

LIBRO DE ORO CINEFANIA

2010-2011

Introducción ... 1, Exordio ... 2

Dossier 1: Sin Voz pero con Suspenseo

Thrillers en el Cine Mudo: Entrevista a JOHN SOISTER (DARIO LAVIA) ... 3

Sección en Continuo:

Las Tristezas de Satán y las Penas de D.W. Griffith (JOHN SOISTER) ... 13

El Suspenseo Serial del Hombre Murciélago (DARIO LAVIA) ... 18

Música y Muerte en el Cine de John Brahm (CLAUDIO HUCK) ... 22

Jacques Tourneur: Entre el Thriller y el Film Noir (PABLO M. CERONE) ... 24

Carretera 301, Congestionada y en Suspenseo (CARLOS OSCAR VASEK) ... 26

Chano Urueta y sus Manos de Seda (JOSE LUIS ORTEGA TORRES) ... 28

Samuel Fuller: Suspenseo en el Lejano Oriente (CARLOS DIAZ MAROTO) ... 30

Sábado, Violencia, Thriller (J.P. BANGO) ... 32

A Pleno Sol, o Una Partida Perfecta (PATRICIO FLORES) ... 34

Nadie Oyó Gritar: Por Encima de la Censura (SEBASTIAN DOMIZZI) ... 37

Giulio Berruti y El Caso de la Monja Homicida (LUCIO LAGIOIA) ... 39

Un Thriller Nórdico (VICTOR CONENNA) ... 41

Dossier 2: El Santuario del Thriller

Inner Sanctum: La Otra Vida Criminal de Larry Talbot (EL ABUELITO) ... 43

Dos Autores Dos

I: Carlos Hugo Christensen y el Thriller Sudamericano (MARIO GALLINA) ... 51

II: Alan Rudolph: El Arte del Thriller (ALEJANDRO YAMGOTCHIAN) ... 55

Dossier 3: Mágico y Misterioso

El Otro Fu Manchú (DAVID WILT) ... 57

Especial Catódico

Suspenseo en la TV Argentina: Entrevista a DARIO BILLANI (DARIO LAVIA) ... 67

Especial Filosófico

Eucronías y Discronías (PABLO CAPANNA) ... 70

Epítome

Cinéfilos (NATAN SOLANS) ... 78

AÑO 3 - VOLUMEN 3

© Cinefania.com

© Libro de Oro Cinefania 2010-2011

Derechos Reservados

Las Imágenes utilizadas en esta publicación con fines informativos y de divulgación son de exclusiva propiedad de sus autores, estudios cinematográficos y productoras según cada caso. Salvo indicación contraria, las fuentes de las imágenes son Colección Particular Cinefania.

Las notas, reseñas y comentarios son propiedad de sus respectivos autores.

Este libro se envía en su versión impresa por demanda.

INTRODUCCIÓN

Bienvenidos al tercer Libro de Oro Cinefania 2010-2011. Dado que el año pasado, al dedicar el tópico general al terror, tuvimos varios lectores con soponcos y episodios cardíacos, este año bajamos el termómetro de las emociones y lo dedicamos al thriller. Pero redoblamos la apuesta: si el año pasado convocamos una decena de plumas para desarrollar diversos temas asignados, este año, ampliamos a dos decenas de artículos de autores de Argentina, España, Estados Unidos, México y Uruguay.

Para comenzar, nada mejor que remontarse al cine mudo. Y entre pianolas y marquesinas, entrevistamos al especialista y amigo de la casa John T. Soister, que, a propósito de la próxima publicación de una enciclopedia de los films con elementos de género entre 1913 y 1929, nos transporta a esa época en que el cine era *Sin Voz pero con Suspense*.

Luego, hacemos pasar a los lectores a nuestra sala de cine y, como si fuera una sección continuada, nos sentamos todos a ver la selección de thrillers que aportaron cada uno de los columnistas invitados de este número. Son films de diversas épocas, países y estilos. La función se inicia con el citado John T. Soister que nos hace apiadar de *Las Tristezas de Satán / Las Penas del Diablo* (1926) de D.W. Griffith. En los años '40 Darío Lavia nos entretiene con los episodios del serial *Batman* (1943) de Lambert Hillyer; Claudio Huck nos enseña a escuchar el *Concierto Macabro* (1945) de John Brahm y Pablo Martín Cerone nos lleva a la cúspide del film noir con *Traidora y Mortal* (1947) de Jacques Tourneur. En la siguiente década, Carlos Oscar Vasek nos conduce por la *Carretera 301* (1950) de Andrew L. Stone, José Luis Ortega Torres nos alerta ante el último golpe de *Manos de Seda* (1951) de Chano Urueta, Carlos Díaz Maroto nos arrienda *La Casa del Sol Naciente / La Casa de Bambú* (1955) de Samuel Fuller y J.P. Bango nos hace pasar un *Sábado Violento / Sábado Trágico* (1955) de Richard Fleischer. En los años '60, Patricio Flores propone navegar *A Pleno Sol* (1960) de René Clement. Avanzamos una década más y Sebastián Domizzi nos explica el porqué *Nadie Oyó Gritar* (1972) de Eloy de la Iglesia; Lucio Lagioia, el sórdido, nos expone el caso de *Sor Homicidio* (1979) de Giulio Berruti. Por último, en la época actual, Víctor Conenna nos interioriza de *Los Hombres que No Amaban a las Mujeres* (2009) de Niels Arden Oplev.

Cumplido semejante paseo a lo largo de seis décadas de dos diferentes siglos, pasamos a la sala 2, donde en el dossier *El Santuario del Thriller*, El Abuelito nos presenta la proyección de la serie completa de *Inner Sanctum*, compuesta por seis relatos de suspense y misterio protagonizados por Larry Talbot, er, perdón, por Lon Chaney Jr. En la sección *Dos Autores Dos* nos permitimos consultar a Mario Gallina acerca de las aportaciones al género del realizador argentino Carlos Hugo Christensen y a Alejandro Yamgotchian acerca del norteamericano Alan Rudolph.

Pasamos ahora a la sala 3, con el dossier *Mágico y Misterioso*, en que David Wilt nos reseña, por primera vez en idioma español, las seis películas filmadas por el maestro de magos David T. Bamberg "Fu Manchú" en tierras aztecas.

Como siempre, nos ocupamos de la pantalla chica y Darío Billani nos ilustra sobre *Suspense en la TV Argentina*. Pablo Capanna, en la sección filosófica, nos expone en clase magistral, *Eucronías y Discronías*. Cerramos con un Epítome acorde a tan intenso paseo, con el relato de Natán Solans sobre ciertos particulares *Cinéfilos...*

Seguimos siendo la envidia de Avon, la Iglesia de Mormón y ahora también de unas cuantas publicaciones especializadas en papel impreso a las que hasta ahora no se les ocurrió nunca publicar nada sobre algunos de los temas, películas y realizadores que en este número usted, lector de Cinefania, tendrá la posibilidad de leer.

DARIO LAVIA (EDITOR)



Nadie Oyó Gritar: Tony Leblanc y Carmen Sevilla; *The Firing Line*: Irene Castle; *Highway 301*: Steve Cochran; *Weird Woman*: Ralph Morgan, Evelyn Ankers y Lon Chaney Jr.; *Batman*: J. Carrol Naish; *El Espectro de la Novia*: Fu Manchú.

EXORDIO

Colaboradores de este número

El Abuelito

(ElDesvandelAbuelito.blogspot.com)

J.P. Bango

(bango.blogia.com)

Darío Billani

(dbillani@hotmail.com)

Pablo Capanna

(pablo.capanna@gmail.com)

Víctor Conenna

(LetraCeluloide.blogspot.com)

Carlos Díaz Maroto

(Pasadizo.com)

Sebastián Domizzi

Pablo Martín Cerone

(CineBraille.com.ar)

Patricio Flores

(UnHornero.com.ar)

Mario Gallina

(MarioGallina.blogspot.com)

Claudio Huck

(claudiohuck@hotmail.com)

Lucio Lagioia

(azathoth4444@yahoo.com.ar)

Juan Carlos Moyano

(Terror-mania.com)

José Luis Ortega Torres

(RevistaCinefagia.com)

Pedro Porcel

John T. Soister

(jsoister@verizon.net)

Natán Solans

(sol-ans@hotmail.com)

Carlos Oscar Vasek

David Wilt

(wam.umd.edu/~dwilt/mfb.html)

Alejandro Yamgotchian

(Arte7.com.uy)

Contacto Redacción:
correo@cinefania.com

El número tres así, suelto, dice mucho.

Por empezar, la Trinidad, el Dios que es Uno y es Tres, un verdadero interrogante dentro de un enigma dentro de un gran misterio de la fe. Para los pitagóricos, el tres es el símbolo de la generación a partir de la unión entre dos complementarios, del macho y la hembra, para dar origen al hijo, así como de la espiritualidad como complemento de cuerpo y alma. Es la línea que se desplaza sobre su punto de origen para dar nacimiento a la más simple de todas las figuras, el triángulo, y con él todas las figuras planas.

El tres está en tridente de Shivá, en el de Poseidón, en el del Quetejedi. En los Tres Chanchitos de la fábula, en los Tres Chiflados (favor de no confundir con la Trinidad), en los Tres Reyes Magos (no recordamos dónde decía que eran tres, pero Los Fronterizos, Félix Luna y Ariel Ramírez nos legaron la cantidad).

El tres está en los tres poderes independientes de una república, en los tres gobiernos de Perón, en el tricornio de la Guardia Civil española. En el Trío Los Panchos, en las Tres Marías, en las Tres Gracias. En los Tres Mosqueteros, en las Tres Musas, en los tres votos que en todas las elecciones presidenciales argentinas saca el misterioso Juan Ricardo Mussa.

Está en aquel saber popular “no hay dos sin tres”, en aquella risueña amenaza de demostrarle a alguien “cuántos pares son tres botas”, en los “tres de un par perfecto” del título en inglés de un glorioso álbum del King Crimson ochentoso.

Cierto es que, más de una vez, el tres se oculta astutamente en algunos disfraces numéricos, como en Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis: $3 \times 2 - 2 = 4$.

En los Siete Pecados Capitales: $3 \times 2,333333...$ (Nótese la cantidad sospechosa de “3” que aparecen aquí. Pareciera algo casual, inocente. Pero no lo es).

En los Ocho Inmortales del taoísmo: $3 \times 3 - 1 = 8$.

En las doce pruebas de Hércules: $(3 \times 5 - 3) / 4 = 3$.

En los Doce Apóstoles... y así podemos seguir elucidando el arcano. Como queda expuesto, es imposible vivir sin el número tres. A él debemos respetar y honrar con la debida distancia y decoro. Más aún ustedes, amigos lectores de este Número Tres del Libro de Oro Cinefania, que son una creación de Darío Lavia: si este número no hubiera salido a la luz jamás, ningún lector del mismo estaría en condiciones de existir. Ténganlo muy en cuenta antes de atreverse a criticarnos.

Todo este numérico exordio viene a cuento de que tres amigos del editor de este Libro de Oro son quienes lo prologan, y que este Libro es el tercero desde su lanzamiento. Los escribientes Marini, Cerone y Flores, tres tristes trigos en el cuenco del refinado tigre Darío Lavia, encontramos siempre un verdadero placer en trabajar con él. Esperamos que, aunque sea, un poco de ese placer pueda llegarles a ustedes, señores lectores, a través de estas páginas resultantes de los mejores esfuerzos de varios y calificados colaboradores.

Y por suerte, amigos, ustedes son muchos más que tres.

Patricio Flores, Pablo Martín Cerone, Matías Marini

Dossier "Sin Voz pero con Suspenseo"

Thrillers en el Cine Mudo

Entrevista a John Soister por Darío Lavia

Tras cinco años de trabajo, los autores Steve Joyce, Harry Long, Henry Nicolella y John Soister han elaborado una enciclopedia sobre largometrajes norteamericanos entre 1913 y 1929 que incluyan en sus tramas elementos de horror, ciencia-ficción, fantasía y thriller. Antes de salir a la venta por la editorial McFarland, nuestro apreciado John Soister (a quien hemos entrevistado con anterioridad al lanzamiento de sus libros sobre Conrad Veidt y sobre thrillers raros de los años '30 y '40) nos responde en exclusiva una serie de preguntas en las que tratamos de cubrir detalles y aspectos de un cine del que poco y nada hay publicado en idioma español.

La Enciclopedia del Thriller Silente contiene 365 títulos de más de 4 bobinas de duración realizados en el período 1913-1929. ¿Cómo se armó la selección de títulos que componen el libro y como se repartieron entre los autores? ¿Cuáles fueron las fuentes de documentación y, en los casos de films definitivamente perdidos, cómo se escribe acerca de un film que no puede visionarse?

Henry Nicolella, Steve Joyce, Harry Long y yo consultamos los registros de estrenos que se encuadraban en nuestras guías de trabajo. La Biblioteca del Congreso, archivos de la UCLA y la

Eastman House, el Catálogo AFI y los tres tomos de la obra de Walt Lee (*Reference Guide to Fantastic Films: Science Fiction, Fantasy and Horror*, 1973). Además encuestamos a especialistas del cine mudo (como Jon Mirsalis, quien corroboró para nosotros la disponibilidad de algunos archivos), examinamos detenidamente sitios web y exprimimos los libros relevantes disponibles (y también los agotados, donde y cuando pudimos localizarlos). Harry optó por cubrir muchos de los films "famosos" y Steve, el fan de la ciencia-ficción, escogió los títulos del género que más le interesaban. Henry y yo nos repartimos lo que

quedaba y nos encontramos con unas cuantas rarezas de las que hasta el momento no se ha escrito mucho. Para aquellos films que no pudimos visionar nos basamos en fuentes primarias (registros de copyright, reseñas de periódicos, comunicados de prensa - la mayoría de los cuales nos fueron suministrados por nuestro gurú de investigaciones Bill Chase) con las que elaboramos sinopsis y opiniones críticas. Suplementamos tal información con biografías de las estrellas y técnicos, las fuentes literarias y archivos periodísticos. Nuestra premisa para escribir sobre estos films fue reflejar reconstrucciones lógicas, conclusiones racionales, observaciones de sentido común y más que una saludable dosis de buen humor. Hay un MONTÓN de films que han desaparecido para siempre y si limitáramos nuestros comentarios solamente a aquellos que hemos podido ver en persona, éste habría sido un libro muy breve.

En los años '10 y '20, mucho antes de John Grisham, Ken Follett y Stephen King... ¿Cuáles eran las fuentes narrativas de los films? ¿Novelas, folletines u obras teatrales? ¿Quiénes eran los autores más adaptados a la pantalla? ¿Qué autores, adaptados en aquella época, hoy están completamente olvidados? ¿A quienes deberíamos rescatar del olvido? ¿Qué autores siguieron siendo influyentes a través del cine sonoro de los años '30 y '40?

