así, para dar idea de una borrachera, por ejemplo, los cineastas transmitían la experiencia mediante planos desenfocados, o con filtros o con vertiginosos movimientos de cámara. También utilizaban el ritmo para sugerir la experiencia tal como la sentiría el personaje. Durante escenas de violencia o trastorno emocional el ritmo se aceleraba,

con tomas cada vez más breves, hasta de dos fotogramas, o un único fotograma compuesto por muchos planos.

Es importante señalar que, a diferencia de otras vanguardias cinematográficas, los impresionistas no produjeron sus obras fuera de la industria sino que las filmaron en estudios y las estrenaron en salas cinematográficas con un relativo éxito comercial. Sus búsquedas estaban ligadas a lo cinematográfico, y no pretendían generar una rebelión contra el sistema.

De la “fotogenia” a la “cinegrafía integral”

Esta escuela valorizó mucho la indagación teórica y produjo muchos escritos que fueron publicados en revistas y en libros específicos. Todos sus realizadores tuvieron vocación de estudiosos del cine. Pero a la vez se fue formando un círculo de teóricos que no eran realizadores, que completaron la reflexión desde sus ensayos escritos. Los más significativos fueron **León Moussinac**, con su libro **Nacimiento del Cine** (1925) y **Élie Faure**, con su obra **El espíritu de las formas** (1927).

Louis Delluc en su búsqueda del elemento fundamental del cine llega a la noción de “**fotogenia**”. Este concepto ya se había formulado en función de la fotografía, pero ahora es retomado para el cine. Definió fotogenia como “esa cualidad que no está en la vida, sino en la imagen de la vida, esa cualidad poética de los seres y las cosas susceptible de sernos revelada exclusivamente por el cinematógrafo”. Se refiere luego al “visualismo” como el conjunto de procedimientos de escritura cinematográfica que permiten expresar estados de ánimo y realidades emocionales. Para luego señalar que los elementos fundamentales de esta escritura son: el decorado, la luz, el ritmo y la máscara (es decir el interprete). Comenzó a vislumbrar las perspectivas del montaje señalando que admitiría alternar imágenes permitiendo al cine evocar escenas simultáneas, produciendo paralelismos internos y externos, dando la posibilidad de confrontaciones entre el presente y el pasado,

entre la realidad y el sueño, y lo consideró como uno de los elementos más sugestivos del arte fotogénico.

Más adelante **Jean Epstein**, en su libro **Buenos días Cine** (1921) retomó el concepto de fotogenia, definiendo como fotogénico “*todo lo que es valorizado en alto grado por la reproducción cinematográfica*” y “*sólo los aspectos móviles del mundo, de las cosas, de las almas pueden ver su valor aumentado por la reproducción cinegráfica*”. Esa movilidad se despliega en todas las dimensiones del espacio y del tiempo. Así, la fotogenia de un objeto es la resultante de sus variaciones en el espacio-tiempo. La lente, el objetivo de una cámara revela la calidad fotogénica, pero el carácter, el alma, la poesía solo es dado cuando ese objetivo es dirigido por un creador, el director del film. El entusiasmo de **Epstein** por el cine fue tal que lo consideró no el séptimo sino el primer arte y sentenció “el film es el medio más poderoso de poesía, el medio mas real de lo irreal”

Abel Gance fue alertando desde 1912 sobre la necesidad de hacer alegoría, símbolo, no teatro. Según su criterio el cine era “*la música de la luz*” y estaba ilusionado con las posibilidades creadoras y unificadoras del cine. En 1927, escribió: “*Todo llega. ¡Un gran film? ¡Evangelio del mañana! ¡Puente de sueño tendido de una época a la otra! ¡Arte de alquimista: gran obra para los ojos! ¡Llegó el tiempo de la imagen!*”

La cineasta y teórica **Germaine Dulac** que trabajó activamente con **Delluc** en la organización del movimiento cineclubista, sostenía que el cine como arte autónomo debía librarse de las servidumbres y prejuicios que lo ahogaban: “*Si, tal como lo consideramos actualmente, el cine sólo fuera un sucedáneo de las expresiones evocadas por la literatura, la música, la escultura, la pintura, la arquitectura, la danza, no sería un arte.*”. Realizó un repaso de la historia de la cinematografía hasta ese momento, en la búsqueda de un “**cine puro**” y estableció que con el “**impresionismo**” y sus

propuestas se llegaba a esa condición en la que los elementos, una sombra, una luz, una flor tomaban sentido propio en tanto que reflejos del alma o de una situación, transformados por el movimiento y la “**ciencia óptica**”. Uniéndoles el ritmo, “*sofocado tanto tiempo bajo la armazón literaria y dramática*”, que generaba una cadencia musical. Personajes e interpretación se subordinaban al movimiento rítmico de la obra, conduciéndonos hacia “*el poema sinfónico de imágenes, hacia la sinfonía visual situada al margen de las fórmulas conocidas. Poema, que al igual que la música, provocaba el sentimiento, bajo la forma de sensaciones, puesto que la imagen tiene el valor de un sonido*”. “*Imaginemos varias formas en movimientos, reunidas por una preocupación artística en ritmos diversos dentro de una misma imagen, y yuxtapuestas en una serie de imágenes, y llegaremos a concebir «la Cinegrafía integral».* Un cine puro, desprendido de cualquier aportación extraña, entendido como “*arte del movimiento y de los ritmos visuales de la vida y de la imaginación*”. Según **Dulac** puede seguir haciéndose cine narrativo y realista, pero hay que tener en cuenta que es sólo un tipo de cine, no es el cine verdadero, el cine puro, ya que este debe buscar su emoción en el arte del movimiento de las líneas y las formas. Esa es la auténtica esencia del cine.

“Una música que nos llega por medio del ojo” (Élie Faure)

Esta escuela valorizó fundamentalmente la plástica de la imagen, impulsó la utilización de recursos ópticos y fundamentalmente resaltó el valor del ritmo, de la cadencia de la obra, promoviendo experimentaciones con el montaje, ya sea interno o externo. Sus búsquedas fueron más temáticas que narrativas, más musicales que literarias.

En sus películas fueron aplicando sus concepciones a medida que las iban desarrollando. A continuación se mencionan algunos films significativos para esta vanguardia:

Fièvre (1921) de **Louis Delluc**, según **Dulac** "fue uno de los más perfectos ejemplos de film realista, y señaló su apogeo. Pero planeaba por encima del realismo una pequeña parte de sueño que superaba la línea del drama y alcanzaba lo inexpresado más allá de las imágenes precisas". Aparecía el cine sugestivo. **Fièvre**, al principio, encontró la incomprendión de las masas. Y, sin embargo, **Delluc** apenas se apartaba de las tradiciones. Respetaba la curva de una acción literaria, y, por consiguiente, se movía en una línea normal. (**Dulac, Germaine: La cinematografía integral**).

Con **La mujer de ninguna parte** (1922), también interpretada por su mujer **Eve Francis**, intentó la indagación con las evocaciones del pasado. Pero **Delluc** no llegó a plasmar su obra teórica en sus films, pues murió prematuramente en 1924 a los 33 años, apenas terminada su tercera película **La inundación**.

Germaine Dulac, haciendo memoria sobre la aceptación del público sobre sus indagaciones, recordaba que para su film **La Mort du Soleil** realizado en 1920, al tener que describir la desesperación de un sabio que recobraba el conocimiento después de haber sido fulminado por una congestión cerebral, hizo jugar, más que la fisonomía del artista, su brazo paralizado, los objetos, las luces y las sombras que le rodeaban, confiriendo a estos elementos un valor visual equiparable en intensidad y en cadencia al del ambiente físico y moral de su personaje. Y agregaba, "me vi obligada a suprimir este fragmento, pues los espectadores no soportaban que la acción fuera retrasada por un comentario sensitivo. Comenzaba, sin embargo, la era del impresionismo."

Ya **La sonriente Madame Beudet**, realizada por **Dulac** en 1922 y estrenada en 1923, es considerada plenamente impresionista y como la primera en la historia del cine que se concentra en el punto de vista psicológico de una mujer. **Dulac** narra en ese film la historia de una señora desilusionada,



Napoleón de Abel Gance.

insatisfecha y romántica, que intenta evadirse de un aburrido matrimonio por medio de una serie de "búsquedas psicológicas" e imaginarias. Es posible encontrar allí la utilización de todos los códigos audiovisuales que caracterizaban al impresionismo: el iris, las sobreimpresiones, las imágenes desenfocadas, la cámara lenta y rápidas funcionando como signos de los pensamientos, sueños, fantasías, estados mentales y sentimientos de **Madame Beudet**.

En 1921, **Marcel L'Herbier** realizó **El dorado**, que llevaba como subtítulo **Melodrama**. Si bien la historia era

convencional: la bailarina española **Sybilla** (**Eve Francis**) que se sacrificaba por su hijo, esta era una especie de historia-pretexto para contarla con estilo subjetivo. Las escenas de embriaguez mostraban rostros con lentes deformantes, la presentación de la bailarina como ausente se marcaba con un flujo sobre su rostro, así como los recuerdos del hijo fueron focalizados con el iris y suavizados con el desenfoque.

Ya en 1918 **Abel Gance** realizó exploraciones sobre ritmo y sensaciones en **La décima sinfonía**, pero es en **La rueda**, filmada entre 1919 y 1920, aunque estrenada en 1922, donde experimenta claramente con los sentimientos de los personajes

y con el ritmo visual. Se trata de una producción monumental, de unas cinco horas de duración, que tuvo que ser estrenada en tres sesiones sucesivas, que trataba sobre un maquinista. El interés del filme radicaba sobre todo en el tratamiento poético que le imprimía su director, desarrollando metáforas como la de la vida como una interminable rueda. Nos comentaba Dulac sobre el film: "era un tema pero no un drama. Raíles, locomotora, caldera, ruedas, manómetro, humo, túneles: surgía un drama nuevo compuesto de movimientos brutos, sucesivos, de despliegue de líneas, y la concepción del arte del movimiento, al fin racionalmente entendido, recuperaba sus derechos conduciéndonos de manera magnífica hacia el poema sinfónico de imágenes". Este film en particular utiliza recursos como un montaje rápido de dos fotogramas para mostrar los últimos pensamientos de un hombre que cae por un precipicio.

Hacia 1925 Gance comenzó la filmación de *Napoleón* (estrenada en 1927). Se trataba de la biografía de Bonaparte encarada como una superproducción en principio pensada para constituir varios largometrajes. Llegó a tener una duración de 350 minutos y fue reestrenada en 1934 con diálogos y efectos de sonido. Fue un film costoso para cuya financiación Gance contó con grandes fortunas personales procedentes de Alemania y Rusia. Como características visuales importantes se podría señalar el uso de teleobjetivos, una gran movilidad de cámara, la colocación de la misma en lugares inverosímiles como lomos de un caballo al galope, sobre un trineo; o colgada en lo alto de un mástil o de un péndulo, y lo más novedoso era la proyección simultánea, en algunas secuencias, de tres imágenes a modo de tríptico, generando una pantalla panorámica. Esto se lograba con un sistema denominado *Polyvisión*.

Napoleón se convirtió en un film de culto durante décadas, rescatado por historiadores y amantes del cine, pero en su época no tuvo el éxito comercial esperado.

En 1928, Jean Epstein estrenó el film *La caída de la casa*

Usher, basado en el cuento homónimo de Edgar Allan Poe. Se trataba una película de atmósfera, donde la trama principal iba mostrando acontecimientos sobrenaturales que ocurrían en la casa y en los que los personajes se veían inmersos. Es interesante señalar que Luis Buñuel fue coguionista junto a Epstein, que coqueteaba con lo surreal. Si bien se toman



Jean Epstein

muchas libertades en relación al argumento original, la película es más fiel visualmente.

Las largas descripciones de Poe se convertían en cuadros plásticos o largos planos en movimiento, y las diferencias de percepción entre los personajes se representaban mediante tomas fragmentadas o cortes abruptos. Además, el diseño de los espacios de la película y muchos encuadres memorables recordaban, en su carácter artificioso, la apariencia de un sueño o de impresión subjetiva.

Impresionismo y después

Las innovaciones formales, estilísticas y tecnológicas de esta escuela fueron interesantes, pero no lograron el éxito comercial necesario, más aún si pensamos que la producción se iba encareciendo con las nuevas necesidades técnicas. No eran películas baratas, sino que se financiaban y distribuían en el circuito industrial, y el público las apoyaba moderadamente.

La aparición del sonido le acertó un golpe mortal. Esta escuela se apoyaba en lo visual, en la utilización de trucos, efectos y distorsiones, en la detención del relato para mostrar estados del alma, y la introducción del sonido fue proponiendo una estética más naturalista, menos afectada, donde toda esa visualidad no era necesaria.

Hacia 1929 ya no se hacían films impresionistas, pero esta escuela había dejado su legado. Por un lado, una semilla plantada para la construcción de imagen en videoclips, secuencias de montaje y películas posmodernas. Por otro lado la cámara subjetiva y la narración psicológica se incorporaron a los films narrativos, y sirvieron para realizar secuencias en películas de género policial y terror. Asimismo, todas las experimentaciones en base al ritmo y al montaje influyeron el cine posterior y, fundamentalmente, las teorizaciones de sus integrantes sirvieron para generar una reflexión importante sobre la esencia del cine que cimentó las bases para que otros teóricos continuaran el camino.

Bibliografía

- Agel, Henri: "Estética del cine". EUDEBA, Buenos Aires, 1962
- Aristarco, Guido: *Historia de las teorías cinematográficas*. Lumen, Barcelona, 1968
- Aumont, Jacques: "Las teorías de los cineastas". Paidós Comunicación, Barcelona, 2002
- Bordwell, David y Thompson, Kristin: "El arte cinematográfico". Paidós Comunicación, Barcelona, 1993
- Mitry, Jean: "Estética y psicología del cine". Siglo XXI, Madrid, 2002
- Morin, Edgar: "El cine o el hombre imaginario". Paidós Comunicación, Barcelona, 2001
- Romaguera i Ramí, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero: "Textos y manifiestos del cine: disciplinas, fuentes e innovaciones". Corregidor, Buenos Aires, 1985.
- Sadoul, Georges: "Historia del cine mundial". Siglo XXI, México, 1967



VUELTA A LOS ORÍGENES

De la mano de la *Universidad de Buenos Aires* regresó el *Cine Cosmos*. Y su venida, en consecuencia, significa el retorno a la actividad de uno de los patrimonios culturales más característicos del país; demostrando cómo, de paso, con el debido apoyo de las instituciones, la identidad nacional puede por fin preservarse.