Tal y como sus tataranietos de hoy en día, los primeros largometrajes abrevaron de noticias, mitos, literatura, obras



The Young Diana (La Joven Diana-1922): El padre (Maclyn Arbuckle) de la joven Diana (Marion Davies) desea casarla con un noble inglés a pesar que ella está enamorada de un marino llamado Richard Cleeve (Forrest Stanley). A todo esto, un tal Dr. Dimitrius (Pedro de Cordoba) persigue a Diana en busca del "elixir de la juventud". [Cosmopolitan / Paramount]

de teatro y la fecunda imaginación de aquellos que trabajaban en los departamentos de guión de los estudios. Varios de los grandes títulos que cubrimos en el libro – por ej. *Trilby* (Trilby-1915), *The Monster* (El Monstruo-1925), *The Cat and the Canary* (El Gato y el Canario / El Legado Tenebroso-1927), *The Gorilla* (El Gorila-1927) – fueron adaptaciones de obras teatrales que se convirtieron en éxitos de borderie en Broadway y/o el West End. Varios de los dramaturgos citados (como Crane Wilbur o Ralph Spence) se hicieron famosos debido a su intervención en el cine. Entre los autores cuyas obras se trasladaban a la pantalla con cierta regularidad estaban Marie Corelli [en la Enciclopedia cubrimos *The Young Diana* (La Joven Diana-1922) y *The Sorrows of Satan*, (Las Penas del Diablo / Las Tristezas de Satán-1926) pero hubo una docena o más de títulos mainstream adaptados de su obra al celuloide]; Robert W. Chambers [entre los films basados en sus novelas incluimos *The Firing Line* (La Voz de Ultratumba-1919), *The Dark Star* (La Estrella Roja-1919) y *Unseen Forces* (Lo Invisible-1921)]; Owen Davis [*Lola* (1914), *Up the Ladder* (En el Último Peldaño-1925), *The Haunted House* (La Casa de los Fantasma-1928) y *Chinatown Charlie* (El Mandarín Sin Mando / El Guía del Barrio Chino-1928)]; el novelista E. Phillips Oppenheim [el serial *The Black Box* (El Cofrecito Negro-



The Firing Line (La Voz de Ultratumba-1919): La joven y rica Sheila Cardross (Irene Castle) se ha casado en secreto el desagradable Louis Malcourt (David Powell), aunque la unión no se consuma. En Palm Beach, Sheila conoce y se enamora del arquitecto John Garret Hamil III (Vernon Steele). Malcourt, dubitativo sobre dar o no el divorcio, pretende consultar a su padre fallecido a través de una sesión espiritista. [Famous Players-Lasky / Paramount-Artcraft]

1915), *A Sleeping Memory* (Quien Olvida, Muere-1917) y *The Great Impersonation* (La Audaz Sustitución-1921)] y Beulah Marie Dix, que no solamente fue una escritora prolífica por si misma [sus cuentos, novelas y obras adaptadas a la pantalla fueron *Ghost House* (La Casa de los Espectros-1917), *Borderland* (La Región Fronteriza-1922)

y *The Road to Yesterday* (La Senda del Ayer-1925)], sino que también se reveló bastante capaz como adaptadora del material de otros [como *For the Defense* (Por la Defensa-1922) o *The Leopard Lady* (La Domadora de Leopardos-1928).

Chambers, que influyó a H.P. Lovecraft y uno de cuyos cuentos (*The Yellow Sign*) ha sido filmado por el independiente Aaron Vanek unos 10 años atrás, es aún un producto de consumo. Corelli, lesbiana inglesa nacida como Mary MacKay, infundió en su obra varios elementos macabros que hoy podrían ser de un tangencial interés para las actuales jóvenes multitudes obsesionadas con vampiros y licántropos pero estilísticamente sus ficciones tienen más problemas que ventajas. En pos de rescatar a estos u otros del olvido, el mejor autor sigue siendo Samuel Langhorne Clemens (Mark Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*). El reciente éxito de la publicación del volumen uno de su impresionante autobiografía parece haber catapultado a Mr. Twain a una nueva época de masividad sin ninguna ayuda nuestra.

Varias de las películas citadas fueron rehechas durante los años '30 y '40 [por ejemplo *The Circular Staircase* (La Casa de los Misterios-1915) o *The Bat* (El Murciélago-1926) de Mary Roberts Rinehart], a pesar que en la mayoría se



The Dark Star (La Estrella Roja-1919): Cierta metal caído del espacio posee la imagen de un ángel caído. En el interior de la pieza se ocultan los planes secretos de ciertas fortificaciones otomanas. Un misionero lleva la reliquia a los EE.UU. y al fallecer, pasa a su hija, Rue Carew (Marion Davies) que comienza a ser acechada por espías de varias naciones. [Cosmopolitan / Paramount-Artcraft]



Borderland (La Región Fronteriza-1922): Dora (Agnes Ayres) es un alma en pena que vaga por los confines del mundo en busca de su criatura perdida. En su viaje observa a su tataranieta (también Agnes Ayres), que está por arruinar su propia vida -tal como hiciera Dora- al abandonar a su esposo (Milton Sills) e hijo por el amor fugaz de otro hombre. Tomando la forma de una anciana de la servidumbre, Dora consigue reconciliar a la pareja lo que también permite la rendición de la propia Dora, que termina reencontrándose con su criatura. [Famous Players-Lasky / Paramount]

removió bastante barniz literario. Por ejemplo, Victor Hugo, ha estado muerto por décadas antes que el cine pudiera rendirle homenaje a su novela *Notre-Dame de Paris* a través de *Esmeralda* (1905) aunque esa obra y otras como *Le Roi s'Amuse* (fuente de *Rigoletto*) y *Les Misérables*, continúan siendo rehechas en una gran variedad de medios hasta el día de hoy. Es complejo delimitar cuales de estos autores venerables permanecen influyentes así que lo que sugiero es que cada aficionado al cine mudo ubique en el amplio contexto las películas cubiertas en el libro y extraiga sus propias conclusiones.

Siendo un período en que se produjeron cambios fundamentales en la historia del cine – por ejemplo, la aparición de las estrellas con el “star-system” y el advenimiento del sonido - nos gustaría saber cuáles fueron aquellos artistas más descollantes en el género, cuáles sobrevivieron al período como grandes estrellas (como secundarios o extras) y cuales desaparecieron por completo. ¿Qué fue lo preponderante, las estrellas o la trama? ¿Podrías ejemplificarnos algunos thrillers mudos exitosos debido a sus estrellas y otros debido a sus tramas?

El “género”, per se, fueron remien-

dos y parches hasta el *Dracula* de 1931, aunque hubo unas cuantas “apariciones invitadas de género” en films como *The Phantom of the Opera* (El Fantasma de la Ópera-1925), *The Lost World* (El Mundo Perdido-1925), *The Cat and the Canary*, *The Gorilla*, etc. Como hemos hablado antes, la mayoría de los títulos - de cualquier género- eran llevados a la

pantalla por haberse comprobado su eficiencia monetaria en otros medios (literatura, la escena) o por incluir elementos narrativos considerados imperecederos y populares (las típicas tramas de “chico conoce chica”, etc), o por requerir una realización no muy costosa en que los aspectos de la novela (léase “género”) se encargaban de atraer potencial público cuyo interés en tramas trilladas - como la de chico-conoce-chica - sería, de lo contrario, más difícil de obtener.

A pesar de la tradicional opinión de que hay solo siete tramas básicas y que en la actualidad aún seguimos dando vueltas sobre variaciones de las mismas, desde principios de los años ‘10 en adelante, los espectadores (en aquella época aún no se podía hablar de público) aún se excitaban con los giros creativos de las tramas básicas tanto como un niño en la mañana de Navidad. Recordemos que, dado el alto porcentaje estimado de films mudos que están perdidos para siempre (yo estimo que el 80% de todo lo producido), realmente hubo MONTONES -cientos, miles, tal vez varias decenas de miles - de películas de variados metrajes que fueron estrenadas por docenas (si no cientos) de compañías que iban y venían. También hay una alta probabilidad estadística de que la mayoría de estas películas fueran tomadas como basura por el público, por la prensa y por los “magnates” que las hacían posibles y tal actitud pudo ser la que contribuyó a esa más que casual



The Bat (El Murciélago-1926): Un demente acecha a un grupo de personas que visitan una vieja casona. Primera versión de la obra de Mary Roberts Rinehart. [Feature Productions / United Artists]

desconsideración hacia su conservado. Como diría Cicerón, quien imaginaría a un estudio tratando de recuperar el contenido de plata del celuloide por el mantenimiento del archivo fílmico de películas que ya se consideraban basura antes de su estreno.

Antes del advenimiento de Florence Lawrence y la visión de algunos espectadores que comenzaron a identificar a "esa joven y dulce cosita" o a "ese apuesto galán", las tramas eran el elemento fundamental que sentaba gente en las butacas. En aquella época había mucha lectura - ¿qué otras cosas se podían hacer más que reunirse en torno a un piano a cantar, una kermesse o cometer adulterio? - y la gente que pagaba por ver sus relatos favoritos en forma visual eran la clave de los réditos de esas primeras películas. A medida que los publicistas y contadores se ponían a comparar notas - y comenzaban a llegar a los estudios las cartas de los "fans" - percibían como sumaban más ganancias las películas con determinados personajes de la pantalla. Esto trajo aparejado que fueran mostrados con más frecuencia y (probablemente) en roles más extensos y complejos. Vistas con a ojos del Milenio, las películas sobrevivientes que presentan algunos de estos personajes nos llevan a rascarnos la cabeza ante su sorprendente popularidad. Tal y como sucede hoy en día, algunas primitivas "estrellas" lo fueron por su aspecto físico; otras por sus dotes



Cecil B. De Mille's Production "The Road to Yesterday"

PRODUCERS DISTRIBUTING CORPORATION

The Road to Yesterday (La Senda del Ayer-1925): En su luna de miel en un hotel de Gran Canyon, el matrimonio Paulton, Ken y Malena (Joseph Schildkraut y Jetta Goudal), se topan con un problema: ella no puede tolerar las caricias de él. El pastor Moreland (William Boyd) le recomienda orar al Señor. En el mismo lugar se hospedan Beth Tyrell (Vera Reynolds) y su tía, creyentes en lo oculto. Tras un accidente ferroviario, Malena es transportada al siglo XVII donde los personajes han tenido vidas pasadas que explican sus conductas actuales. [De Mille Pictures / Paramount]

interpretativas; y otras - una vez que los publicistas de los estudios y los agentes de artistas se percataron del oro en polvo cinematográfico que tenían por descubrir, hasta en los momentos en que el proyector estaba apagado - se hicieron favoritas del público debido a sus personalidades, sus historias, la sensualidad o sus supuestos "lados oscuros".

Notemos la persona y carrera de Mr. Chaney antes de referirnos a actores como Montagu(e) Love, Ernest Torrance, Sheldon Lewis o técnicos como George

Melford, J. Stuart Blackton o George Baker: ninguno tuvo la celebridad de Chaney, pero tampoco ninguno (con la posible excepción de Lewis) fue etiquetado como especialista en un género (como lo fue Chaney, para bien o para mal); todos tuvieron carreras extensas y prolíficas contribuyendo en alguna medida sustancial al canon genérico del cine mudo. Podemos suponer que los espectadores habituales que iban al cine PUDIERON haber buscado el nombre de Love, o Lewis, incluso revisando anuncios periodísticos en busca de algún thriller para ver el fin de semana, pero estos intérpretes - así como planteles enteros de artistas principales y secundarios - habrían tenido sus propios seguidores de haber mediado alguna de las miríadas de particularidades de la naturaleza humana. En tanto el afecto / atracción a un particular actor de cine significaban sin duda un ticket adicional para la última película de tal actor, de hecho implicaban también un incremento en la capacidad de guionistas y del personal detrás de cámara para adaptar tramas ya familiares de manera creativa para ampliar el negocio y la popularidad de las películas. Hubo ejemplos, por supuesto, de fácil identificación - la continua asociación con personajes que satisfacían al público y reforzaban arquetipos célebres: Mary Pickford, por ejemplo, la Novia de América, no se atrevió a aparecer en ningún rol que pudiera contrariar la percepción del público sobre como debía ser su personaje. Sessue Hayakawa se marchó de Hollywood



The Headless Horseman (El Jinete Decapitado-1922): Una versión paródica de la novela de Washington Irving, con el inefable Will Rogers en el papel de Ichabod Crane. [W.W. Hodkinson]

GRIPPING!
Baffling-Mystifying
Thrilling-Satisfying
FASCINATING!



You've Never Seen Anything Like It!

***A Marvelous Production—With the Finest
 All Featured Cast Ever Assembled—Headed by***



Printed in U. S. A.

Laura LaPlante

and including

Arthur Edmund Carew
 Creighton Hale Martha Mattox
 Forrest Stanley Tully Marshall
 Gertrude Astor Lucien Littlefield
 Flora Finch George Siegmann
 Joe Murphy

Under the Masterly Direction of Paul Leni

The Cat and the Canary (El Gato y el Canario / El Legado Tenebroso-1927): Varios herederos pasan una noche llena de sustos, garras que surgen de entre las paredes, mujeres que gritan, desapariciones y miradas sospechosas entre ellos. [Universal]

cuando se vio imposibilitado de escapar al encasillamiento de los actores orientales. Del mismo modo, no había chance de ser completamente identificado con el género de horror/ciencia-ficción / fantasía, ya que dicho género no floreció antes de que Universal generara su demanda durante los años '30. Sin embargo, historias con elementos de super-ciencia o sobrenaturales fueron escasas durante el período mudo, con la mayoría revelándose durante la conclusión del film como un engaño o el sueño del protagonista. Lo que todos querían era TRABAJO y no identificarse con un género. A la luz de esto es que John Barrymore es denominado una "estrella del cine mudo" a pesar que su retrato del esquizofrénico personaje de Stevenson lo evidenció como uno de los "más sobresalientes artistas del género".

La primera de las dos versiones de **The Case of Becky (1915)**, por ejemplo, pudo deber su éxito al matrimonio entre el tema (una transliteración femenina del Dr. Jekyll & Mr. Hyde) y el devoto público seguidor de Blanche Sweet. La siguiente versión de **The Case of Becky (La Muerte de Satanela-1921)** – con el susodicho Mr. Love como villano hipnotista – fue producida en mayor medida dado el éxito del primer film y la permanente fascinación con la doble personalidad que por la ascendente popularidad de Constance Binney (cuya carrera

colapsaría solo dos años más tarde). Especular si **Peter Pan (Peter Pan-1924)** se hubiera hundido como una roca si hubiera sido protagonizada por otros artistas que Betty Bronson o Ernest Torrance o si realmente hubiera habido un **Thief of Bagdad (El Ladrón de Bagdad-1924)** sin Douglas Fairbanks es materia de debate orientada para fanáticos, y de poco interés (salvo para tales

fans). Es difícil establecer cuales de esos actores cuyos nombres son aún reconocidos más por su limitada participación en talkies que por sus destacados roles en el cine mudo fueron considerados como "genre-friendly", excepto en retrospectiva.

Las tramas de los títulos reseñados incluyen elementos de fantasía como la aparición de personas fallecidas, ángeles, demonios y hasta el propio Diablo. También hay ciencia-ficción en intervenciones quirúrgicas al cerebro para provocar o prevenir desdoblamiento de personalidad, pérdidas de memoria y dobles vidas al estilo "Dr. Jekyll and Mr. Hyde". Incluso hay adaptaciones de "El Fantasma de la Ópera", "Notre-Dame de Paris" y "Frankenstein", tópicos fundacionales del cine de terror. ¿Podrían encuadrarse estos films en el fantástico, ciencia-ficción y terror o bien fueron las semillas que germinarían en tales géneros a partir del sonoro? ¿Cuáles son los títulos más destacados?

Aunque la mayoría de los títulos que mencionas FUERON grandes producciones durante el cine mudo, más elementos genéricos pueden hallarse en muchos films aparentemente más mundanos estrenados durante el período de los años '10 y '20. Dadas las costumbres de la época, estos elementos eran usualmente explicados o demistificados en el



The Last Warning (El Teatro Siniestro-1929): Durante una función teatral, el primer actor Woodford (D'Arcy Corrigan) es asesinado. La sala es clausurada y el crimen queda impune. 5 años después, un productor decide reabrir dicha sala con la misma obra de la noche del crimen y el mismo plantel de actores. Con el primer ensayo, se suceden hechos extraños, hasta que se produce la aparición del fantasma de Woodruff, que profiere una advertencia para que el teatro vuelva a cerrarse. [Universal]



The Haunted House (La Casa de los Fantasmas-1928): Atraídos a una mansión, un grupo de herederos se enfrentan a un médico loco, un cuidador espectral, una sonámbula, etc. [First National]

último rollo. Lo sobrenatural era el Reino de Dios y, a pesar que hubo infinidad de films describiendo las desventuras del Diablo, el Bien siempre detenía al Mal antes que los espectadores se levantaran de sus butacas. Cuando el Hombre jugueteaba con Fuerzas Más Allá de su Dominio usualmente lo hacía en su inconsciente (como en sueños o finales oníricos) o su subconsciente (como cuando se entrega a los especialistas en hipnosis o en desórdenes de doble personalidad). *Life Without Soul* (1914), *The Wizard* (El Brujo-1927), *The Sorrows of Satan* y otras fueron excepciones a la regla de que quebrar los límites de la Naturaleza (tanto por medios místicos o super-científicos) era abominable para el hombre y Dios y, por último, tenía que ser expuesto como algo infundado, infructuoso y/o digno de duro castigo, o bien tendiendo a un Bien Mayor que el mal resultante. *The Phantom of the Opera* fue un estudio en el tema de la venganza de un grotesco sobre la sociedad que lo rechazó (ejemplos más benevolentes hay en las sagas de Hugo sobre Quasimodo y Gwynplaine), y bien puede

argumentarse que *The Enchanted Cottage* (El Castillo del Terror-1924) exploró idéntico campo aunque con más compasión y comprensión.