Por Hernán Panessi

En cosechas de numerosas derrotas culturales, argot contemporáneo para medir las pifias del designio maltrecho por la TV basura, los ídolos de barro y los reality shows como chorizos, donde se prefieren los complejos multipantallas insertos en globalizados shoppings a la calidez venida a menos del cineclubismo o del cine de barrio, cuando las tribulaciones económicas 2.0 o la desidia comercial toman fuerza, la reapertura de un cine clásico, ese espacio transgeneracional sin época ni edad determinada, materializa una noticia que zumba de forma hercúlea en cada uno de los focos del show business vernáculo.

Resulta que un cine clásico no es sólo una sala cualquiera sino todo lo que allí transitó, transpiró y germinó, e incluso, esta concepción aumenta muchísimo más, claro que sí, cuando esa sala, pequeño detalle, tiene más de 80 años de vida, siendo testigo ¡y participe!, por supuesto, de un tramo importante del devenir cinematográfico local. Así es, por fin retornó un grande conservando la finura y maestría que en algún momento amenazó perder, vuelve a las andadas el *Cine Cosmos*, aquel mítico lugar en el que la efervescencia cultural dio pie con bola en casi todas sus intervenciones con la Historia, salvo obviamente- cuando los espectadores, novios poco fieles, no le fueron del todo inseparables en algunos tramos del cuento.

Parece improbable que ese edificio art decó ubicado en la *Avenida Corrientes* al 2000, inaugurado en el año 1929 y adquirido allá por el '55 por *Isaac Argentino Vainikoff*, caballero de la distribución, fallecido hace casi una década, espacio venido al mundo originalmente como *Teatro Cataluña* y emblema del cine arte, haya funcionado, no hace mucho tiempo atrás, aunque lejos de sus añoradas épocas de oro, como órgano de la decadencia cultural y del desperdicio por el patrimonio histórico identitario: por un lado, como templo evangelista regenteado por el *Pastor Giménez*; y por otro, como boliche bailable, la recordada *Halley Discoteque*, primero situada en la calle *Maipú* y luego, previo vaciamiento

de filmes soviéticos y películas vanguardistas de a montón, aglutinó a heavys y rockeros sobre las veredas de **Av. Corrientes**.

Tiempo después, cuando la amarga hiel insinuaba convertir al **Cine Cosmos** en restaurante chino, estacionamiento o bingo menemista, aparecen las instituciones, siempre necesarias para preservar la identidad nacional y popular. Tras una impresionante inversión inicial de 2.5 millones de dólares, fue la **Universidad de Buenos Aires**, en un maniobrar de notable hidalguía, la encargada de revivir este monstruo de 3300 metros cuadrados, comprándole el edificio a **Luis Vainikoff**, hijo de **Isaac**, último propietario de la sala y del edificio que la alberga, tras el último "cierre temporal" devenido "cierre para siempre", según su testimonio circa 2009.

Sostenido en renovados vientos de cambio, el ahora bautizado **Cosmos-UBA**, quien reabrió sus puertas el martes 9 de noviembre del 2010 y ya remodeló sus dos salas de exhibición (una principal de 200 butacas y otro microcine anexo de unos 30 asientos, aún sin habilitar, que será destinado para funciones privadas o presentaciones de capacidad reducida), está capitaneado por el escritor y periodista **Juan José Becerra** por expreso pedido del Rector de la **UBA**, **Ruben Hallú**, en su segundo mandato. Allí, siguiendo una tradición histórica "se le da oportunidad al cine por sobre el mercado", según reza el mismo **Becerra**, autor del libro **Grasa: Retratos de la vulgaridad argentina** (Editorial Planeta, 2007), otrora periodista deportivo, crítico cinematográfico y analista político; todas disciplinas vinculadas al campo de la escritura.

En sintonía con la sugerencia propuesta por la universidad de darle continuidad al legado de los **Vainikoff**, **Becerra**, sumado a la colaboración de la coordinadora **Mabel Loschiavo** más la reivindicación en su puesto del legendario operador cinematográfico **Julio Barragán**, en otra de las gestiones de preservación patrimonial más importante de los últimos años, dice que "el *Cosmos* otorga un espacio para lo no comercial",

logrando en apenas pocos meses- tener la programación del lugar con el matiz que en verdad necesitaba: el de la curaduría de calidad, sujetada en el apoyo sistemático de una institución copulenta, más algunas donaciones específicas del **Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales** (caso: un proyector digital cedido mediante la firma de un convenio de cooperación), acompañada por el siempre seductor vaiven de la



Teatro Cataluña

entelequia "cine independiente". De esta forma, por sus cabinas y asientos ya pasaron varias películas festejadas por el indie argento desde **Ocio** (**Juan Villegas y Alejandro Lingenti**, 2010) hasta **La Casa por la Ventana** (**Esteban Rojas y Juan Olivares**, 2010), desde **Bummer Summer** (**Zach Weintraub**, 2009) hasta **Rembrandt's j'accuse** (**Peter Greenaway**, 2008), se ejecutaron festivales especializados como la **Semana de la Crítica**, organizada por

la **Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica** (FIPRESCI), fue una de las sede satélites del **BAFICI 2011** y dicen, es una posibilidad, también lo será del **Festival Buenos Aires Rojo Sangre**, centrado en lo mejor del cine de género mundial, acostumbrado a funcionar en el **Alamo Drafthouse** de **Microcentro**: el **Monumental Lavalle**. Además, por otro lado, tiene previstos una serie de cursos, clínicas y talleres dictados por **Sergio Wolf**, actual director del **BAFICI**, **Mariano Llinás** y **Alan Pauls**; también, en un futuro a corto plazo, retomarán las funciones del **Cine Club Núcleo**, funcionará una pintoresca cafetería (de la que se espera salga en breve su concesión), programará una retrospectiva del director **Martín Rejtman**, un ciclo de cine arte infantil, una buena cantidad de material procedente de la universidad, entre otras actividades notablemente ajenas al vetusto circuito comercial.

Una programación con ofertas plurales que federalizan contenido y que, aun, pese a no contar con blockbusters norteamericanos ni filmes taquilleros por default, se las arregla para ser atractiva y, sobre todas las cosas, para funcionar como bastión cultural porteño, extensivamente nacional. "Es una manera de devolverle a la sociedad una oferta histórica de cine alternativo; una contribución a la historia del cine y al pensamiento crítico", sentencia **Becerra** a la sazón.

Esta vez, parece, que los espectadores entendieron definitivamente el código o empatizaron con él. Ya fueron varias las funciones agotadas y el apoyo de la opinión pública es cada vez mayor. De a poco, sin prisa y con calma, el espectador promedio está volviendo a confiar y sentirle el gusto a esa preciada tríada costumbrista de "cafetería antes de entrar a las salas, un buen filme en pantalla grande y pizzería al salir". Sí, después de años de comida chatarra y entradas seriadas digitalmente, emerge una segunda vía de visionado en la estandarizada palestra del mercado. Celebremos que no es poco, volvió el **Cine Cosmos**.



La adolescencia según Landis

AULLIDOS EN LONDRES

Entre Lobos no hay mordidas

Por Nèstor Fonte

Como los lectores de la **24 Cuadros** ya habrán sabido apreciar, la Dirección de la revista, en acuerdo con el cuerpo de redactores, ha decidido para este número, dedicar el dossier al particular director **Joe Dante**, “un gran director de estatura pequeña” lo define **Marcelo Gil** en su nota presentación.

Investigando su obra cinematográfica, para hacer mi aporte a la Revista, me ha surgido la idea de que una de sus películas más destacada por la crítica y por sus seguidores más fieles es **The Howling** (Conocida en México como **Aullido** y en España como **Aullidos**). Se trata de una película de terror de 1981, sobre la temática de los hombres lobo y protagonizada por **Dee Wallace-Stone, Patrick Macnee, Dennis Dugan, Christopher Stone, Belinda Balaski, Kevin McCarthy, John Carradine, Slim Pickens, Elisabeth Brooks** y **Robert Picardo**, pero no recuerdo haberla visto en su momento.

Cuenta las terroríficas vicisitudes que atraviesa una reportera de televisión, trastornada por haber enfrentado a un asesino hombre lobo, y que por ello es enviada a una “colonia” para su recuperación. Ese lugar de internación, un complejo turístico más o menos exclusivo, resulta ser una colonia de hombres lobos a los que finalmente tendrá que matar para poder escapar, sólo ayudada por un amigo. Para más datos me remito a la nota que le dedica **Julian Castro** en el dossier de este número de la **24 Cuadros**.

Como les dije, se trata de una película que no he visto en la época de su estreno, sin embargo, una porfiada remembranza me dice que algo conservo en mi historia como espectador en aquellos tiempos, con relación a esa misma temática. No soy un amante del género, así que sospecho que se trató de una excepción, teniendo en cuenta mis predilecciones.

Trato de recordar y una vivencia grata se proyecta como

24 CUADROS

información al presente y entonces, comprendo el cosquilleo en mi memoria selectiva.

Efectivamente, en esos años, vi en estreno y en el cine, *El hombre lobo americano* (también conocida como: *Un hombre lobo americano en Londres* o con su nombre en inglés: *An American Werewolf in London*).

El paso del tiempo, algunas veces, distorsiona las antiguas percepciones, magnificando las buenas sensaciones y diluyendo el impacto de las pesadumbres.

Hoy corro ese riesgo ante los lectores de la **24 Cuadros**, porque hace mucho tiempo que no he vuelto a ver esa película.

Aunque sospecho que se ha transformado con los años en una película de culto, estoy seguro que no ha pasado lo mismo con su director: *John Landis*.

Hijo de un decorador de interiores de *Chicago*, instalado con su familia en *Los Ángeles* desde los cuatro años, este realizador parece haber trascendido más por haber dirigido: *Thriller*, el video musical de *Michael Jackson* - que tuvo un costo de dos millones de dólares (el más alto de la historia hasta ese momento) y promocionó el álbum más vendido de la historia del notable cantante -, o por el fatal accidente en el que perdieron la vida el actor *Vic Morrow* y los extras *Myca Dinh Le* y *Renee Shin-Yi Chen* durante la filmación de *La Dimensión Desconocida: La Película* situación que casi le cuesta ir preso junto a otros miembros de la producción del filme -, que por su trayectoria como director de cine, y tal vez nunca tenga su dossier dedicado, en la **24 Cuadros**.

Rodada en la localidad londinense de *Gales* y en los estudios *Twickenham*, la película de Landis fue la impulsora, junto a *Aullidos de Dante*, del regreso de la licantropía a las pantallas, en los inicios de la década de los ochenta.

Cuentan los especialistas que durante 1981, año de estreno de la película, se inició la revolución en las prótesis de latex y la

combinación de este con inyectores de aire que dio un realismo a las transformaciones que nunca antes se había visto.

En el caso de *An American Werewolf in London*, los efectos especiales fueron obra del ya fallecido *Stan Winston*. La participación de ese gran maestro de los *FX* se produjo en reemplazo del estupendo artesano *Rick Baker* quien se retiró del proyecto para trabajar, justamente, con *Dante* en *Aullidos*.

Los efectos especiales fueron los grandes protagonistas de esta película, haciendo verosímil una transformación que no se parecía a nada de lo que se había visto antes, puesto que el método usual eran los fundidos encadenados. Las prótesis y partes robóticas utilizadas en las escenas de transmutación de *David* en hombre lobo y las apariciones de su amigo *Jack* como un muerto vivo conmovieron tanto a los miembros de la *Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood*, que ésta decidió crear el premio *Oscar* al mejor maquillaje - a cargo de *Baker* -, específicamente para reconocerlo como un mérito destacable de la película, aunque a partir de la entrega de premios de 1981, la novedosa categoría se siguió nominando y premiando en forma permanente y continuada.

Otro aspecto a subrayar del filme de Landis, es la curiosa comprobación de que todas las canciones utilizadas hacen algún tipo de referencia a la luna.

> *Blue Moon*, en versión lenta interpretada por *Bobby Vinton*, en la presentación.

> *Moondance*, de *Van Morrison*, cuando *Alex* y *David* tienen relaciones sexuales por primera vez.

> *Bad Moon Rising*, de *Creedence Clearwater Revival*, cuando *David* está por convertirse en hombre lobo.

> Una balada cercana a *Blue Moon*, interpretada por *Sam Cooke*, durante la agonía de la transformación final de *David*.

> Una versión doo wop del mismo tema, interpretada por *The Marcells*, en los créditos finales.

Algunas de las crónicas que se refieren a la película, cuentan que el director no pudo conseguir el permiso para utilizar *Moonshadow* de *Cat Stevens* ni de *Moonshiner* de *Bob Dylan*; ya que ambos artistas consideraron la película un lugar inapropiado para sus canciones.

El inicio y el impresionante desenlace en pleno *Londres* no tienen desperdicio, pero el gran acierto de esta película parece ser su peculiar sentido del humor; un excelente cuento de horror con inteligentes incursiones en la comedia, como alguien la supo definir.

La increíble historia de dos estudiantes universitarios de *Nueva York* que en tren de paseo vacacional, deciden visitar una serie ciudades europeas. Sus nombres son *David* y *Jack* y son amigos y compinches de andanzas. Rumbo a *Londres*, pero todavía en suelo italiano, a los jóvenes se les hace la noche y deciden buscar refugio. Así llegan a un bar pueblerino llamado *El cordero degollado* en el que piensan ampararse temporalmente.

En el interior del negocio descubren una estrella de cinco picos en la pared. Un pentágono. Una estrella de cinco puntas. "Se utiliza en brujería. *Lon Chaney hijo* y los estudios de la *Universal* aseguran que es la marca del hombre lobo". Llega a opinar *Jack*.

Cuando intentan averiguar sobre esta figura, la reacción intransigente de los parroquianos es pedirles que se vayan. Pero al mismo tiempo, los advierten para que bajo ninguna circunstancia abandonen el camino, ya que los páramos de la zona son peligrosos debido a que se trata de una noche de luna llena.

Los jóvenes no toman demasiado en serio las advertencias y finalmente terminan perdiendo el rumbo en la oscuridad.

Avisados sólo por sombras acechantes, son salvajemente atacados por una forma animal extremadamente fuerte y agresiva. **Jack** muere durante el ataque, pero **David** logra ser rescatado a tiempo, con algunas heridas, por unas personas que se acercan a socorrerlos. Los rescatistas han logrado abatir al salvaje y poderoso agresor, pero su cadáver es el de un simple hombre de mediana contextura.