La mayoría de los títulos de género que hemos investigado, así como aquellos realizados desde los días de Méliés, han subrayado el tema de la proximidad de la muerte (sea física, emocional, espiritual, social o intelectual) en nuestra vida diaria. La mayoría de los protagonistas de los films de género del Cine Mudo hacían lo que hacían para combatir esta condición y el aspecto genérico surgía cuando los planes salían mal; la narrativa dramática consistía en la restauración de lo normal. Recién luego de varias décadas pasó que algunos films de género celebraron el Mal por el Mal Mismo, con historias que terminaban con muerte y desmembramiento, personajes descaradamente unidimensionales e irracionales y desenlaces que ofrecían poca (o ninguna) esperanza para el amor, redención o misericordia; la narrativa dramática ha sido reemplazada por ejemplos gráficos de una conducta horrorífica

dada, y el film usualmente concluye con la promesa de mayores horrores al caer, o una disolución de aquello que fuera tomado como normal en los inicios del film.

Creo que la mayor parte de los títulos que examinamos en nuestro libro han sido incluidos debido a que los realizadores (y espectadores) de la época apreciaron sus elementos genéricos, introducidos en una más o menos ordinaria variación de las Siete Tramas Básicas, como algo edificante y entretenido. Muchos de estos films terminaban en el campo de la fantasía a pesar de sus matices de horror o ciencia-ficción (hasta la trama de *Life Without Soul* surgía cuando un científico se obnubilaba por la novela de Mary Shelley) y la acción narrada se revelaba como algo que nunca ocurrió en la ficción del film.

Con el advenimiento del Cine Sonoro, el silencio en la pantalla recuperó algo de su poder para crear tensión y las voces humanas (así como las variaciones o desfasajes de la misma) incrementaron su capacidad de asustar. Tal y como la Gran Guerra antes, la Gran Depresión llevó a los espectadores a buscar alivio del stress. La tecnología de las Talkies convirtió a los espectadores en todo un público y el musical les agregó una opción que antes no existía. Aún así, los primeros años '30 fueron la Época Dorada del Horror y muchos de los temas que entonces se convirtieron en íconos habían sido previamente experimentados década y media atrás.



The Gorilla (El Gorila-1927): Las circunstancias de un crimen parecen coincidir con asesinatos anteriores en los que la policía supone la huella de un gorila. ¿Será real o fraguado? [First National]

En la actualidad de nuestro siglo XXI, tendemos a percibir cualquier thriller de la época silente como un fragmento de un todo homogéneo. Creemos que esa visión es simplista y para el buen investigador debe haber toda una serie de matices y contrastes entre, por ejemplo, un film de 1914 y otro de 1929. ¿Qué tendencias, gustos, diferencias técnicas y magnitudes se pueden percibir que cambiaron entre tales fechas a través de los thrillers silentes?

En lo técnico, la maquinaria de las películas tuvo un cambio impresionante entre los años '10 y el advenimiento del sonido. Y no solo me refiero al sonido. Se ha juzgado (apropiadamente) que las cámaras y proyectores (al menos dentro de los EE.UU.) serían más fáciles de manipular y mejor predispuestos a la creatividad si estuvieran completamente mecanizados y estandarizados. Asumiendo que en las primeras épocas del cine cameraman y proyector pudieron haber sido aliados de la visión del director, esa facilidad bien pudo haber minado climas, efectos y matices. El film ortocromático fue el primer intento de registro visual y sus problemas (era difícil de obtener diferencias sutiles en matices y tendía a llevar los tonos medios al blanco o al negro extremos) comenzaron a ser rectificadas con el film pancromático. Esta nueva tecnología, que permitía registrar negros y blancos puros así como también cualquier tonalidad intermedia, fue introducida a mediados de los años '10 y costaba más que el ortocromático. La versión de Will Rogers de *The Headless Horseman* (El Jinete Decapitado-1922) - que estudiamos en nuestro libro - está considerada como la primera película rodada íntegramente en film pancromático. La percepción, calidad y visión de los técnicos detrás de cámara se incrementó y no solamente con la práctica. Una buena



London After Midnight (La Casa del Horror-1927): El hogar abandonado de un hombre que ha sido asesinado hace cinco años es tomado por un grupo de espectrales figuras. ¿Serán vampiros? [M-G-M]

cantidad de aquellos que forjaron lo que aún es considerado "Cine Mudo Clásico" vieron el medio como una forma de expresión artística y introdujeron sus instintos creativos en los estudios. Cuando las películas comenzaron a ser exportadas al extranjero (en principio, para mejorar las ganancias), los realizadores nativos tomaron nota de técnicas y procedimientos que nunca se les hubieran ocurrido de otra manera y eso dio pie a los "homenajes".

Los estilos de actuación cambia-

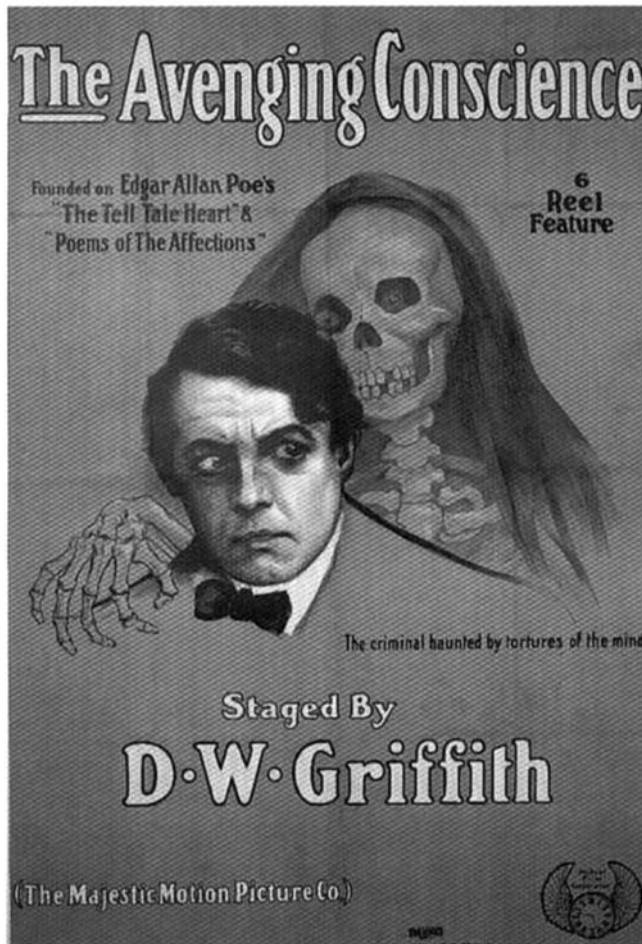
ron, no solamente con esos intérpretes teatrales - que nada sabían más que actuar para el público de primera a última fila - que fueron contratados para repetir sus personajes famosos para la pantalla, sino también el conocimiento de la cámara que permitió, de hecho, capturar no solo las expresiones faciales sino los pensamientos. Paulatinamente se hizo más complejo "meterse" en el negocio del cine, debido a que los realizadores empezaron a exigir algo más que simplemente tener una cara bonita. De esta manera murieron las WAMPAS Baby Stars - bellas ingenuas elegidas por elegancia más que por dotes dramáticas - y declinó lo que ahora se dio en llamar el "Estilo de Actuación del Cine Mudo". Aún así, gracias a los seguidores de Florence Lawrence (y algunas otras estrellas pioneras), varios intérpretes se hicieron enormemente populares y eso permitió el nacimiento del "Star System". Los productores se dieron cuenta que podían hacer mucho dinero concibiendo películas en torno a alguien que ya tenía legiones de "fans". Los actores de carácter, al igual que hoy en día,



The Miracle Man (El Hombre Milagroso / El Milagro-1919): Cuatro delincuentes tratan de aprovecharse de un curandero ciego (Joseph Dowling). Uno de ellos llamado "Frog" (Lon Chaney) es capaz de contorsionar su cuerpo hasta parecer tullido de nacimiento. Y en frente de una gran multitud finge haber sido curado por el viejo. [Mayflower Photoplay / Paramount-Artcraft]

The Avenging Conscience (La Conciencia Vengadora-1914):

Un joven, enloquecido, asesina a su tío y empareda el cuerpo, pero más tarde, debe afrontar el chantaje de una persona que fue testigo del crimen. [Majestic]



mero por una cantidad de películas protagonizadas por desconocidos cuya producción solo se justificaba para que las instalaciones del estudio operen a su máxima capacidad y para mantener ocupados a los intérpretes bajo contrato. Esto aseguraba una cada vez mayor cantidad de productos (no necesariamente de calidad) y con esa práctica se percibió también más comodidad y desentortura para realizar películas. El montaje mejoró (el celuloide era bastante caro), los trucos ópticos se hicieron más comunes, las tramas se aligeraron y las últimas del período fueron, al menos técnicamente, las más competentes.

Respecto de los argumentos: los relatos clásicos se hicieron y rehicieron, ya que lo que los hacía clásicos en primer lugar, los hizo ideales para ser contados y vueltos a contar. Siguió el saqueo de Broadway, la literatura (especialmente historias de autores cuya popularidad había alcanzado su punto máximo antes de la creación de los derechos de autor) fue explotada en busca de vetas de oro (plata, o cualquier cosa mínimamente de valor), y los departamentos de guión de los estudios comenzaron a adaptar sus tramas para aprovechar decorados, materiales y personal que había a la mano. Aún no había escasez de novedades pero, en muchos casos, los jugos creativos del estudio se vertían en venderle al público lo que ellos querían en vez de tomar el desafío de venderles lo que el estudio concebía.

acaparaban trabajo por hacerse irreconocibles para el público o bien por ser "tipos" reconocibles: etnias evidentes, villanos, "la otra mujer", etc. En esos casos, un gran atractivo les jugaba en contra.

La mayoría de las últimas películas del período eran publicitadas con cam-

pañas que solamente las más onerosas de las primeras películas recibían. Muchos independientes se encaminaron al sistema de distribución de los "States Rights". Los productos "menores" de un estudio se lanzaban junto con sus títulos más competitivos. Si uno quería ver una película con una de las más populares estrellas del año, tenía que pasar pri-

The Darling of Paris (La Amada de París-1917):

Esmeralda (la vampiresa de la pantalla Theda Bara), robada y criada por gitanos de bebé, es conocida como "la Amada de París". Admirada en secreto por el científico Claude Frallo (Walter Law, cuyo personaje original de un sacerdote fue convertido en científico para no provocar a sectores del público consustanciados con la Iglesia: ¿síntoma de la época?). Frallo planea secuestrar a Esmeralda con la ayuda de Quasimodo (Glen White), un jorobado al que ha restituido algo de salud. [Fox]



“Las películas” no eran simplemente un negocio opuesto al “gran cine” como arte pero (perdón, M-G-M) tampoco era el idealista *Ars gratia artis*.

En una gran cantidad de argumentos se nos presentan como antagonistas a personajes de clase baja frente a las clases altas o aristocráticos. A veces se unen a través de matrimonios, otras veces hay asesinatos o intentos de estafa de por medio. Siendo el cine un reflejo de la realidad, ¿qué podemos aprender sobre la situación social de la época a través de los thrillers mudos? ¿Cómo trató este cine el elevado componente socio-político que comenzó a proliferar en la segunda mitad de los años '10?

Durante el período estudiado en nuestro libro (esencialmente 1913-1929, antes del principio de la Gran Depresión), la distinción entre las clases era tan evidente como las imágenes de la pantalla. Realmente no había fraternidad entre miembros de clases dispares: la clase media, por ejemplo, era retratada trabajando de 9 a 5, afrontando y sufriendo aquellos problemas caseros o mundanos que los mismos espectadores podían vivir. La mayor parte de los finales felices de las películas que tenían que ver con la clase media se basaban en la restauración de la normalidad, la obtención de una recompensa monetaria o (con frecuencia) el altar. A pesar del (para nosotros) ínfimo precio de las entradas, la concurrencia habitual al cine (o sea, monitoreable a fin de evaluar beneficios) era un distintivo de la clase



The Mysterious Dr. Fu Manchu (El Misterioso Doctor Fu Manchú / La Expiación del Dr. Fu Manchú-1929): Las menos conocidas de las películas sonoras de Fu Manchu, el personaje de Sax Rohmer, fueron las que inauguraron su carrera en el nuevo medio, lanzadas por la Paramount al filo de los años '20. El protagonista fue Warner Oland, quien muy pronto tomaría otro rol oriental: el de Charlie Chan. [Paramount]

media. Con algunas notables excepciones (como *The Thief of Bagdad*), los más nobles personajes de los thrillers de la época eran integrantes de la clase trabajadora. En la medida que no se vio una expansión de lo que hoy en día denominamos la “desvanecida” clase media como cuando los soldados americanos, de regreso de la II Guerra, comenzaron a procrear a los “Baby Boomers”, el Armisticio de 1918 tuvo poco impacto en

el avance de lo socio-político en el cine en los Estados Unidos.

En la mayoría de las películas del período, el pobre era visto como apremiado (y en consecuencia, propenso a quebrar la ley), despiadado (dado a cometer actos de violencia), o despreciable (y por ello, incompetente salvo en los casos que fuera víctima). Variaciones de estos tópicos los mostraban como peones en maquinaciones para robar a sus ricos empleadores (pero nunca las mentes que conciben tales intrigas: ese rol sería para tipos listos o, tal vez, con educación) o bien como hampones en planes para poner fin a las maquinaciones de otros; ocasionalmente argumentos más matizados implicaban que los pobres embarcados en la ruta criminal eran más víctimas de las circunstancias que rufianes desalmados. La interacción cinematográfica entre las clases altas y bajas se percibía a través de las órdenes a la servidumbre, las monedas a los huérfanos de las esquinas o bien, recibir cachiporrazos y/o tener revólveres apuntándoles a las costillas. Salvando algunas notables excepciones, los únicos casos en que los personajes pobres terminaban en el altar junto a uno de la clase alta eran o bien cuentos de hadas, adaptaciones de Shakespeare o películas realizadas para ilustrar virtudes bíblicas.



Dante's Inferno (El Infierno del Dante-1924): Durante la lectura de “El Infierno”, un empresario va siendo presa de un delirio y luego de alucinar que visita el auténtico Infierno, comprende que ha adoptado un camino erróneo en su vida. [Fox]



The Monster (El Monster-1925): Un doctor demente (Lon Chaney) intenta un simple trasplante de almas en su laboratorio situado en un asilo para enfermos mentales que ha sido arrebatado por los pacientes a sus doctores. [Metro-Goldwyn]

Durante y después de la Gran Guerra, los films genéricos comenzaron a hablar más de la Muerte, la Gran Igualadora, y la vida después de la muerte, un concepto usualmente empleado como consuelo para aquellos que habían perdido seres queridos durante las hostilidades (o, incluso, por métodos de extinción más mundanos). La mayoría de las veces (todo un signo de la época), las satisfacciones de la vida extraterrenal pendían sobre los ojos de quienes venían sufriendo en esta vida; desde el comienzo de la historia, algunas organizaciones religiosas venían manteniendo a sus acólitos a raya con similares promesas. La lucha por el sufragio de la mujer también tuvo su rol en el avance de la igualdad de algunos ciudadanos americanos de segunda clase pero - aparte de las películas que específicamente apuntaban ese tema - las mujeres en el cine (fueran pobres, de clase media o adineradas) seguían estereotipadas, dependiendo de la edad o aspecto físico de la actriz en cuestión.

Hasta en la década conocida como los "Roaring Twenties" (los rugientes años veinte), para millones de americanos lo único que rugía eran sus fogatas o bien sus estómagos cuando padecían hambre. Las tres clases sociales perduraron a través de la década de 1920 y, con el advenimiento de la Gran Depresión, solo los miembros del tercio inferior fueron los que se incrementaron.