Un tiempo pasa y **David** despierta en un hospital en **Londres**. Allí ha curado sus heridas y es informado de la muerte de su amigo. Sin embargo, **Jack** se le aparece como un fantasma con aspecto de cadáver y le explica él mismo los motivos de sus desgracias: que fueron atacados por un hombre lobo y que a él le tocó morir, pero que **David**, por haber sobrevivido después de ser mordido, es poseedor de la maldición en su cuerpo vivo y por tanto, está condenado a convertirse en hombre lobo cada luna llena. El mensaje que **Jack** le deja a su desgraciado amigo es lapidario, le pide que se suicide para acabar con esa maldición y así evitar que más inocentes la sufran.

Al abandonar el hospital, **David** se muda con la enfermera **Alex Prince**, de quien se ha enamorado durante su convalecencia. Por un tiempo parece haber encaminado su existencia, pero al regresar la luna llena, tal como lo había señalado su malogrado amigo **Jack**, la maldición se hace presente para ocasionar sus estragos. **David** se convierte en hombre lobo y durante la noche en las calles de **Londres** asesina a varias personas.

Cuando se despierta en la mañana, está desnudo en la jaula de los lobos del jardín zoológico y no recuerda que fue lo que pasó ni que circunstancias lo llevaron hasta ese lugar.

Con el paso del tiempo **David** comienza a tomar conciencia de su terrible situación y su amigo **Jack**, siempre como muerto vivo, vuelve a visitarlo para instarlo a que tome la drástica decisión que acabará con la desgracia.

En una oportunidad se le aparece incluso acompañado por otros

muertos vivos que han sido las víctimas de sus ataques como hombre lobo. Pero a pesar de la evidencia, **David** no se atreve a seguir los drásticos consejos de **Jack**; él sólo quiere vivir su vida como humano junto a su amada. Pero cada vez que regresa la luna llena, por fuera de su voluntad, él vuelve a convertirse en un lobo asesino.



Landis, el flaco de la esquina.

Con este drama encima, **David** trata de sobrevivir de la mejor manera posible, hasta que en una ocasión, en la que convertido en hombre lobo acecha la noche citadina, la policía lo persigue y al final logra arrinconarlo. Antes del desenlace llega al lugar **Alex**, quién con los mejores sentimientos trata de calmarlo para que se entregue y así la policía no lo acribose. Por un momento, sus emotivas palabras de amor, parecen conmover a la parte de hombre que aún conserva la bestia en plena transformación, el monstruo se amansa y las expectativas

crecen, pero finalmente, al sentirse amenazado el espíritu de supervivencia del lobo acorralado reacciona con fiereza queriendo escapar y la policía asustada, sin mejores ideas, lo mata a balazos. Cuando todos se acercan para comprobar la muerte del peligroso monstruo se encuentran con el cadáver de **David**.

Al contrario de lo que suele aparecer en otros títulos dedicados al tema de licantropía, en esta película de **Landis**, la plata, todo un clásico en este subgénero, no cobra ninguna importancia. Sin embargo, otros aspectos relevantes como la marca de la bestia, la luna llena o la atracción sexual, sí están presentes y juegan su significativo papel. Se trata de un filme que, además, se distingue de sus antecesoras por estar cargada con un particular humor negro, propio del director, componente que puede verse expresado con claridad en las apariciones del **Jack** muerto y en la sorpresiva elección de algunos de los escenarios utilizados para resolver dramáticas situaciones, como sucede con los casos de la sala XXX y del zoológico.

Esta increíble mixtura de espectáculo, divertimento, evento dramático, reflexión humanista, oferta de género, combinatoria de tonos, y efectivo trabajo de identificación del espectador con el personaje victimario/victima, vale la pena que mantenga su vigencia como referente de los variopintos clásicos de los 80, muchos de ellos piezas de culto.

Es bueno que no se olvide, que se vuelva a ver e incluso, que pueda imitarse en calidad y desparpajo.

Lo que no sería necesario es que se produzca una remake, como algunos andan diciendo por ahí. Atento que el 3D produce tentaciones, y ya se dice que **Landis** vendió los derechos del film a **Dimensión**, una productora especializada en cine de terror que ya ha sido responsable de varias remakes.

La película de la que aquí nos ocupamos, **Un hombre lobo americano en Londres** - de la que ya se hizo una fallida secuela, con el licántropo por **París** - no parece necesitar ningún refrito, ni lo merece.

Para empezar

Las películas con animales han contado siempre con gran cantidad de público, no solo infantil.

Así como uno de nuestros redactores, fanático del Sci Fi, incluso de *ALPHAVILLE* de *Jean Luc Godard*, asegura "las películas con chinos peleando me pueden", he conocido gente a la que toda película con animales la atraía (y no me refiero a películas zoofílicas, por supuesto).

Es que los animales, como los niños, roban pantalla. *Wenders* aseguraba hace muchos años que el cine se volvía tan artificial, que una nube moviéndose, o una paloma pasando, terminaba siendo agradecida por cierto público, como un signo de verdad incalculable.

Frente a este panorama, directores como los belgas *Jean Pierre y Luc Dardenne*, cuyo cine en general prescinde de la musicalización incidental, minimiza los artificios, se sienten como constructores de grandes verdades (aunque sigan tan construidas y manipulados sus textos como muchos otros).

Claro,... es que hoy la cosa está indudablemente más marcada. El cine está sobrecargado de artificios (no indica que sea peor, pero indudablemente si más sobrecargado), y hasta los

animales han perdido su grata naturalidad. Veamos las últimas películas, donde los bichos presentan un gracioso "sincro labial", hábilmente construido, pero nada reflexivo en sí.

Es que un niño de por sí, incluso "aún" resulta puro, y muchos

Panorama y Opción

Los niños y los animales pueden ser utilizados, aprovechados, trabajados en los relatos, por supuesto, de diversos modos. Esa pureza natural, intrínseca, puede llevarnos bien trabajado, a su

contrario, y lo siniestro brotar de lo puro. Dependerá del género, de la calidad del realizador, de los deseos, y del momento, pero siempre se buscó este juego de opuestos.

Separaremos en dos grupos primordiales: los animales que pueden ser compañía, mascota, compartir el hogar, generalmente bien vistos, y los que son salvajes, generalmente preocupantes.

Con cada uno de los grupos, dos caminos: el directo, y el contrario. Puede ser que los naturalmente buenos se vuelvan peligrosos, y los posiblemente malos y peligrosos, se demuestren nobles, diferentes. Lo puro se vuelve peligroso o siniestro, lo peligroso o aterrador se vuelve noble o sorprendentemente cercano. En este último panorama, sin hablar de animales, pro si de seres humanos o semi-humanos, las

obras de *Tim Burton*, *Clive Barker*, y el propio *Joe Dante* del que hablamos en este número, han sabido explorar inteligente y sensiblemente. Recordemos y pensemos en algunos casos, según se nos vaya poblando la memoria



Animales también, según quién se ponga tras las cámaras, según se sepa aprovechar la habilidad del cine para construir discurso sin palabras (ya no se deja callados ni a los animales).

Bondadosos bichitos

Casi siempre, Perros, por supuesto. Los perros siempre gozaron de una buena opinión general, no solo en el cine, claro. La loba que amamanta a *Rómulo y Remo*, el perro de *Jasón*, y el de *Ulises*, que es el único que lo reconoce cuando este regresa de su histórica *Odisea*, y muere al saber que su amo ha vuelto. Nobles, amigos fieles, obedientes (esto ya no es tan necesariamente interesante), los perros han cruzado del arte a la pantalla, con alta estima.

En los cincuenta y sesenta, la sociedad americana aprovechó esta imagen pura, y produjo una cantidad de series con animales bondadosos, nobles, amigables, casi demostradores de los valores que se esperaba de una sociedad pura. Uno de sus máximos ejemplos es la famosa perra *LASSIE*, que vivía con la idílica familia americana. Su dueño, un joven más cercano a la perra que a los intereses propios de su edad. Casi una *Familia Ingalls* con mascota de protagonista. O también *RIN TIN TIN*, el perro del *Cabo Rusty*, niño huérfano que había sido adoptado por los soldados de un fuerte americano en el desierto (por supuesto, era una serie de género cercano al *Western*, ese western donde aún los indios eran la invasión, y los soldados la defensa). El *Cabo Rusty* es cuidado por el *Sargento O'Hara*, militar tan noble como el perro, que parece más un maestro de escuela que un sargento del frente del desierto.

De todos modos, la elección es sabia, ya que la imagen de estos animales es inolvidable, y han vendido a estas dos razas caninas (la *Collie* y el llamado “*perro policía*”), mejor que ninguna publicidad de veterinaria.

Otros animales fueron traídos para ilustrar el sueño americano: *FLIPPER*, el delfín amigable, y hasta el pato *SATURNINO* (tuve un pato con ese nombre por supuesto), pato del que escuchábamos sus pensamientos, en un simpático monólogo



Oso Peludo en celo

interior.

Ya en el campo del cine, además de el paso natural a la pantalla grande de los animales nombrados, tenemos hace poco a *HACHIKO*, interesante película sobre la historia popular del “perro de la estación”, que se queda esperando a su dueño, como cada tarde, durante todo el resto de su vida, ya que su dueño muere y no regresa nunca como el espera.

Y como recuerdo autóctono, vaya para los hinchas de *Independiente* el recuerdo de *Bonecu* en la pantalla de la TV argentina, en *GOROSITO Y SEÑORA*, con *Santiago Ball*.

Ya no tan buenos

Los perros, también han sabido preocupar. No siempre esa bella imagen es pureza y bondad. Hay dos películas donde los perros se vuelven extraordinariamente inquietantes y peligrosos aterradores.

Una, tal vez la mejor, llega de la mano de *Stephen King*, adaptación de una de sus novelas. *CUJO* (1983), dirigida por *Lewis Teague*, es una película barata y efectiva, sobre un *San Bernardo* que se contagia de rabia por joder en una madriguera, y empieza a sufrir un tremendo dolor en su cabeza, que lo impulsa a atacar casi todo lo que hace algún

ruido. El voluminoso perro se vuelve una máquina siniestra que acecha a una madre y su niño.

Otra buena película sobre un perro peligroso es **MAX, EL PERRO** (1993, *Man's best friend*) de John Lafia, donde un gran perro negro, se vuelve lentamente siniestro controlador de la novia de su dueño, que lo levantó amablemente de la calle. Este perro logra expresiones que más de un galán quisiera lograr (quizás si le dieran el tiempo de búsqueda que le dan a los animales lo lograrían). Finalmente se descubre que el perro es en realidad un experimento cibernetico, un robot, y no un noble animal verdadero. En esta línea, aunque menos interesante, y más de una década tarde, llega **ROTTWEILER** (2004), del eterno y querido buscador de fracasos **Brian Yuzna** (dicho esto con el mayor respeto por un maestro del bizarro más cariñoso).

Además de estas acciones dentro del género de terror, no olvidemos que los **Doberman** fueron ladrones de banco en **LOS DOBERMAN AL ATAQUE**.

Peligros de la naturaleza

Además de los dinosaurios, ciertos animales ocuparon un lugar de natural espanto en el cine. La naturaleza no siempre es comprendida o fácil de manipular para los hombres civilizados, así que de por sí, sea que atacamos el habitat natural o que viene hacia nosotros por las causas que fueran, lo salvaje o inhóspito se vuelve monstruoso.

El famoso **GODZILA** (1954) de **Ishiro Honda** marcó todo un estilo de monstruos gigantes e hiperdestructivos, y también un claro camino sobre los peligros de la radiación atómica, proveniente de un país que había sufrido los dos únicos ataques con armas atómicas sobre población civil en la historia.

TIBURÓN (1974) de **Steven Spielberg**, sin ser la primera, fue sin duda una excelente película de terror. Este tiburón puso

a los monstruos naturales en un subgénero que podríamos relacionar con el terror (ya la **Hammer** asustaba bastante poco con los monstruos clásicos). A partir de ahí, llegaron **ORCA, la ballena asesina** (1977), y otros muchos animales que se volvían altamente peligrosos.

Más acá tuvimos películas sobre leones inmensos y peligrosos (**GARRAS**, 1996, *Stephen Kopkins*) o **CONGO** (1995, *Frank Marshall*), la del gorila asesino, basada en el best seller de **Michael Crichton**.

Hay un grupo interesante de películas que podríamos calificar como de "peligrosos invasores masificados". De a uno no son nada, pero juntos son muy peligrosos, imparables, como si fueran,.... digamos,.... una invasión popular. Recordemos películas como **MARABUNTA** (1953), de **Byron Haskin**. Este hombre ya había hablado (con gran talento, ciertamente) sobre las invasiones marcianas en **LA GUERRA DE LOS MUNDOS**. En esta, habla de esta peligrosa invasión mancomunada de las hormigas marabunta, que se vuelven incontrolables, y que solo puede detener el agua, como buena imagen bíblica. Que la haya protagonizado **Charlton Heston**, después de ver **BOWLING FOR COLUMbine**, no suena tan raro.

Estos peligrosos monstruos pequeños y devastadores, casi siempre vienen de zonas tropicales como las **ABEJAS ASESINAS** (y como los cubanos). Quizás la bizarreada más grande haya sido **MOSQUITO** (1995), pero aquí es una nave alienígena la que provoca la mutación. De todos modos, el mosquito gigante volando entre los árboles del bosque es tan payasesco que merece su visión.

La famosa **ANACONDA** (1997, *Lluís Llosa*), viene a hablar también un poco de los peligros de las zonas tropicales, con esas cosas monstruosas que se esconden en la selva. ¿No será mejor

talar todo ese **Mato Grosso**?

Salvajes reivindicados

Sin dudas, el caso más importante, es una de las películas más increíbles de todos los tiempos: **KING KONG**. No hablo de la de **Peter Jackson**, y menos de la del patético mono de **Carlo Rambaldi** de 1977, sino de la original, la obra maestra de **Merian Cooper** y **Ernest Schoedsack** de 1933. Aquí quedamos en presencia de un discurso moderno, donde por el afán de espectáculo, el gran **Kong**, el rey de la selva (de su selva) es arrastrado a la civilización, y obligado a actuar como espectáculo de feria. La altanería, finalmente se paga con varias muertes, y con la lamentablemente muerte del noble Kong, que demuestra ser más humano que los que lo han raptado. Una obra cumbre del cine (no solo del cine de terror) de todas las épocas.

Otra película para recordar en este apartado es **EL OSO** (1988) joya del canadiense **Jean Jacques Annaud**, que arma una historia triangulada de simetrías entre los cazadores y los animales salvajes.