Y hablando del tema social, ¿qué nos puedes decir sobre los films realizados por y para negros en la época, cuyo

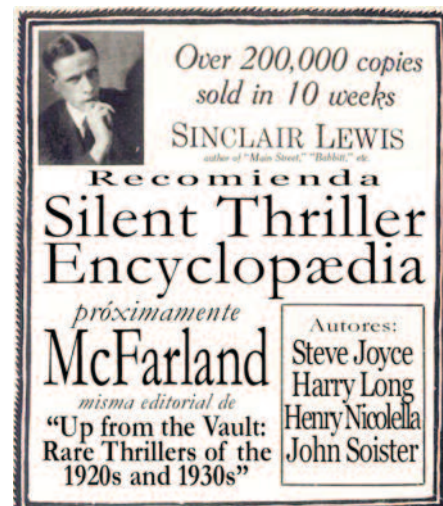
más emblemático realizador fue Oscar Micheaux, que sobrevivió largamente durante el cine sonoro? ¿Qué diferencias hay en los resortes del misterio y el thriller entre éstos y los demás films convencionales?

Sería imposible responder esa pregunta de manera breve y justa; hay un gran número de libros de historiadores del cine afro-americano y sociólogos que han tratado exclusivamente el asunto, y se han acercado al punto de partida para un investigador serio. Durante la Época Muda, los realizadores americanos de color no participaron en demasía en el campo genérico del horror, la ciencia-ficción o la fantasía (al menos, en lo que se refiere al largometraje). En parte, pudo haber sido una respuesta al retrato estereotipado de personajes de color (frecuentemente por actores blancos) en películas mainstream que tenían que ver con lo sobrenatural; cuadros como "¡Pies, no me fallen ahora!", dicho por algún tembloroso mayordomo o jardinero negro con los ojos abiertos y bien redondos son de lo más familiar para cualquiera que haya visto alguna película muda. Aún así, hubo ciertos cortometrajes de realizadores de todos colores y galones, como los cortos de la Lubin *Swami Sam* (1914), *The Undertaker's Daughter* (1915) o *The Haunted House* (1915), en torno a personajes negros (como John "Junk" Edwards) o títulos como *Ghosts* (1917), un corto de dos bobinas de la Ebony Film Company. Dentro del ámbito cinematográfico de y para negros casi no existieron thrillers de largometraje. Las películas hechas espe-

cíficamente para las comunidades negras trataban sobre los mismos crímenes y situaciones críticas que las producciones apuntadas al resto de las vecindades; estaban ambientadas en barrios de negros libres de todo personaje blanco (salvo cuando tales blancos fueran absolutamente esenciales a la narrativa) y exhibieron un alcance de ley Afro Americana, orden y gobierno que no existía en los Estados Unidos en esa época.

La mayoría de los realizadores negros, como el pionero e ícono Oscar Micheaux, estaban autofinanciados o recolectaban dinero a través de contribuciones de los integrantes de sus compañías; ergo, tenían ínfimas posibilidades de compararse a la infraestructura o recursos de la mayoría de los estudios independientes cuyos dueños eran blancos, ni hablar de las majors. No obstante, en lo que respecta a la creatividad en el cine, las troupes negras estaban en pie de igualdad de cualquier otra: literatura y teatro de cualquier fuente eran adaptados y apuntados a las mentalidades afroamericana, en tanto que la música, los mitos y la auténtica historia que se había iniciado en el África y recorrido su camino, mayormente a través de la ruta de esclavos al sur de la Línea Mason-Dixon, sirvió como rica y variada fuente de narrativa cinematográfica.

Finalmente, mientras el cine mudo de afroamericanos penetraba todo en las comunidades negras, había poco - si excluimos las enormes y relevantes diferencias en estilo de vida, pigmentación y conciencia social - para distinguir aquellos misterios y thrillers producidos por una raza de los producidos por todas las demás razas.♣



De Thrillers y Suspensos

Género presente en diversos medios artísticos, desde la Literatura a la Radio, del Cine a la Televisión, aunque también hay comics, juegos y quién sabe qué más, el Thriller (en España "Suspense" y en otros países latinoamericanos "Suspense") moviliza mecanismos narrativos emparentados con el misterio, el policial, la religión, la aventura, el crimen perfecto, la deducción detectivesca e incontables conexiones con incidentes tomados de la crónica diaria. Se encargó a nuestros colaboradores que desarrollaran un thriller de alguna época y estilo en particular, con la condición que no se repitan directores. El resultado, a continuación...

Las Tristezas de Satán y las Penas de D.W. Griffith

John T. Soister

THE SORROWS OF SATAN

(Argentina: Las Penas del Diablo / España: Las Tristezas de Satán)

Prod.: Famous Players-Lasky

Distr.: Paramount Pictures

Premiere: 12 de octubre de 1926 (New York)

Estreno: 5 de febrero de 1927

Duración: 111' (9 bobinas)

Reparto: Adolphe Menjou (Príncipe Lucio de Rimanez); Ricardo Cortez (Geoffrey Tempest); Carol Dempster (Mavis Claire); Lya De Putti (Princesa Olga Godovsky); Marcia Harris (Casera); Ivan Lebedeff (Secretario); Lawrence D'Orsay (Lord Elton); Nellie Savage (Bailarina); Dorothy Hughes (Nueva Amiga de Mavis). **Sin acreditar:** Eddie Dunn (Conserje); Wilfred Lucas (Sacerdote); Claude Brooke; Josephine Dunn; Jeanne Morgan; Dorothy Nourse; Barbara Barondess; Owen Nares.

Créditos: Presentada por Adolph Zukor y Jesse L. Lasky. Dirección: D.W. Griffith. Guión: Forrest Halsey, basado en la novela *The Sorrows of Satan, or, The Strange Experience of One Geoffrey Tempest, Millionaire* (Londres: Methuen, 1893) de Marie Corelli. Adaptación: John Russell y George C. Hull. Titulista: Julian Johnson. Dirección de arte: Charles Kirk. Montaje: Julian Johnson. Fotografía: Harry Fischbeck y Arthur De Titta. Asistente de dirección: Frank Walsh. Arreglos orquestales: Hugo Riesenfeld. Miniaturas: Fred Waller Jr.

Sinopsis: El joven columnista literario Geoffrey y la aspirante a escritora Mavis, viven en una casa de huéspedes y se enamoran. Debido a que no tienen dinero, no pueden casarse y Geoffrey maldice a Dios por abandonarlos. Poco después Geoffrey conoce al Príncipe Lucio de Rimanez, un caballero que le informa ha heredado una fortuna de un tío que Geoffrey no conocía. Lucio es en verdad, Satán, que trata de apoderarse de una nueva alma humana para demostrarle a Dios que es capaz de corromper a cualquier persona de buen corazón.

Los relatos de pactos con el diablo han sido eje de un potente subgénero literario a través de casi todas las culturas y hay pocas dudas de que las tradiciones orales que precedieron a la adopción de pictogramas y la invención de los alfabetos no hayan transitado tales encuentros míticos. Tradicionalmente, tales relatos se apoyaron en la creencia que el diablo, a pesar de ser la quintesencia de la picardía, es un caballero de corazón y se ve obligado a honrar la meticulosa legalidad de un contrato. En una variación, el diablo finalmente pierde el alma que pretende cuando su víctima - a tra-

vés de buen juicio o de arrepentimiento - burla los términos del pacto. En otra variación, ni bien el ser humano parece tener la victoria al alcance de la mano, el ángel de la oscuridad profiere una excéntrica - si bien técnicamente perfecta - interpretación de un término o condición y se va con su preciado trofeo. Si no es la versión más antigua, el Fausto de Johann Wolfgang von Goethe es ciertamente la más renombrada de estas sagas de tentador y tentado, especialmente por la marea de films, operas, dramas, ballets, novelas, pastiches y parodias inspiradas en la obra que aún

no ha disminuido. La obra de Christopher Marlowe, Doctor Faustus, anticipó la obra alemana en 200 años, pero nunca fue tan influyente sobre las artes. La fuente extra-bíblica de todas, el *Paradise Lost* de John Milton, parece haber quedado eternamente relegado a ser libro requerido en ciertos cursos de literatura en vez del proscenio o la pantalla.

La producción de Famous Players-Lasky *The Sorrows of Satan* se proponía, desde luego, capitalizar la continua popularidad del negocio diabólico pero



la historia previa de la producción puede interesar más al aficionado que la propia película en si misma.

La fuente original, la novela homónima titulada *The Strange Experience of One Geoffrey Tempest, Millionaire* había sido escrita en 1895 por una de las más prolíficas (y excéntricas) autoras inglesas, un año antes que Méliès inmortalizara por primera vez al Ángel de la Noche con rudimentarios trucos de cámara. La londinense Mary Mackay había ganado tremenda adulación - y enormes sumas de dinero - por escribir una serie de novelas melodramáticas y románticas (usualmente teñidas de matices psíquicos, fervor religioso y una prosa aceptable) bajo el *nom de plume* Marie Corelli. Su primer libro, *A Romance of Two Worlds* (1886), la introdujo al mundo literario, pero recién fue con *Barabbas: A Dream of the World's Tragedy* (1893) que se convirtió en toda una sensación.

Corelli escribió veintiocho novelas antes de su muerte en abril de 1924, pero su carrera llegó al cénit con *The Murder of Delicia* (1896). Las obras que siguieron a *Delicia* le comenzaron a atraer cada vez más hostilidad, a medida que los críticos literarios y el público más discernidor empezaban a verse abrumados por el obvio sentimentalismo de la autora y su perceptible pésimo gusto. A pesar de esto, la Corelli tuvo la satisfacción de ver algunas de sus novelas lleva-

das a la pantalla. La Fox Film Corporation, un estudio americano, fue la primera que adaptó una obra de Corelli: *Wormwood: A Drama of Paris* (Londres, 1890), estrenada como *Wormwood* (1915), que fue juzgada razonablemente fiel a la novela de un adicto a la absenta.

La reputación de Marie Corelli de ser contraria, caprichosa y un poco fuera de lo normal ha sido bien documentada y fue su terquedad que evitó que *The Sorrows of Satan* fuera la primera película rodada por el nuevo estudio londinense de Famous Players-Lasky en 1920. Luego que la Corelli pasó a un plano superior de existencia, los representantes de su sucesión llegaron a un acuerdo con la flamante Paramount Pictures en torno a los derechos de la novela (Famous Players-Lasky y otras empresas que se fusionaron para formar la nueva compañía continuaron, durante un tiempo, produciendo largometrajes para ser distribuidos por Paramount). Una lucha interna (Adolph Zukor pujó por D.W. Griffith frente a Cecil B. De Mille) retrasó la adaptación de la obra a la pantalla, así que no fue hasta fines de 1925 que se volvió a hablar de *Sorrrows*.

En ese momento, con De Mille alejado de Paramount, el proyecto volvió a Griffith, que ya lo había relegado casi una década antes. Griffith, que no era entusiasta de la prodigiosa obra de la Corelli, se puso a buscar sus protagonis-

tas. Su habitual estrella, Carol Dempster, era número puesto pero Ricardo Cortez (emigrado austríaco, nacido como Jacob Kranz y posteriormente formado como clon de Valentino) fue confirmado luego que el por entonces independiente De Mille vetara la pretensión inicial de Rod La Rocque. El habitual de Lasky, Adolphe Menjou, fue una decisión natural para el meticuloso, elegante y urbano Príncipe de las Tinieblas y la húngara Lya de Putti (de renombradas apariciones en clásicos del cine alemán dirigidos por Joe May, Richad Oswald, F.W. Murnau y E.A. Dupont) hizo con la seductora Princesa Olga su debut hollywoodense.

En tanto que Griffith se topaba con la pesadumbre de sus actores, se horrorizó al descubrir que parte del presupuesto con que contaría para *Sorrrows* consistía en pagos ya recibidos en concepto de salarios anteriores. Según el Prof. Arthur Lennig, especialista en la obra de D.W. Griffith, el director apeló a Jesse Lasky, y el presupuesto fue aumentado. No obstante, debido a costosas experimentaciones con efectos especiales (ninguno de los cuales quedaron en el corte final de la película), solo una fracción del dinero disponible sería vista en pantalla. Por fortuna, los primeros rollos de la película se desarrollaban en ambientes raquíticos; el ahorro de una ordinaria casa de huéspedes así como también varios exteriores de *back-lot*, permitieron a Griffith invertir sus minúsculos fondos en una opulenta escena en

un club y un foyer de mansión del tamaño de la estación Grand Central. Y dada la propensión de Griffith por ensayar intensivamente y por hacer numerosas tomas, la práctica habitual de contratar "dress extras", que llevaban sus propios vestuarios en las escenas de fiestas, fue desempolvada para ahorrar dolarines.

The Sorrows of Satan se inicia con un breve cuadro estilo teatral de la rebelión angelical, rodado sobre una escalinata a lo Busby Berkeley y algo oscurecida por cierto efecto óptico ondulante, cortesía del director de fotografía Harry Fishbeck. Ya al momento de su estreno, se dijo que el prólogo era algo anticuado, así que la secuencia completa fue extraída en algún momento entre la encarcelación de la película en los archivos del estudio y su resurgimiento como objeto de estudio y curiosidad en los años '50. Años más tarde, el metraje fue recuperado. Naturalmente no fue almacenado con el resto de la película, y las copias que se pueden ver reflejan como fue estrenada en 1927. Aún sin saber que Griffith contaba con un presupuesto nimio, el espectador no podrá dejar de percatarse que, más allá del prólogo, está en presencia de un espectáculo realmente de bajo presupuesto.

El plan original era dotar a Adolphe Menjou de un más o menos "tradicional" vestuario de diablo, incluyendo cola bifurcada y alas de murciélago mecánicas. Esta indumentaria aparecería en dos secuencias: luego de la batalla celestial, en que serviría de evidencia que Satán ya no es uno de los ángeles "buenos" (todos los cuales seguían portando cabello rubio y alas con plumas) y en un momento culminante de la trama en que ocurriría un cataclismo de proporciones cósmicas. En su autobiografía, *It Took Nine Tailors*, Menjou relata como sería hecha tal escena:

"Tenía que hacer mi primera aparición durante una fiesta en un gran jardín. Los invitados se espantarían con truenos y relámpagos, los cielos se abrirían y yo tenía que descender aleteando y batiendo la cola.

Pero yo solo sería visible para los espectadores. Los personajes no podrían verme hasta que, en un abrir y cerrar de ojos, el centelleo de un rayo, mis alas de murciélago se desvanecían siendo reemplazadas por un frac con moño blanco. ¡Qué escena! ¡Ahí está Menjou, cortés y distinguido, y solo los espectadores saben que es el viejo Satán en persona! Ese hocus-pocus se comentó mucho en el departamento de guionistas pero fue bastante desanimante cuando llegó el momento del rodaje" [p. 177].

En total, Menjou se pasó cuatro días colgado de alambres de piano y suspendido en el aire. Al final, tal metraje se descartó y Menjou se quejó que lo único que ganó fueron llagas en sus costillas. Se hicieron ajustes al guión y, según puede verse hoy, la primera aparición de Satán - caminando hacia una puerta a medida que su sombra parece alejarse de la puerta para fusionarse a él; un fascinante ejemplo de doble exposición y esfumado - marca uno de los pocos efectos especiales empleados en el ámbito contemporáneo de la trama.

Es dudoso que el actor esté realmente presente en algún momento del prólogo celestial. La secuencia de la copia existente consiste solamente en

tomas largas, sazónada con una variedad de ángulos de cámara y es virtualmente imposible distinguir ningún rostro bajo tantas trenzas rubias. Tampoco hay mayores indicios al final de la batalla, con la transformación masiva de los perdedores en demonios. Comprobado el fiasco de las aparatosas alas de murciélago, Griffith optó por filmar la escena de la acción celestial con nada salvo extras y dobles de riesgo.

Los primeros veinte minutos de metraje terrestre se desenvuelven con lentitud, ya que Griffith se toma todo el tiempo necesario en describir las personalidades de sus jóvenes para asegurarse que nadie se vaya a perder las discrepancias existentes entre ambos en materia de fe y moral. La trama es la vieja y básica "chico conoce / pierde / recupera chica", salpimentada con esencia sobrenatural. A pesar de todos los interesantes trucos ópticos que resaltan su aparición y el rudimentario efecto de sombras que acompaña su climática revelación, el Príncipe Lucio es más semejante a las arrogantes fuerzas sociales que operan en *Brewster's Millions* que a cualquier entidad diabólica adepta a causar estragos cósmicos.

En tanto cualquier persona que sea



Satan, flung from Heaven, brings Temptation to the World!



capaz de resistir la tentación permite a Satán subir un peldaño en su búsqueda personal de salvación, la naturaleza y débil voluntad humana termina condenándolo a un éxito casi inevitable. En el caso de Geoffrey, no hay necesidad de ningún artilugio sobrenatural para encausarlo firmemente en la senda de la perdición. Una vez puesta la maquinaria en marcha, el demonio queda relegado a un plano secundario donde resopla tranquilo convirtiéndose en un mero formulismo dentro de una trama a la que estamos bien familiarizados.

La climática escena de confrontación final, en que el Príncipe Lucio se despoja de su vestimenta humana y se revela como ese horroroso Tentador alado visto en el prólogo, termina siendo el momento visualmente más interesante de la película, a pesar de no ser muy cinematográfico. Al principio, Lucio comienza a crecer de tamaño, efecto que parece haber sido logrado permitiendo a Menjou elevarse sobre un escalón o bien irguiéndose él mismo sobre sus pies. Tempest abre sus incrédulos ojos por el techo - como si mirara fijamente al demonio expandiéndose - y los deja abiertos, por el resto de la secuencia, al mismo nivel de los ojos de la criatura que le proyecta su sombra que, en definitiva, tiene el tamaño de la sombra de un hombre. (Dado que no está consciente de estar frente a frente con el Diabolo mismo, Tempest no está tan horrorizado, y la mayoría de los gestos y expresiones faciales de Ricardo Cortez parecen ser las de un hombre que está harto o enojado más que las de alguien

aterrorizado ante la revelación del mal encarnado).

La edición de enero de 1927 del *Motion Picture Magazine* minimizó al demonio de Griffith en todas sus guisas. "La actuación de Mr. Menjou", escribió el anónimo crítico, "es un poco restringida. De vez en cuando, un gesto teatral o el destello de un ojo pudo haber involucrado más al público. Después de todo, algunas cosas son meramente teatrales... a pesar de la moderna escuela de actuación... y Satán al aire libre en traje de gala es una de ellas". Nadie estuvo más de acuerdo con el crítico que aquel que tuvo que ponerse el smóking.

Luego de la tibia recepción de *Ace of Cads* (Carta Brava-1926), Adolphe Menjou se estaba resignando a volver a encabezar alguna comedia sofisticada cuando se sorprendió gratamente en recibir el protagónico de *The Sorrows of Satan*, a pesar que a la larga menospreciaría la película como "una pieza de *Smorgasbord*". Mientras aguardaba su chance de rodar bajo las órdenes de D.W. Griffith, el actor se lanzó a un ejemplar de la novela de Corelli a pesar de haber sido advertido que Griffith nunca filmaba del libro. A Menjou no le gustó la novela y todo fue barranca abajo desde ese momento. "Nos vimos cada mañana en el hall de Keen's Chop House", recuerda el actor en su autobiografía, "donde Mr. Griffith nos explicaba qué teníamos que hacer y qué ensayaríamos. Pasábamos interminables horas ensayando y cambiando aspectos nimios y escenas sin interés. Por la tarde íbamos

al estudio y hacíamos tomas y retomas... [Los] meses que pasé haciendo *The Sorrows of Satan* fueron los más infelices que jamás experimenté en este oficio que tanto amo".

Parte de los problemas pudieron haber surgido por el intento de Menjou de actuar contra tipo, siendo su tipo el elegante, suave y mundano mannequin que también sirvió al actor para distinguirse como el hombre mejor vestido en Hollywood. La cuarentena de películas que separan *Price of Happiness* (1916) - su primer crédito definitivo en la pantalla) - de *The Sorrows of Satan* le permitieron una variada gama de personajes, pero en los primeros años de los Rugientes Veinte se encasilló en el rol de Dandy con lo cual la idea de encarnar al Príncipe de la Oscuridad le habrá hecho saltar de alegría. Cuando la mayoría de los efectos planeados, que por más ambiciosos o ridículos, terminaron igualmente en el piso de la sala de montaje, el entusiasmo inicial se evaporó. Y pronto pareció evidente que, para interpretar al Padre de la Mentira, Menjou estaba condenado a no salir del encasillamiento.

Guy Price del *Los Angeles Herald*, admitió que, a primera vista, parecía ser más de lo mismo, con Menjou "vistiendo traje de noche con su típica indiferencia". A medida que el film se desenvolvía, sin embargo, el crítico se vio impresionado que, bajo la batuta de Griffith, se encontró a un Menjou "más actor y menos afectado, más en un personaje que en su usual libertino". Menjou se negó a asistir al estreno en Broadway y, de su autobiografía, subyace que nunca vio *The Sorrows of Satan*.

Ricardo Cortez había interpretado a hispanos románticos en al menos la mitad de las dos docenas de películas que había hecho hasta el momento que entró como reemplazo de Rod La Rocque y se habrá mostrado agradecido por el hecho de que en el libro en ningún momento se implicase que Geoffrey Tempest era hijo bastardo de alguna realza española (el guión tampoco hacía mucho énfasis en que la trama ocurría en Inglaterra). Su Tempest se comporta como cualquier latino veinteañero del cine, casi llegando a desflorar a la Mavis Claire de Carol Dempster un instante después de entender que ella se ha fijado en él. Mavis conduce su semental, más tarde intiman, por supuesto, lejos

de miradas indiscretas, y el resto de la película detalla como el dinero es la raíz de todo mal.

Cortez pudo no haber sido un gran actor, pero su pantomima en las varias escenas donde el apuesto y diabólico Menjou lo convence de no quedarse con Mavis describe maravillosamente las luchas y las frustraciones que señalan todas las debilidades humanas de Geoffrey Tempest. La climática secuencia de la metamorfosis provee la cuota necesaria de drama en el preciso momento, y el desenlace de la oración salvadora, tal vez fruslería demasiado devota para nosotros, endurecidos espectadores del milenio, impulsó la fé del público del 1927, para el cual todo lo que fuera fervor religioso ya jugaba un rol anticipado en películas como esta. En *Devil's Advocate* (El Abogado del Diablo-1997), el Satán - CEO de Al Pacino era derrotado no por oración o arrepentimiento sino por la violencia de Keanu Reeves y un arma de fuego.

The Sorrows of Satan fue la última película de Carol Dempster y la encantadora actriz fue la nota más alta en las evaluaciones críticas. "Skig" de *Variety*, por ejemplo, informó a sus lectores que Dempster "se lleva todos los aplausos" y el mencionado Mr. Price que "la simpatía nunca fue mostrada tanto como en este personaje. Con sus hebras de simpatía, ella absorbe y mantiene nuestra atención". Mordaunt Hall, crítico de *The New York Times*, publicó: "La actuación de Carol Dempster es algo excepcional. Ella imbuje su parte con patetismo e ilusión. Es el retrato de una esperanza inmortal, y ni siquiera en *Isn't Life Wonderful?* nos había dado una idea del talento que despliega para este nuevo film". El anónimo comentarista de *Motion Picture World* admitió "es por Carol Dempster que nos reservamos nuestros mejores adjetivos" aunque solo usó uno: "espléndida".

Para 1926 Carol Dempster había sido por años protegida de Griffith, a quien conociera siendo integrante de las Denishawn Dancers (troupe de danza moderna de Ruth St. Denis y Ted Shawn) durante su trabajo en *Intolerance* (Intolerancia-1916). Luego de *Hope Chest* (El Cofre de las Esperanzas-1918), donde hizo su debut como actriz acreditada, la Dempster se ubicó bajo el ala de Griffith - que se había separado de su esposa actriz Linda Arvidson - surgiendo

con regularidad en roles cada vez más consistentes hasta que el film de Artcraft *The Girl Who Stayed at Home* (Cuando Tú Vuelvas-1919), la consagró como auténtica primera actriz.

Un buen número de fuentes indican que la Dempster carecía de talento y fue un mero objeto de explotación por parte de Griffith como otras de sus regulares. Aún así la joven no escatimó la infinita preocupación de Griffith por las minucias: para SATAN se dijo que fue fotografiada 125 veces en el acto de quitar una tabla de planchar de un armario. A pesar de haya gozado inicialmente de las ventajas de su intimidad con Griffith, terminó convirtiéndose en una actriz capaz y talentosa. Su actuación como la hambrienta Inga en *Isn't Life Wonderful?* (La Aurora de la Dicha-1924) - denominada una de las diez del año por *The New York Times* - convenció al público y a la crítica. Sin embargo, a pesar que su trabajo en *Sorrows of Satan* mereció algunos de los mejores halagos de crítica de toda su breve carrera profesional, se marchó del lado de Griffith, de Hollywood y también de toda la industria del cine. Nunca se arrepintió de eso. Citando a Hans J. Wollstein, en su semblanza biográfica para All Movie Guide, Dempster reveló "tal vez mis fans desearían saber que en la vida real Carol Dempster tuvo un final feliz".

Dado lo mucho que se ha escrito sobre David Wark Griffith, para nuestros propósitos debería ser suficiente saber

que, a pesar de lo obvio que *Sorrows of Satan* no se convirtió en un éxito de taquilla, ya estaba escrito que sería así. El excesos de costos (muchos de los cuales fueron causados por anomalías contables del estudio y no necesariamente por la prodigalidad de Griffith), infinitas sesiones de ensayos y agendas complicadas - más la carencia de un material acorde al particular genio del hombre - terminaron arrimando al gran realizador a un nicho particularmente incómodo.

En la reseña original de *Variety*, el crítico "Skig" notaba que una de las actrices listadas en el programa de la película, Dorothy Douglas, no aparecía en ningún momento durante la proyección, signo de que la película (que se estrenó en el George M. Cohan Theater de New York City con una duración de 117 minutos) ya había tenido algún tijeretazo previo a su debut en la Gran Manzana. Unos párrafos más adelante, Skig observa que si *Satan* no hubiera sido una película de D.W. Griffith, probablemente habría durado unos 80 ó 90 minutos. Interesante es notar que en su siguiente instancia crítica, la duración ya era 111 minutos. A esta altura del juego, el pausado ritmo que era marca registrada de Griffith ya era tema de críticas.

Además de haber sido el canto de cisne de Carol Dempster, *The Sorrows of Satan* fue la última gran película silente de Griffith. Inconforme con la fuente literaria y con el guión resultante; furioso ante el manejo de las finanzas del pro-



yecto por parte del estudio; atónito ante los intensos cortes realizados sin su conocimiento y contrarios a sus deseos; y finalmente deprimido por su convicción de que la pasiva reacción de la compañía ante las críticas adversas y famélicas ganancias fueron mal intencionadas, Griffith rompió con Famous Players-Lasky a la brevedad. De sus siguientes películas, solo *Abraham Lincoln* (La Ruta Gloriosa-1930) - una episódica talkie - podría ser considerada un proyecto grande.

Para el momento que el historiador de cine Edward Wagenknecht puso por escrito sus pensamientos sobre la película - en *The Movies in the Age of Innocence* (Norman: University of Oklahoma Press, 1963) -, *The Sorrows of Satan* había tenido una década de limitada exposición en carácter de curiosidad redescubierta, más volcada a la disección técnica que a la apreciación artística. Sea su desinterés personal por

la relevancia de la negociación Lasky-Griffith o el hecho de que el tiempo - cerca de cuatro décadas habían pasado desde su estreno - había despejado el panorama, Wagenknecht dio en la tecla al expresarse: "Las escenas sobrenaturales al comienzo de *Sorrows of Satan* nos muestran imaginación, y la historia de amor de la primera parte, donde el director trabajaba mayormente con su propia imaginación, tienen bastante de su viejo poder y lírica; pero una vez que la baladí trama de Maria Corelli se encamina, ya no queda mucho que D.W. Griffith o nadie más pueda hacer".

Al día de hoy, *The Sorrows of Satan* no ha tenido una "adecuada" distribución, y los fans de cualquiera de los protagonistas, del director o del tema tendrán que aventurarse en el mercado gris y disponerse a entablar un convenio con el diablo. ♣



Fuente: Extractado de *Up From the Vault: Rare Thrillers of the 1920s and 1930s* (Jefferson: McFarland, 2004) de John T. Soister

El Suspenso Serial del Hombre Murciélago

Darío Lavia

BATMAN

(El Hombre Murciélago)

Prod. y Distr.: Columbia Pictures
Estreno: 16 de julio de 1943
Duración: 260'

Reparto: Lewis Wilson (Batman / Bruce Wayne); Douglas Croft (Robin / Richard Grayson); J. Carrol Naish (Dr. Tito Daka, alias Príncipe Daka); Shirley Patterson (Linda Page). **Sin acreditar:** William Austin (Alfred Beagle, el Mayordomo); Charles Wilson (Capt. Arnold); John Maxwell (Sam Fletcher, un Secuaz); Gus Glassmire (Tío Martin Warren); Frank Shannon (Dr. Hayden [ep. 1]); Sam Flint (Dr. G.H. Borden [ep. 1]); Robert Fiske (Foster, un Secuaz [ep. 1-4]); George Chesebro (Brennan, un Secuaz [ep. 1-5]); Stanley Price (Chofer, Secuaz [ep. 1-2]); Earle Hodgins (Joe, Anunciante de la Cueva del Horror [ep. 1]); Jerry Frank (Secuaz en la Cueva del Horror [ep. 1, 4, 7, 11]); Michael Vallon (Preston, un Secuaz [ep. 1-12]); Karl Hackett (Wallace, un Secuaz [ep. 1-12]); Ted Oliver (Marshall, un Secuaz [ep. 1-12]); Frank Austin (Conserje del Hotel [ep. 2]); Harold Miller (Extra en el Restaurante [ep. 2]); Cyril Ring (Extra en el Restaurante [ep. 2]); I. Stanford Jolley (Brett, un Secuaz [ep. 2-5]); Anthony Warde (Stone, un Secuaz [ep. 2-4]); Sam Lufkin (Policía [ep. 2, 10]); Mauritz Hugo (Doctor [ep. 3]); Jack Ingram (Klein, un Secuaz [ep. 5-14]); George J. Lewis (Burke, un Secuaz [ep. 5-14]); Kenne Duncan (Fred, un Mecánico [ep. 5-6]); Jack Gardner (Jim Bramwell, un Mecánico [ep. 5-6]); Lynton Brent (Piloto [ep. 6]); Charles Middleton (Ken Colton [ep. 6-9]); Pat O'Malley (Policía [ep. 6, 15]); Harry Wilson (Secuaz [ep. 7]); Terry Frost (Enfermero [ep. 7]); Billy Wilkerson (Steve, un Indio [ep. 8]); Tom London (Andrews, un Secuaz [ep. 8-14]); Warren Jackson (Bernie, Dueño del Club Sphinx [ep. 9-13]); Harry Tenbrook (Barman del Club Sphinx [ep. 9-10]); George Magrill (Secuaz en el Club Sphinx [ep. 9-10]); Dick Curtis (Croft, Agente de la Sección 50 [ep. 10-11]); Lester Dorr (Lawson, un Secuaz [ep. 10-11]); Eddie Kane (J. Hanson, Garante de la Fianza [ep. 11]); Mike Pat Donovan (Mike, un Guardiarcéles [ep. 12]); Bud Osborne (Brown, un Zombie [ep. 14-15]); Al Hill (Detective); Roy Bucko (Secuaz); George Robotham (Secuaz); Blackie Whiteford (Secuaz); Knox Manning (Narrador).

Créditos: Producción: Rudolph C. Flothow. Dirección: Lambert Hillyer. Guión: Victor McLeod, Leslie Swabacker y Harry L. Fraser basados en el comic aparecido en *Detective Comics* y *Batman Magazine* de (sin acreditar) Bob Kane. Fotografía: James S. Brown Jr. (b&n). Música: Lee Zahler. Montaje: Dwigth Caldwell y Earl Turner. Asistente de dirección: Gene Anderson. Dobles de riesgo: George De Normand, George Magrill, Eddie Parker y George Robotham.

Sinopsis: En plena II Guerra Mundial, un villano japonés, el Dr. Daka, inventa un dispositivo que puede convertir a los seres humanos en zombies. El Dúo Dinámico, Batman y Robin, luchan episodio tras episodio para desbaratar esta temible ofensiva.