Capítulo aparte: los gatos

Como **Osvaldo Soriano**, soy de **San Lorenzo**, viví en **La Boca**, tuve una relación conflictiva con mi padre antiperonista, y lo más importante (para esta nota, claro)... me gustan los gatos. Recuerdo aún la contratapa del **Página 12** del día de su muerte, con un bello dibujo del gran **Osvaldo**, alejándose por una calle, con su gatito al lado. No es tan difícil encontrar gente que quiera a los gatos, por supuesto. Pero no siempre les dan en el cine un lugar positivo.

¿Por qué hablar de los gatos aparte? Porque son suficientemente particulares para estar en el primer grupo



Drew Barrymore vió un lindo gatito.

(animales de compañía, domésticos), pero en la narrativa estar ubicados como seres negativos, y tener que cambiar su imagen en ocasiones, reivindicarse, como los animales salvajes.

Es que los gatos no son bien vistos, no gozan de buena prensa, ni en la vida ni en la narrativa en general, (más bien todo lo contrario), y la gente que los ataca, destaca las mismas cosas que los que los queremos (me incluyo) esgrimimos como detalles que nos gustan. Los gatos son vistos como seres ladinos (yo digo imaginativos), indiferentes (independientes),

tramposos y desobedientes (inteligentes y persistentes en sus deseos).

Casi siempre han sido puestos en el rol de asistentes de brujos, más cercanos al lado oscuro que a la blanca pureza católica. No hay un santo cristiano que tenga un gato, pero si tenemos a *San Roque*.

En el antiguo *Egipto* eran considerados nobles y sagrados. Sin embargo, la cosa cambió; las pirámides son paseos exclusivos, y los gatos han perdido su cetro.

CHATRÁN (1986), cuenta una historia tierna con un gatito perdido como protagonista, pero no esto no es lo más común. La mayor parte de las veces, el gato ocupa el lugar del indio en el western clásico. Es más, lo primero que se dijo de *Chatrán* es “¿sabés que mataron como treinta gatos para hacerla?”.

Como ejemplo claro de esta idea, tenemos **COMO PERROS Y GATOS**, primera y segunda parte. En ellas, los gatos son los malos, los locos que quieren gobernar el mundo (**KAOS**) y los perros son los agentes que cuidan al mundo de este “possible flagelo” (**CONTROL**). Pero **KAOS** y **CONTROL** eran un chiste político de *Mel Brooks* en la década del 60, y hoy parece naturalmente cierto.

En **EL GATO NEGRO** (1962), capítulo de **TALES OF TERROR** de *Roger Corman*, donde abre su serie de adaptaciones de *Poe*, el gato es verdaderamente siniestro, aunque no es el mal. Más perverso termina siendo su dueño.

Sin embargo, tenemos películas donde les dan un lugar un poco mejor.

SLEEPWALKERS (1992), es una película de *Mick Garris* sobre un texto de *Stephen King*. Qué casualidad.... El maestro del terror hace una película donde invierte la imagen natural de los perros, y pone en esta cinta a los gatos como los que comprenden y pueden ver la esencia de estos seres, los sonámbulos del título.

Y no es la única vez, ya que en **LOS OJOS DEL GATO** (1985), se adaptan 3 historias de *King*, y en la última el gato es el silencioso y nunca reconocido héroe. Esta película la dirige *Lewis Teague*, director de **CUJO**, como dijimos, una de las que invierte la imagen natural de los caninos.

Ciertamente, es posible que los gatos tengan peor prensa en la vida que en el cine (más allá de los dicho sobre **COMO PERROS Y GATOS**). Es que ¿quién puede sentir algo malo al ver a un animalito como el de **EL PLACARD**?

Nueva Sección

Fiora y Fauna

Nueva sección destinada a conocer a personajes cinéfilos, merodeadores del celuloide, periféricos, simpáticos, apasionados, y afines

En este número:



Por Roberto Giuffré

Fue el gran filósofo de todos los tiempos, el **Sr. Anónimo** quien dijo: *"Dedica unas horas a internet y descubrirás personas y lugares jamás pensados"*. La cuestión es que Internet nos acerca y nos conecta cada día con más gente que comparte nuestras afinidades y con las que, de no haber sido por la web, nunca nos habríamos conocido. Fue así que buscando información sobre alguna película, este humilde redactor se contactó primero con un blog y luego por Facebook con **"Rare VHS"** dando lugar a un intercambio de opiniones y datos a través del ciberespacio.

Este acercamiento virtual nos puso en confianza y desde la redacción de esta revista lo invitamos a realizar una entrevista puesto que su afición, en una época donde lo digital va ganando mayor importancia en nuestras vidas, tiene un atractivo y un sabor a nostalgia sin igual.

"Rare VHS", como su apodo lo indica, es un coleccionista de películas en un formato que ha entrado en extinción; su nombre es **Cristian Sema** y tiene 27 años.

¿Cuándo nació tu afición por colecciónar VHS?

Hay dos etapas en mi colecciónismo. La primera es sin tener noción del valor de colección de los videos. En la época en que el VHS era el único formato hogareño popular, había rescatado aproximadamente 20 películas de un videoclub que hubo en mi familia cuando yo era chico. Títulos como *Halloween*, *Hellraiser*, *Scanners*, *Martes 13 parte 5 y 6* y algunas otras, principalmente de terror. Pero cuando el DVD comenzó a reemplazar al VHS y las películas empezaron a estar disponibles para descargar en internet, cometí la locura de tirar los videos a la basura.

Afortunadamente, hace unos 4 años cuando comencé a colecciónar de nuevo, pude volver a adquirir todos esos VHS.

¿Comprás en liquidaciones o también hacés intercambio con otros coleccionistas?

Utilizo todos los medios que tengo a mi alcance. Visito videoclubes que todavía tengan VHS, que no son muchos,

Fiora y Fauna

para ver si venden el material. Muchas veces tengo que convencerlos para que me vendan y otras ni siquiera lo consigo. Compré VHS en lugares como Mar del Plata, San Salvador de Jujuy y Rosario.

He intercambiado películas con gente que vende por Mercado Libre y con coleccionistas de otros países.

También visito casas de compra/venta de artículos usados, pero generalmente no encuentro buen material y, por supuesto, reviso Ebay y ML.

En varias ocasiones me han regalado películas para contribuir a mi colección.

¿Hacés una búsqueda seleccionada de películas o adquirís cualquier VHS que encuentres?

Definitivamente no compro cualquier cosa que se me cruce. Mi colección está basada principalmente en películas que caen bajo el gran paraguas de lo que denomino "cine de culto."

Eso incluye una gran parte del cine fantástico y de género. Pero, más específicamente, busco cosas como terror europeo y "giallos", spaghetti westerns, policiales europeos, películas asiáticas de acción y artes marciales, cine violento y exploitation de los 70s y 80s, películas de aventuras, peplum, copias de películas famosas y un largo etcétera.

El cine de corte más clásico o de autor solo lo compro si fue lanzado por una editora poco frecuente o si me gusta la edición.

Prefiero tener en DVD clásicos como Citizen Kane o El Padrino. No compro re-ediciones, sino solo primeras ediciones. Excepto por alguna película que lo justifique, casi la totalidad de mi colección está compuesta por primeras ediciones de películas editadas entre los 80s y los primeros años de los 90s.

Con mi colección no busco solamente de tener ciertas películas, sino capturar la estética de una época determinada.