Evitando toda referencia al actual auge del personaje, que fuera sucesivamente reinterpretado para la pantalla grande por Tim Burton en 1989 y por Christopher Nolan en 2005, y también ahorrando cualquier alusión al recordado Batman televisivo de Adam West, obras para las que ya se han destinado voluminosas cantidades de tinta, comenzaremos definiendo este serial como una acertada adaptación de un popular comic de la época, con toques de suspense; peleas hábilmente coreografiadas; lúcidas pizcas de humor; atractivos personajes secundarios que tienen tiempo de lucimiento; contundente elemento propagandístico y – es bueno reconocerlo – fuerte contenido racista contra todo aquello que tenga ojos rasgados.



1- THE ELECTRICAL BRAIN (El Cerebro Electrónico): El tío Martin (Gus Glassmire) sale de la prisión luego de cumplir una condena por desfalco de la que era inocente y es recogido por un trío de facinerosos. Tío Martin es conducido ante el pérfido Tito Daka, un príncipe oriental que se propone instaurar un “Nuevo Orden” en América. Como Tío Martin se niega a cooperar, Daka lo convierte en zombie. Determinado a robar el radio que guarda la Fundación de Ciudad Gótica, Batman tratan de impedirlo, pero sus secuaces lo arrojan al

vacío desde una azotea. ¿Será su efímero final?

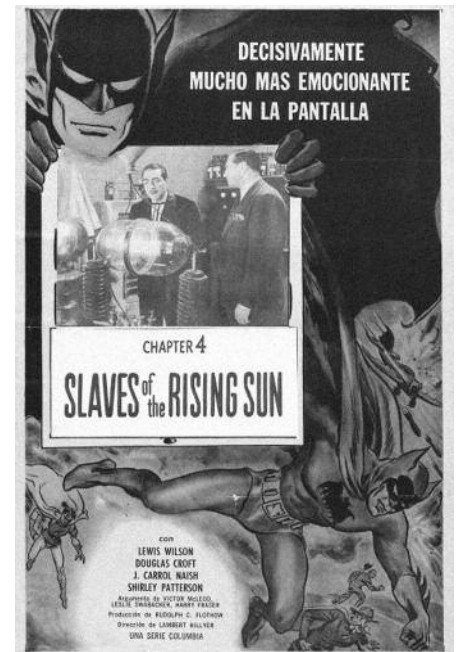
2- THE BAT'S CAVE (La Cueva del Murciélago): Batman secuestra a un secuaz (Stanley Price) y lo interroga horrorosamente en la Baticueva. En tanto Linda (Shirley Patterson), la prometida de Bruce, es secuestrada por esbirros de Daka y Batman y Robin van en su rescate pero son atrapados en un incendio. ¿Se calcinarán por salvar a Linda?

3- THE MARK OF THE ZOMBIES (La Marca de los Zombies): Alfred (William Austin) se ofrece como carnada para atraer a los hombres de Daka, pero el plan fracasa. Sus hombres tratan de descarrilar un tren hasta que Batman y Robin aparecen para estropear el trabajo. Pero Batman queda inconciente sobre los rieles y...

¿Qué no hay batimóvil, qué la baticueva es una mera sala de interrogatorios, qué no hay comisionado Gordon? No nos distraigamos con estas ausencias eventuales ya que un interrogante de mayor peso sería entender como es posible que Batman opere al margen de las fuerzas de policía pero al tanto de las órdenes del gobierno. Es indispensable para entender este asunto, así como también el extremado racismo de la trama, que en 1943 los Estados Unidos llevaban más de un año en guerra contra el Japón y que absolutamente todos los medios artísticos y de difusión tenían que respaldar el esfuerzo bélico. También no es un dato menor el hecho que los guionistas de los seriales no estaban bajo la misma presión que aquellos que escribían para las películas de los

grandes estudios. Un buen ejemplo consiste en que en el film con Tyrone Power *The Mark of Zorro* (La Marca del Zorro-1940) se prohibió mostrar al protagonista marcando con su espada ninguna “marca”, cosa que en el serial del mismo personaje sí fue permitido (o mejor dicho, no fue prohibido).

De esta manera, el Batman del serial dejó de ser el “justiciero anónimo” del comic original para convertirse en agente federal y tener un status válido en la lucha contra el enemigo. Aunque una contradicción a este planteamiento es que en las revistas de historietas, Batman había sido oficialmente reconocido por la policía a partir de 1941. De cualquier manera, esta ambigüedad jurisdiccional, llamémosla así, no nos hace ruido en ningún momento de todo el metraje.



4- SLAVES OF THE RISING SUN (Esclavos del Sol Naciente): El jefe de secuaces de Daka, Foster (Robert Fiske) se hastía de las humillaciones que tiene que aguantar de su amarillo superior y domina la situación a punta de pistola hasta... que la fosa de cocodrilos de Daka resuelve el incidente. Batman persigue un camión de caudales cargado de radio con secuaces de Daka hasta que se desbarranca y...

5- THE LIVING CORPSE (El Cadáver Viviente): Daka hace traer un sarcófago

desde un submarino japonés. En el interior del mueble está el cadáver de un oficial del Sol Naciente que, merced a la tecnología milenaria, vuelve a la vida por un minuto para dar un mensaje vital. Daka secuestra y zombifica a dos mecánicos de la planta de aviones para que desvíen un prototipo. Batman se infiltra, pero el avión es derribado por las baterías del ejército. ¿Sobrevivirá a esta terrible prueba?



6- **POISON PERIL** (Peligro Venenoso): Ken Colton (un magistral Charles Middleton), llega para dar la mitad de su mina de radio a su amigo, el Tío Martin, haciéndose automáticamente blanco de los secuaces de Daka. Pero será Alfred quien los atraiga disfrazándose de Colton, quedando atrapado junto a Batman y Robin en un incendio químico...

En la mayoría de los libros sobre cine fantástico se recuerda a Lambert Hillyer como un mero “artesano del western clase B” que se destacó por dirigir dos films de terror. *The Invisible Ray* (La Amenaza Invisible / El Poder Invisible-1936) y *Dracula's Daughter* (La Hija de Drácula-1936) fueron también dos de los últimos productos lanzados por Universal antes que la veda sobre el género vacíe la pantalla de monstruos y laboratorios de ciencia loca por un par de temporadas. Sin embargo, los autores de libros sobre cine fantástico no suelen “fumarse” seriales, y de ahí la omisión de citar al *Batman* de 1943 como expo-

nente válido en la foja de servicios Hillyer. Sus climas ominosos resaltan por encima de las continuas peleas y batallas e, incluso, lo hacen destacarse por encima del resto de los seriales de la misma época.

Y esto es algo que tiene que ver con la intención de este artículo, que es apreciar el manejo del suspenso con que el realizador logra que este *Batman* no sea un serial más. Ya desde el primer episodio, con la ambientación tenebrosa del laboratorio de Tito Daka que incluye una puerta trampa con un pozo de cocodrilos hambrientos y la conversión forzada de un personaje bueno (el Tío Martin) en zombie (a través de un método que preanuncia a los *Amos de Títeres* de la novela de Robert Heinlein, a los “manos” de *El Eternauta* de Héctor G. Oesterheld y a cientos de invasores posteriores), la trama se pone mucho más oscura que cualquier otro serial policial o de suspenso. Batman no se queda atrás, y a cada secuaz de Daka que captura lo tortura por el miedo en su “Cueva del Murciélago” (que sería la traducción aproximada de la “Bat Cave”). El episodio “El Cadáver Viviente” expone una especie de arma de espionaje japonesa, completamente inhumana y terrorífica: un ataúd contiene el cadáver de un oficial japonés que es reanimado durante unos instantes en el laboratorio de Daka para revelar una información de alto riesgo.



7- **THE PHONEY DOCTOR** (El Falso Doctor): Colton se deshace del enfermero que le ponen para cuidarlo pero es

engañado por un falso doctor (John Maxwell), en verdad un secuaz de Daka, que lo secuestra y lleva al cuartel de su amo. Aprovechando un descuido, se hace dueño de la situación y casi consigue escapar hasta que es derribado por una supuesta estatua de cera (Jerry Frank). Batman interfiere nuevamente en los planos nipones y queda inconsciente en el foso del elevador.

8- **LURED BY RADIUM** (Atraído por el Radio): Amenazado con ser convertido en zombie, Colton decide “cooperar”, conduciendo a los secuaces a la famosa mina de radio. Una vez en el interior de la mina, Colton esquiva a sus captores, escapa y se propone dinamitar el lugar, sin saber que la inoportuna Linda está en uno de los pasadizos. ¿Podrán Batman y Robin salvarla?

9- **THE SIGN OF THE SPHINX** (El Signo de la Esfinge): Bruce se disfraza de rufián y se infiltra en el Club Sphinx, frecuentado por los secuaces de Daka. Pero es rodeado y Robin corre en su auxilio.

A pesar que muchos críticos “especializados” denostan tanto al Lewis Wilson de este serial como al Robert Lowery de *Batman and Robin* (Vuelve el Hombre Murciélago-1949), hemos de observar que Wilson, al menos, brinda una marcada diferencia entre su Batman y su Bruce Wayne. La odiosa laxitud con que Bruce se toma todo cuanto le encarga su novia o bien las excusas impresentables con que rehuye a cualquier cosa que le demande un mínimo esfuerzo son el retrato de un millonario que ni Adam West ni ninguna de las actuales estrellas que han encarnado al encapotado se animaron a llevar tan al extremo. En ningún momento Wilson se pasa de la raya y genera animadversión en el espectador. Hasta en el episodio “Atraído por el Radio”, en que Bruce y Dick aducen haber ido de paseo por el campo y cansarse tanto que se quedaron adormilados bajo un árbol (excusa para cubrir la aparición de Batman y Robin y el habitual salvamento de Linda Page), uno no puede más que sonreírse ante semejante invención no tanto por incongruente con el personaje sino por la hilarante caricatura del aristócrata millonario propenso al cóctel, al bridge, al cricket y a tantas otras aficiones elitistas. Wilson también incorpora un tercer personaje, un hampón, para infiltrarse entre los secuaces de Daka y adelantarse a sus



movimientos. En esta faz, Wilson cambia su tono de voz y su postura corporal, con lo cual, también se diferencia de Bruce Wayne.

A pesar de tener 17 años, Douglas Croft, como Dick Grayson / Robin, está aún demasiado niño para el personaje. Se lo ve demasiado dependiente de Batman y en las escenas de lucha cuesta quebrar la inverosimilitud de verlo combatir de igual a igual con los maduros rufianes de Daka. Shirley Patterson cumple en su rol pasivo de meterse en problemas (que, salvo excepciones notables, es para lo único que estaban la mayoría de las mujeres en los seriales). De William Austin digamos que generó tanta receptividad con su Mayordomo Alfred, que tras el serial, el personaje del comic (que era gordinflón y con la cara afeitada) se dejó el bigote y rebajó unos cuantos kilos.

10- FLYING SPIES (Espías Voladores): Tras haber perdido varios hombres, Daka necesita reclutar nuevos rufianes. Bruce vuelve a hacerse pasar por rufián y logra llegar a un hotel donde tendrá lugar su ingreso a la banda. El próximo golpe será derribar un avión que transporta radio y Bruce sabotea el intento, pero... como Batman.

11- A NIPPONESE TRAP (Una Trampa Nipona): El secuaz Marshall (Ted Oliver), arrestado por Batman en episodios previos, está en la cárcel. Bruce, nuevamente disfrazado de hampón, se hace ubicar en la celda contigua y le tira la lengua para obtener preciosa información para tender una celada a Daka. Batman queda cautivo en una cabaña

que un secuaz de Daka (Dick Curtis) utiliza como polvorín, así que aquí tenemos la escena de pelea con la mecha ardiendo...

12- EMBERS OF EVIL (Embriones del Mal): Daka envía a un secuaz a la cárcel, donde visita a Marshall, convidándole un atractivo cigarrillo "Medusa" que resulta ser un veneno letal e instantáneo. Batman trata de salvar a Linda, nuevamente secuestrada por los esbirros de Daka, y queda atrapado en un pavoroso incendio de un dique. ¿Podrá sortear esta terrible trampa ígnea?

Los reales aciertos en el elenco son Charles Middleton y J. Carrol Naish. Middleton, recordado por ese Leviatán del Mal, el Emperador Ming de los seriales de *Flash Gordon*, cumple el rol del amigo del Tío Martin, Ken Colton, que aparece en el sexto episodio, "Peligro Venenoso", y se despide en el noveno, "El Signo de la Esfinge". Middleton fabrica un típico caballero sureño con la ambigüedad necesaria como para intrigar a cualquier espectador sobre sus reales intenciones. Honesto o malandrín, Colton juega sus cartas y, tras la aguda observación de su conducta, nunca se termina de revelar si realmente pretendía ayudar a Linda o bien, realizar sus negocios en único beneficio propio. Lo llamativo del personaje es que genera tanta empatía que cuando corre peligro, provoca situaciones de vívido suspenso. Recordemos cuando, en el episodio "El Falso Doctor", es atrapado por el inescrupuloso Daka en su cuartel general. Las secuencias en que Colton toma el control de la situación provocan una auténtica y clásica situación de suspenso

ante la inminencia de que cualquiera de los zombies de Daka lo ataquen por la espalda... o peor, que caiga en el foso de los cocodrilos.

13- EIGHT STEPS DOWN (Ocho Pasos Abajo): Batman consigue averiguar el escondite secreto de Daka y es atrapado en un foso con paredes con pinchos que se cierran. ¿Logrará sobrevivir y escapar a tiempo para evitar que Daka le hierva el cerebro a Linda y la convierta en zombie?

14- THE EXECUTIONER STRIKES (El Verdugo Ataca): Oculta en un ataúd de museo de cera, los esbirros de Daka transportan a Linda como carnada para Batman, que es apresado y puesto en la caja que es arrojada a los cocodrilos. ¿Habrá hecho a tiempo Batman para salir del sobretodo de madera y obligar a un rufián a suplantarle como almuerzo de los caimanes?

15- THE DOOM OF THE RISING SUN (La Condena del Sol Naciente): Alfred se hace pasar por un borracho para atraer la atención del anunciador de la feria (Earle Hodgins) de manera que Batman y Robin pueden infiltrarse en el interior del cuartel general de Daka. Batman captura y obliga a Daka que confiese el método de regresar a Linda y su tío a la normalidad. ¿Podrá llegar el inefectivo Capt. Arnold (Charles Wilson) antes que Batman y Robin resuelvan el asunto?

El príncipe nipón Daka de J. Carrol Naish, actor que ese mismo año sería nominado a un premio Oscar® por su labor de italiano en *Sahara* (id-1943), es quien más se luce del elenco. Desbordando maldad en uno y cada uno de los episodios, Naish utiliza todas sus artimañas de gesticulación para subrayar todo tipo de bajezas humanas y aún así, mantener un rango de odio superior a cualquiera de los secuaces. En los típicos seriales, el héroe tiene siempre un duelo personal con el jefe de secuaces del villano. Eventualmente, para resaltar la maldad del personaje, los villanos tienden a eliminar a algún secuaz inepto de la banda. En la ficción, esto sirve como depuración profesional y es un mensaje para futuros fracasos. En tanto, el espectador comienza a respetar la maldad de un villano que es capaz de liquidar a un colega. Y este concepto, estando en

plena guerra, automáticamente nos lleva a Hitler y su lúgubre “noche de los cuchillos largos” en que sacrificó a sus temibles S.A., algo que también funcionó como gélido mensaje para sus enemigos. Daka, por su parte, va más lejos que cualquier villano de serial y no sacrifica solamente a secuaces ineptos sino que provoca la rebelión de su jefe de secuaces que, como vemos en el episodio “Esclavos del Sol Naciente”, termina como alimento de sus cocodrilos.

El balance final, más allá de entretenimiento y esas dosis terroríficas, nos aporta una apasionante postal de una época comprometida. Del instante mismo en que el juvenil público de los seriales perdía la inocencia y comenzaba a tomar conciencia de lo complejo que es el mundo. ♣



Música y Muerte en el Cine de John Brahm

Claudio Huck

HANGOVER SQUARE

(Concierto Macabro)

Prod. y Distr.: Twentieth Century-Fox Film Corp.

Premiere: 7 de febrero de 1945 (New York)

Estreno: febrero de 1945

Duración: 78' (6.966 pies / 9 bobinas)

Reporto: “Laird Cregar – Linda Darnell – George Sanders” Laird Cregar (George Harvey Bone); Linda Darnell (Netta Longdon); George Sanders (Dr. Allan Middleton); Glenn Langan (Eddie Carstairs); Faye Marlowe (Barbara Chapman); Alan Napier (Sir Henry Chapman). **Sin acreditar:** Frederic Worlock (Insp. Clay); J.W. Austin (Insp. King); Leyland Hodgson (Sgto. Lewis); Clifford Brooke (Serenio); John Goldsworthy (William, Mayordomo de Chapman); Michael Dyne (Mickey, el Pianista); Ann Codee (Yvette, Criada de Netta); Francis Ford (Ogilby, un Anticuario); Charles Irwin (Gerente); Frank Benson (Vendedor de Diarios); Connie Leon (Criada); Robert Hale (Vendedor Callejero); John Rogers (Vendedor Callejero); Leslie Denison (Policía); Wilson Benge (Mesero); Frances Spence (Ama de Llaves); Harry Allen (Pot Man); David Leland (Niño); Radford Allen (Niño); Murray Coombs (Niño); Norman Wilnor (Niño); Haldor De Becker (Niño); Charles Hall (Cantante); Jack Chefe (Mesero); Eric Wilton (Mesero); Charles Knight (Maitre de “Perrier”); Leslie Sketchley (Portero); George Leigh (Conserje); Alan Edmiston (Conserje); Charles Coleman (Cochero); Will Stanton (Vendedor de Diarios); Val Stanton (Cartero); Jimmy Aubrey (Borracho); J. Farrell MacDonald (Hombre); James Conaty (Espectador en el Concierto); Ted Billings (Pregonero / Parroquiano en el Pub / Vendedor); Pat McKee (Parroquiano en el Pub).

Créditos: Producción: Robert Bassler. Dirección: John Brahm. Guión: Barré Lyndon basado en *Hangover Square*; or, *The Man with Two Minds* (Londres, 1941) de Patrick Hamilton. Dirección de diálogos: Arthur Pierson. Fotografía: Joseph La Shelle (b&n). Dirección de arte: Lyle Wheeler y Maurice Ransford. Montaje: Harry Reynolds. Asistente de dirección: Sam Schneider y F.E. Johnston. Decorados: Thomas Little y Frank E. Hughes. Vestuarios: Renè Hubert y Kay Nelson. Música: Bernard Herrmann. Temas: “Concerto” de Bernard Herrman; “Wedding of the Winds” de John T. Hall. Canciones: “Have You Seen Joe?”, “Why Do They Wake Me Up So Early in the Morning?”, “All For You” y “So Close to Paradise”, música de Lionel Newman, letras de Charles Henderson; “Gay Love” música de Bernard Herrmann, letras de Charles Henderson. Coach de baile para Linda Darnell: Hermes Pan. Maquillaje: Ben Nye. Sonido: Bernard Freericks y Harry M. Leonard. Mezclador de sonido: Eugene Grossman. Mezclador musical: Murray Spivack y Vinton Vernon. Efectos especiales: Fred Sersen. Transparencias: Edward Snyder y J.O. Taylor. Doble de voz para Linda Darnell: Kay St. Germaine. Doble de piano para Laird Cregar en la secuencia del concierto: Ignace Hilsberg.

Sinopsis: En el Londres de 1903, el compositor George Harvey Bone padece una aguda amnesia durante la cual asesina a un viejo usurero, luego de lo cual vuelve a la normalidad. Preocupado, comenta el desvanecimiento del que fue víctima a su amiga, hija de su mecenas. La joven le sugiere acudir a un experimentado científico de Scotland Yard, quien se encarga de la investigación, concluyendo (erróneamente) que George no tuvo nada que ver con el crimen del prestamista. Poco después, George se vincula con Netta, una inescrupulosa cantante popular que lo atrae pero en verdad lo utiliza para su provecho, haciéndole escribir melodías para sus canciones. Pero George vuelve a sufrir un ataque de amnesia, y esta vez su próxima víctima será Netta.

John Brahm (como Edgar Ulmer, Robert Siodmak o Phil Karlson) es de esos directores que son tenidos por artesanos menores, cuando en realidad poseen un lenguaje depurado y esgrimen una narración de primer nivel. **Concierto macabro**, cuya acción ocurre en Londres a comienzos del siglo 20, cuenta la historia del músico George Harvey Bone, que está componiendo un concierto, y, debido a la presión, cae en lagunas donde se diluye su conciente, sale a vagar por la ciudad y comete crímenes en estado de trance. Recuperada la conciencia, no recuerda nada del hecho, quedando un vacío en su memoria, y la intuición de haber cometido un hecho terrible. Un médico de Scotland Yard, una vez que confirma (falazmente) su inocencia, le aconseja aflojar con el trabajo y dedicarse a distracciones mundanas, sin sospechar que será responsable de la caída final del concertista.

El director maneja una cámara móvil y fluida y llega a ejecutar tomas de una precisión hitchcockiana, como la que inicia el film.

La escisión de la personalidad del protagonista es significada también por unas series de oposiciones. La luz y la sombra como espacios antagónicos, como cuando el Dr. Middleton lo visita a su casa poco antes del fin: George permanece en el plano de luz e intenta aferrarse a su endeble concepto de realidad, el médico, desde la oscuridad, lo incita a revelarse a sí mismo que es el asesino. Dos mujeres son las alternativas posibles para su vida: Barbara, que per-

tenece a su mismo universo, es también concertista y es elegante, culta, inocente y apolínea; y Netta, que trabaja en un music hall de mala muerte, es vulgar, promiscua y dionisiaca. El porte, simplemente, ya las deja en evidencia. Barbara es todo blancura, contención y refinamiento. Netta es asociada durante todo el film a un gato. Éste queda al cuidado de George y con el felino en sus piernas compone las canciones para Netta. El gato tira las partituras y es a él a quien George quiere estrangular cuando se le presenta una de sus lagunas, y cuando se le escabulle, opta por asesinar a Netta. Es muy clara la escena de este crimen al respecto. Brahm recurre al montaje paralelo para describirlo: mientras el lazo aprieta el cuello de la mujer y esta intenta gritar, el gato es atropellado por un carro y chilla ferozmente.

Obviamente nuestro héroe ha de elegir la segunda opción, la mujer pérfida y oscura, para su perdición y para potenciar el interés de la trama. Un momento sintomático al respecto: cuando George regresa a su casa una vez que ha intentado estrangular a Barbara en una de sus "inconciencias", cae en un gran pozo en la calle y reflexiona que "todo se cae esta noche". Este detalle estupendo de puesta en escena convierte un concepto moral (el hundimiento de su ser) en una imagen visual. Éste es uno de los atributos del cine: volver concretos y visibles nociones abstractas. Es interesante también como Brahm asocia las lagunas del personaje al fuego, recurrente a lo largo de todo el film. La primera imagen después de los títulos es



un vendedor ambulante que tiene un carro con un fueguito, y en la misma escena, George incendia el lugar una vez cometido el crimen; se hace hincapié en las fuentes lumínicas (como el farol junto a la puerta o las velas sobre el piano); una vez asesinada Netta es disfrazada de muñeco y arrojada a una gran fogata (un hermoso momento casi tribal) donde casi se chamusca; al finalizar la historia, George recurre nuevamente al incendio y opta morir en él, mientras toca su concierto. La película comienza con un fuego y concluye, simétricamente, con otro.

El film puede ser visto también como una metáfora del trabajo del artista que entrega su ser y hasta su vida para cumplir su cometido.

La puesta de Brahm anticipa la de Brian de Palma. Los complejos travelling, los movimientos para reencuadrar personajes, las tomas cenitales de seguimiento, las escenas simultáneas (como cuando George saca el cadáver de Netta de su casa y llega Mickey) demuestran que de Palma ha abrevado en estas aguas y que es un alumno aventajado.

La escena del concierto es sencillamente perfecta, su ejecución trasmite la importancia del momento, y nada tiene que envidiar a la acuñada por Hitchcock para el clímax del Albert Hall en **The Man Who Knew Too Much** (En Manos del Destino / El Hombre que Sabía Demasiado-1956). Apoteosis del músico y toma de conciencia definitiva, que concluye un momento mágico que convierte al concertista desequilibrado en una figura trágica que remite inevitablemente al Fantasma de la Ópera. John Brahm, un director a revisar y descubrir. ♣



SUITABLE ONLY FOR ADULTS

Jacques Tourneur

Entre el Thriller y el Film Noir

Pablo Martín Cerone

OUT OF THE PAST

(Argentina: *Traidora y Mortal - La Mujer de Mi Pasado* [TV] / España: *Retorno al Pasado*)

Prod. y Distr.: RKO Radio Pictures Inc.

Estreno: 13 de noviembre de 1947

Duración: 97' (8.696 pies)

Reparto: "Robert Mitchum in" Robert Mitchum (Jeff Markham, alias Jeff Bailey); Jane Greer (Kathie Moffett); Kirk Douglas (Whit Sterling); Rhonda Fleming (Meta Carson, Secretaria de Eels); Richard Webb (Jimmy); Steve Brodie (Jack Fisher, Socio de Jeff); Virginia Huston (Ann Miller, Novia de Jeff); Paul Valentine (Joe Stephanos, Matón de Whit); Dickie Moore (el Chico); Ken Niles (Leonard Eels, un Abogado). **Sin acreditar:** Mary Field (Marney, Encargada del Bar); Theresa Harris (Eunice Leonard); Caleb Peterson (Acompañante de Eunice); Wesley Bly (Camarero del Nightclub de Harlem); Sam Warren (Mesero en el Nightclub de Harlem); Ted Collins (Hombre en el Nightclub de Harlem); Mildred Boyd (Mujer en el Nightclub de Harlem); Jess Escobar (Portero Mexicano); Jose Portugal (Camarero Mexicano); Victor Romito (Mesero Mexicano); Tony Roux (Jose Rodriguez); Manuel París (Croupier en Acapulco); Primo Lopez (Botones en Acapulco); Wallace Scott (Petey, un Taxista); Hubert Brill (Estacionador); Oliver Blake (Tillotson, Conserje Nocturno); John Kellogg (Lou Baylord, Manager del Club); Archie Twitchell (Rafferty, Matón de Baylord); Mike Lally (Hombre en el Club Blue Sky); Brooks Benedict (Hombre en el Club Blue Sky); Homer Dickenson (Hombre en el Club Blue Sky); Bill Wallace (Hombre en el Club Blue Sky); Adda Gleason (Mrs. Miller); Harry Hayden (Canby Miller); Frank Wilcox (Sheriff Ed Douglas); Lee Elson (Policía); James Bush (Portero); James Conaty (Barman); William Van Vleck (Dependiente de la Cigarrería); Philip Morris (Porteador); Charles Regan (Hombre Misterioso); Jeffrey Sayre (Extra en Nightclub).

Créditos: Producción ejecutiva: Robert Sparks. Producción: Warren Duff. Dirección: Jacques Tourneur. Guión: Geoffrey Homes y (sin acreditar) Frank Fenton sobre la novela *Build My Gallows High* (New York, 1946) de Geoffrey Homes. Fotografía: Nicholas Musuraca. Música: Roy Webb. Dirección musical: C. Bakaleinikoff. Montaje: Samuel E. Beetley. Fotografía adicional: Robert De Grasse. Asistente de dirección: Harry Manck y (sin acreditar) Earl Harper. Dirección de 2da. unidad: Lynn Shores. Dirección de arte: Albert S. D'Agostino y Jack Okey. Decorados: Darrell Silvera. Vestuario: Edward Stevenson. Sonido: Frank M. Sarver y Clem Portman. Efectos especiales: Russell A. Cully. Supervisión de maquillaje: Gordon Bau. Stand-in de Robert Mitchum: Boyd Cabeen. Stand-in de Jane Greer: M. Gutterman.

Síntesis: Un detective debe hallar a una mujer que ha escapado de los brazos (o garras) de un criminal de alto vuelo. Pero cuando finalmente la halla (en México), se enamora y cae bajo el famoso hechizo de la "femme fatale".

UNA APROXIMACIÓN DESDE LA TEORÍA DE CONJUNTOS

Todos recordarán, de los tiempos de la escuela, a los diagramas de Venn: esa manera gráfica de representar conjuntos lógicos. Postulemos entonces un conjunto T, que contiene a las películas que podemos definir como thrillers, caracterizadas por conocidos excitadores de la adrenalina como el suspenso, la intriga y la violencia. Postulemos también un conjunto N, el de los filmes noir, o cine negro, cuyos personajes rezuman amoralidad y cinismo, cuyos puritanos argumentos (rehenes del Código Hays) subrayan el carácter fatalmente corruptor del dinero y de la sexualidad femenina (¡oh, secretos terrores masculinos que llamamos misoginia!), y cuyos opresivos climas abundan en escenas nocturnas o tomas en interiores, más una fotografía que se complace en los claroscuros y las atmósferas brumosas. Bien: el subconjunto definido por la intersección de T y N es particularmente nutrido, rico en grandes películas, y una de ellas es la que ocupará estas líneas.

El estudio RKO reunió, para *Out of the Past*, a un director prestigioso como el francés Jacques Tourneur, a un fino artesano como el responsable de la fotografía, Nicholas Musuraca, y a un buen guionista como Daniel Mainwaring. El guión es una adaptación de una novela que Mainwaring ("Build my Gallows High") escribió bajo el seudónimo de *Geoffrey Homes*, con aportes (no mencionados en los créditos) de Frank Fenton y de nada menos que James M. Cain (el autor de esas cumbres de la novela negra que siguen siendo "El Cartero Llama Dos Veces" y "Pacto de Sangre").

NADA ES LO QUE APARENTA

El argumento: Jeff Bailey (Robert Mitchum, en una actuación de una eficacia restallante) pasa sus días en el bucólico pueblito californiano de Bridgeport, donde regatea una estación de servicio y planea una vida futura junto a una chica común, Ann (Virginia Huston) hasta que, un día, un extraño con todo el aspecto de un matón a sueldo, Joe (Paul Valentine) le informa que un tal Whit

desea verlo.

Con la excusa de una conversación en la que Jeff le confiesa la verdad de su pasado a Ann, un flashback nos impone que Jeff no es quien aparenta ser, tanto que ni siquiera se apellida Bailey, sino Markham. Unos años atrás, trabajando de investigador privado en Nueva York, Jeff aceptó el encargo del citado Whit (Kirk Douglas, muy bien) de rastrear a su amante, Kathie (Jane Greer, otra gran actuación) que huyó con 40 mil dólares de su propiedad tras dispararle y herirle. Jeff la encuentra en Acapulco: en la primera ocasión en que ambos se ven, queda claro (tanto para los dos personajes como para el espectador) que el destino de Jeff es caer rendido ante la sensualidad felina de Kathie, y que Whit no sólo va a perder a su mujer y a los supuestos 40 mil dólares (que Kathie niega habérselos apropiado) sino también el dinero pagado a Jeff. Luego de una intempestiva visita de Whit y Joe, la pareja huye a California, donde planea comenzar una nueva vida, hasta que un antiguo socio de Jeff (Steve Brodie) los



encuentra e intenta extorsionarlos. Kathie lo mata; Jeff se lo reprocha; Kathie huye, dejando solo a Jeff con el cadáver, abandonando sus pertenencias. Entre ellas, está el comprobante bancario del depósito de los 40 mil dólares que jurara a Jeff no poseer. Éste, desilusionado, decide recomenzar su vida en Bridgeport... hasta que el casual encuentro con Joe lo devuelve a su pasado.

¡Y vaya regreso! Porque, en el presente del filme, Whit y Kathie han vuelto a estar juntos, Kathie le contó a Whit del crimen del socio de Jeff, y Whit amenaza a Jeff con acusarlo del asesinato a la policía, merced a un testimonio firmado por... Kathie. La salida que Whit le ofrece es recuperar para él cierta información vital sobre sus actividades delictivas, que está en poder de su contador Eels (Ken Niles) y su secretaria y amante (la por demás atractiva Rhonda Fleming, en un pequeño papel). La oferta es una trampa: Jeff se da cuenta de que Whit pretende deshacerse a la vez de Eels (mandándolo asesinar) y de él (ordenando las circunstancias de manera tal de inculpar-

lo). A partir de este nudo dramático, y en beneficio del lector que no haya visto la película, conviene plantear los interrogantes que vertebrarán el desenlace, en vez de contarlo: ¿saldrá bien librado Jeff de ese juego mortal? ¿Hasta qué punto podrá confiar en Kathie? ¿Logrará evitar que Ann se vea involucrada? ¿Se quedará con ella o con Kathie? En términos más generales, bien propios de la narrativa clásica: ¿se puede escapar del destino? Todo esto narrado fantásticamente en apenas 1 hora y 37 minutos de película, economía de recursos que parece haberse perdido en el cine de hoy.