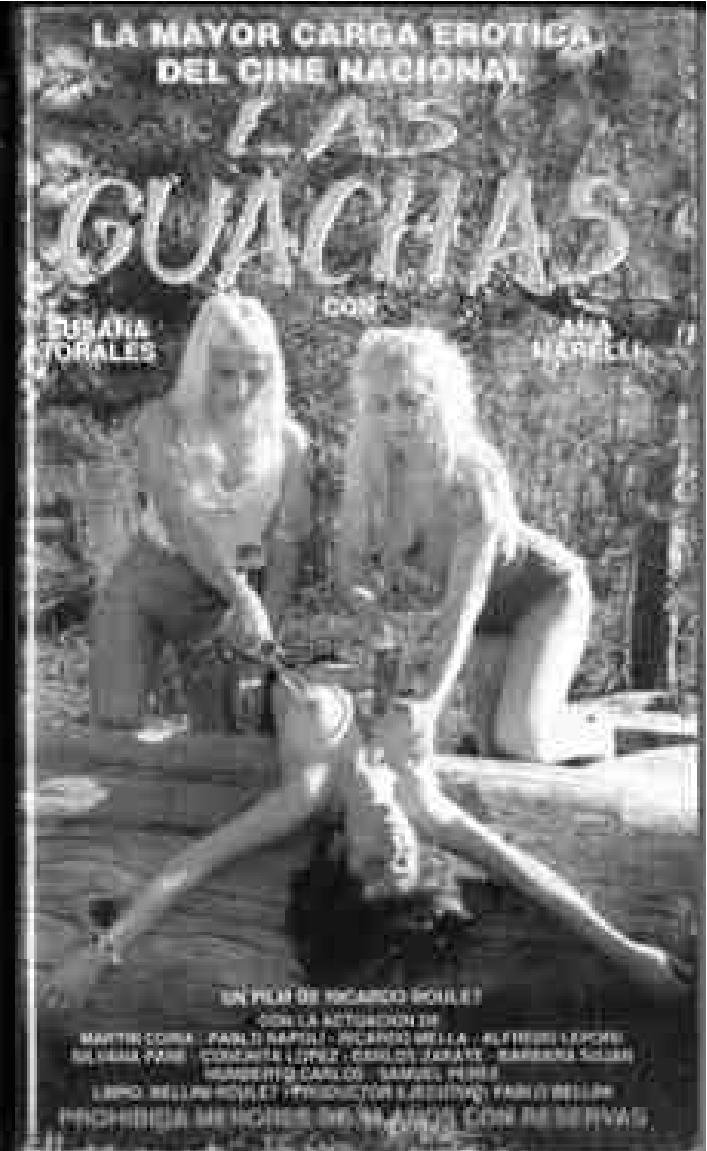
¿Sólo coleccionás VHS o también material promocional de aquellas ediciones?

Tengo varias revistas del gremio videoclubista de los 80s y 90s y unos pocos catálogos. Realmente me gustaría contar con



catálogos y mailings de la mayoría de las editoras de los 80s, pero es difícil conseguir ese material porque mucho terminó en la basura.

¿A cuántos VHS asciende tu colección?



No tengo el número exacto, pero más de 2000. Está en mis planes mudarme en un futuro cercano para tener mi colección unificada. Lamentablemente en este momento está dividida en dos casas.



Mínima parte de la colección de RARO VHS

¿Cuáles son tus VHS favoritos?

Es muy difícil hacer una selección, pero elijo de modo arbitrario 5 títulos que tengo a mano:

- **Noa-Noa -Noa Noa** (1974) de Ugo Liberatore- editada por Interfilms Video Home/International Television Film Distributors S.A. Por ser una película de aventuras pero "a la italiana", o sea, con sexo y violencia, que fue editada en muy pocos países además de Argentina y también por su hermoso y naif arte de tapa.

- **Lucha Mortal -Shaft's Big Score** (1972) de Gordon Parks- editada por TodoVideo en la época en que el VHS todavía no era un asunto legal en Argentina, al comienzo de los 80s.

- **Pesadillas de una mente enferma -Nightmare** (1981) de Romano Scavolini- editada por PLP/Premium Video

Entertainment International. Esta película se editó en casi todo el mundo censurada y Argentina no fue la excepción. Pero el sangriento arte de tapa y la sobre-dimensionada caja de cartón la hacen un hermoso ejemplar del modo en que se presentaban las películas de terror en los 80s.

- **La Svástica en el Vientre -La svastica nel ventre** (1977) de Mario Caiano- editada por Interfilms Video Home/International Television Film Distributors S.A. La elijo como uno de los ejemplares mas bellos de una centena de películas editadas en Argentina de géneros tan marginales y moralmente despreciables como el Nazisploitation. Es impensable que este tipo de cine se vaya a editar en DVD u otros futuros formatos en el país.

- **Las Guachas** -1993 de Ricardo Pérez Roulet- editada por Buena Onda. Elijo esta legendaria bizarreada del cine argentino

como muestra de las películas nacionales que salieron "directo a video" y en muchos casos también estaban filmadas con cámaras de VHS.

¿Cuál es el que querés y no conseguís?

Una que no encuentro y no debería ser tan difícil de conseguir es *The Raiders of Atlantis*, película dirigida por Ruggero Deodato, el director de *Holocausto Caníbal*, y editada por AVH. Obviamente la busco con su caja de cartón completa.

Sabés que los VHS pierden calidad con el tiempo y que hay infinidad de películas que no se van a editar jamás en DVD y menos en Blu Ray, ¿digitalizás ese material para su preservación o es sólo una cuestión acumulativa?

Por un lado, no creo que pierdan calidad con el tiempo, sino con el uso. Los VHS que fueron alquilados muchas veces pueden verse mal en muchos casos, pero tengo videos que tienen 25 años y se ven perfectamente porque tuvieron un buen uso y fueron almacenados en lugares sin humedad.

Igualmente digitalizo cuando puedo, pero no lo hago compulsivamente.

Mi canal de YouTube, que cuenta con más de 400 videos de material promocional y videos institucionales.

Por el otro, es verdad que la mayor parte del cine editado en VHS no se va a volver a editar en Argentina. Una muestra de esta poca disponibilidad es que el guionista Atilio Polverini y el director Carlos Olguin-Trelawny solo pudieron volver a ver sus películas *La Casa de las Siete Tumbas* y *A Dos Aguas* respectivamente gracias a las copias de mi colección privada.

Por último y para enterar a lectores que capaz tengan alguna rareza en sus videotecas, ¿cómo se te puede contactar para pasarte material?

Me pueden contactar por email a: [arovhs@gmail.com](mailto:rarovhs@gmail.com)

También en mi Facebook y Twitter

Página web: www.rarovhs.com.ar

Canal de youtube:

[Http://www.youtube.com/user/RaroVHS](http://www.youtube.com/user/RaroVHS)

24 CUADROS

www.revista24cuadros.com

revista24cuadros@hotmail.com



@revis24cuadros



Revista 24 Cuadros

STAFF

Escriben:

Roberto Giuffré, Néstor Fonte, Julian Castro, Juan Pablo Mazzini, Pablo Siroti, Natacha Mel, Marcelo Gil, Hernán Castaño, Natacha Mel y Hernán Panessi.

REVISTA 24 CUADROS
FUNDADA EL 17 DE AGOSTO DE 2007

Dirección y Diseño
Mariano Castaño

contratapa

Instrucciones

- 1- No dejes que reciba luz intensa.
- 2- No lo mojes.
- 3- Nunca, pero nunca, le des de comer después de medianoche.