Algunos apuntes más para demostrar que no se trata de un filme más: la sobria renuncia a toda truculencia (nos enteramos de que un personaje ha sido asesinado porque Jeff abre una puerta y ésta se traba en los pies del muerto). Los contrastes entre las primeras escenas de Jeff con Ann (en luminosos y paradisíacos espacios abiertos), con Whit (en interiores, en la tradición del noir) y con Kathie (con su infartante silueta destacándose contra la luz del exterior al irrumpir como un ángel – un ángel exterminador – en una oscura cantina mexicana). Los sutiles detalles que subrayan el peligro que Jeff abraza al abrazar a Kathie: los diálogos junto a una ruleta, los besos junto a una barca de pescadores repleta de redes, el primer encuentro sexual (apenas sugerido) en una cabaña en medio de una violentísima tormenta, que fuerza a las puertas a abrirse y a las lámparas a caer al suelo y apagarse. Los diálogos chispeantes, en la mejor tradición del género (Jeff al hampón Whit: “vendo gasolina, obtengo un pequeño beneficio. Con ello compro otros artículos. Al venderlos obtengo una ganancia. A eso llamamos ‘ganarse la vida’. Habrás oído de ello en algún lado”. Whit, reflexionando: “¿Mis sentimientos? Hará diez años los escondí en algún lado, y no he sido capaz de encontrarlos”. O este revelador diálogo. Kathie: “creo que nos merecemos un poco de paz”. Jeff: “nos merecemos el uno al otro”). Las caóticas idas y vueltas de la segunda mitad del filme, que en más de una ocasión desorientan al espectador: ningún personaje explica

nunca porqué actúa como actúa, algunas acciones parecen obedecer más a impulsos que a fríos planes, los personajes parecen arrastrados por los acontecimientos, más que dueños de su destino. Las escenas finales, en las que Jeff reconoce un paralelismo moral (amoral) entre él y Kathie (“somos iguales”), aunque Tourneur se permite sugerir una forma de redención para Jeff (que al fin y al cabo no es ni un asesino como Joe, ni un barón del crimen organizado como Whit, ni un manipulador como Kathie).

Para el final, una reflexión: unas líneas más arriba, señalaba que la pregunta que regía la línea argumental del filme era si se podía escapar del destino. El concepto occidental (e islámico) de Destino suele venir acompañado de una carga de inexorabilidad que lo convierte en una especie de entidad metafísica, a veces tan poco distinguible de la Voluntad Divina que es casi un sinónimo de ella. La filosofía de Oriente prefiere la idea de Ley del Karma, que carece de este citado lastre metafísico y que, en realidad, es un desarrollo de la conexión causa – efecto: todo lo que pensamos, decimos y hacemos (o dejamos de hacer) tiene sus consecuencias. Nuestra conducta anterior nos ha conducido a las actuales circunstancias; de la misma manera, nuestras acciones en el presente determinan nuestra felicidad futura. ¿Nuestro destino está escrito por alguna Entidad Superior y es irrevocable? ¿O llamamos Destino al efecto combinado de nuestras acciones pasadas y de nuestra incapacidad para modificar nuestro presente? *Out of the Past* (como gran parte del film noir) suele leerse como una meditación sobre ese Destino irrevocable y preescrito que mencionaba; creo que, en cambio, es un perfecto ejemplo de la postura oriental sobre el mismo debate. ♣



Carretera 301, Congestionada y en Suspenseo

Carlos Oscar Vasek

HIGHWAY 301

(Carretera 301)

Prod. y Distr.: Warner Bros. Pictures Inc.

Premiere: 8 de diciembre de 1950 (New York)

Duración: 83' (7.453 pies)

Reparto: Steve Cochran (George Legenza); Virginia Grey (Mary Simms); Gaby André (Lee Fontaine); Edmon Ryan (Dtve. Truscott - Narrador); Robert Webber (William B. Phillips); Wally Cassell (Robert Mais); Aline Towne (Madeline Welton); Richard Egan (Herbie Brooks); Edward Norris (Noyes, Chofer de la Banda); John S. Battle (John S. Battle [como Gov. John S. Battle]); W. Kerr Scott (W. Kerr Scott [como Gov. W. Kerr Scott]); William P. Lane Jr. (William P. Lane Jr. [como Gov. William P. Lane Jr.]);. **Sin acreditar:** Bill Cartledge (Asensorista); Charles Sherlock (Capitán de Policía); Guy Kingsford (Capt. Parker); John Alvin (Contador); Russ Conway (Detective); Ralph Montgomery (Detective); Perc Launders (Dtve. Eddie); Paul McGuire (Dtve. Harry Clark); Paul Maxey (Earl); Charles Marsh (Editor); Edward Peil Sr. (Encargado del Garage); Cathy Dart (Enfermera); Joanne Tree (Enfermera); Charles McAvoy (Guardia del Banco); Mary Alan Hokanson (Joven Madre); Barbara Woodell (Miss Smith, Jefa de Enfermeras); Lyle Latell (Of. Murray); Luther Crockett (Oficial); John Roy (Oficial); Charles Sullivan (Oficial); Howard Mitchell (Oficial); Bud Wolfe (Oficial en el Hospital); Robert Strong (Operador); Charles Regan (Palmore); George Magrill (Policía); Frank Meredith (Policía Motorizado Fuera del Banco); Paula Hill (Recepcionista); Jeffrey Sayre (Reportero); John McGuire (Sgto. Parker); Richard Bartell (Vendedor de Diarios); Sam Finn (Visitante); Syd Saylor (Woody Lyman); Bert Davidson; Ezelle Poule.

Créditos: Producción: Brian Foy. Dirección: Andrew L. Stone. Guión: Andrew L. Stone. Dirección de fotografía: Carl Guthrie (b&n). Música: William Lava. Orquestación: Charles Maxwell. Montaje: Owen Marks. Asistente de dirección: Oren Haglund. Dirección de arte: Leo K. Kutler. Decorados: Armour Marlowe. Sonido: C.A. Riggs. Efectos especiales: Russell A. Cully. Maquillaje: Al Greenway. Peinados: Ray Forman. Foto fija: Durward Graybill. Gaffer: Vic Johnson. Operador de cámara: Ray Ramsey. Supervisión de script: Fred Applegate.

Sinopsis: Una banda de despiadados ladrones armados, liderados por un psicótico asesino aterroriza el área estatal de Virginia, Maryland y Carolina del Norte, robando bancos y asesinando a voluntad, especialmente a las mujeres.



Steve Cochran como George Legenza es la encarnación del mal. Sus rasgos son la bestialidad, la desidia, la frialdad, la absoluta convicción de liquidar a todo aquel que se interponga en sus objetivos, respaldada por una astucia y un cinismo sin límite. El actor solo utiliza contados gestos para matizar su

expresión impasible y lánguida, a mitad de camino entre un Robert Mitchum diabólico y un Richard Widmark maquinante (ambos herederos del gran James Cagney).

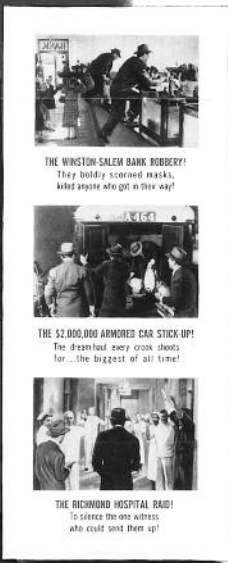
Dos secuencias de gran suspenseo que ocurren en los primeros veinte

minutos de metraje. La primera, un asalto a un banco, a plena luz del día, con la banda "tri estatal" (denominada así debido a conectársela con golpes perpetrados en tres estados distintos) llevándose el contenido de todas las cajas en menos de dos minutos, está compuesta de una tensa previa que nos presenta a los personajes y nos permite apreciar el modo de operación basado en la sincronía y la disciplina de cada uno de sus integrantes (cuatro hampones y un chofer).

La segunda secuencia ocurre una vez que se nos introdujo el aspecto sentimental de la banda, es decir, sus novias. Justamente la chica de Cochran (correcta intervención de Aline Towne) está harta de estas andanzas y se desboca cuando uno de los secuaces (Robert Webber, en su debut en la pantalla grande) presenta su flamante prometida (la francesa Gaby André, debutando en el cine americano). Sabedora de lo que implica, corre al hotel y hace sus valijas. Detrás, Cochran, armado, la sigue sin el menor apuro. La chica observa las agujas del ascensor que, a la larga, le traen una espectacular y sorprendente muerte.

The Whole Blazing Story of the Tri-State Murder Mob!

**THEY SLASHED
A CRIME-SCAR
ACROSS THE
MAP OF
AMERICA!**



THE WINSTON-SALEM BANK ROBBERY!
They boldly scarred masks,
killed anyone who got in their way!



THE \$2,000,000 ARMORED CAR STICK-UP!
The brainiest story ever shown,
for... the biggest of all time!



THE RICHMOND HOSPITAL RAID!
To silence the one actress
who could 'send them up'!



She didn't
have to look
for thrills...
thrills came
looking
for her!

***FLASH!** As this picture is being shown all of the Tri-State Gang have been captured or killed!

STARRING **STEVE COCHRAN · VIRGINIA GREY · GABY ANDRE**

Written and Directed by **ANDREW STONE**

A WARNER BROS. PICTURE

de una habitación de hotel a un callejón oscuro. Pero es el climático desenlace en un hospital (Legenza quiere terminar a la chica que quedó en coma para que no hable), con incontables efectivos policiales rodeándolo, y una breve pero estridente persecución automovilística con toque final ferroviario que termina por borrar cualquier rasgo narrativo insatisfactorio o la nunca justificada psicología de los personajes.

El ritmo sostenido a base de toques de suspenso y la concreta identificación del carácter de los personajes (entre buenos y malos, en sus diferentes matices) evita cualquier complicación a la hora de disfrutar el dinámico relato, apoyado por una acertada partitura de William Lava. La fotografía del técnico habitual de Warner Carl Guthrie respeta la usual ambientación de sombras, callejuelas húmedas e iluminación tenue tan propia del género. La ausencia de títulos de créditos iniciales y un elenco de intérpretes aún no muy conocidos para su época permitieron que ese tinte "semi-documental" característico de las producciones del veterano de la Warner y la Eagle-Lion Brian Foy esté sólidamente logrado. ♣

Esto sirve para equilibrar los agotadores minutos iniciales que el realizador Andrew L. Stone destina a que tres gobernadores de los susodichos estados aporten uno de los requisitos del "film noir" que es la captación de los aspectos operativos del crimen y su prevención. Y también la falta de sustento lógico a las relaciones entre hampones y mujeres y la débil y rutinaria descripción psicológica de los protagonistas.

Más tarde hay otras secuencias logradas: los rufianes ocultos en el camión de huevos y la policía pidiendo carnet de conductor y registrando la carga, la climática escena del tiroteo en el callejón en que un policía (Lyle Latell) liquida a uno de los secuaces y provoca la huida de Legenza o bien el intento de escape de una de las chicas (Gaby André)



Chano Urueta y sus Manos de Seda

José Luis Ortega Torres

MANOS DE SEDA

Prod.: Galindo Hermanos y Filmadora Chapultepec

Estreno: 4 de julio de 1951

Duración: 90'

Reparto: David Silva (Jorge, "Manos de seda"); Rita Macedo (Elsa); Roberto Romaña (detective Alonso Medina); Lily Acleamar (Estela del Castillo); Eva Calvo (Elisa); Fernando Casanova (Rudy); Maruja Grifell (Marquesa del Valle).

Créditos: Producción: Pedro Galindo y Eduardo Galindo. Dirección: Chano Urueta. Guión: Chano Urueta, basado en un argumento original de José G. Cruz. Fotografía: Enrique Wallace. Música: Gonzalo Curiel. Edición: José W. Bustos. Diseño de producción: Ramón Rodríguez Granada.



Durante los años cuarenta del siglo pasado, Hollywood vivió el auge de uno de los géneros más propositivos que su historia haya dado lugar: el cine negro. Definido por cualidades de tono y atmósfera, el noir surgió por una serie de causas que evolucionaron al cine de gánsters clásico de los años treinta hacia historias de marcados tonos pesimistas. Definido por un realismo desencantado de posguerra y el auge de la literatura hard-boiled (sobre todo en el cine negro del periodo 1945-49) perfiló como su principal figura al héroe áspero, algo cínico en su manera de actuar y de pensar; vanidoso pero ciertamente derrotista y, sin embargo, dueño de un código moral tan estricto como personal.



Historias de criminales, bajos fondos, vampiresas envueltas en densas nubes de humo. Cabarets, automóviles, callejones, armas y botines. Atmósferas opresivas, claroscuros inquietantes heredados del expresionismo alemán, narrativas fluidas en el uso del espacio y argumentos ágiles en la construcción de tramas de giros sorprendentes, el cine negro encontró en la figura de Chano Urueta a uno de los cineastas mexicanos que buscó trasladar las constantes de este estilo cinematográfico al particular arrabal mexicano en un dúptico de títulos cuyos argumentos surgieron de la mente del historietista José G. Cruz —si en Estados Unidos el noir se nutrió, de la literatura “dura” de Dashiell Hammett o Raymond Chandler ¿Por qué no habría de alimentarse en México del autor de la historieta *Santo, el Enmascarado de Plata?*— y tuvo también la suerte de encontrar en la gallarda figura de David Silva al émulo mexicano de Robert



Mitchum y Humphrey Bogart. La primera, *Ventarrón*, en 1949 y la segunda que hoy nos ocupa, *Manos de Seda*, filmada en 1951.

Jorge, ladrón de alta escuela, es conocido por su habilidad como *Manos de seda*. Tras él se encuentra el detective Alonso Medina, siempre pisándole los talones pero sin poder echarle el guante jamás. Urueta abre su filme de manera atinada con una persecución por las calles de la ciudad de México donde *Manos de seda* es herido de un balazo, lo que le lleva a allanar una residencia donde encuentra refugio de manera fortuita, cruzando su camino con el de Estela del Castillo, una mujer adinerada a quien obliga a que lo auxilie. Así descubre que es casada y que tiene una aventura que le está costando mucho dinero por la constante extorsión de su joven amante.

Urueta, director de una obra ecléctica —lo mismo realizó adaptaciones de la literatura universal (*El Conde de Montecristo*), que mexicana (*Los de Abajo*); añoranzas porfirianas (*Del Cancan al Mambo*) y el más demencial cine de terror (*La Cabeza Viviente* o *El Barón del Terror*)—, pareciera haber estudiado los rasgos que definen al cine negro norteamericano más allá de las mera puesta en escena, dotando a su antihéroe de la personalidad modélica ya descrita por el propio Chandler en *El Simple Arte de Matar*: “...un hombre completo y un hombre común, y al mismo tiempo un hombre extraordinario (...), un hombre de honor por instinto...”.

Con esta atinada descripción podemos conocer la verdadera personalidad del ladrón, que además se reafirma cuando demuestra ser agradecido con la dama que lo ayudó, pero sin dejar de

lado la frase cínica con la que pone distancia para evitar involucrarse a nivel personal con la gente que le rodea, lo que se ha convertido, con el paso del tiempo, en la coraza que defiende su privacidad. Sin importar que ante los ojos de *Manos de Seda* sea simplemente una adúltera — se lo remarca a cada momento, con toda elegancia, eso sí—, Estela quedará irremediadamente prendada de su actitud viril, lo que la lleva a sugerir un amasiato sin compromiso, sólo para toparse con algo más grande que su avidez sexosa: la rectitud del criminal, porque antes que *Manos de Seda*, él es Jorge, un hombre enamorado de Elsa, una joven vivaracha, de armas tomar y a quien le enseñó a defenderse y recorrer a su lado el mundo del hampa.

Él es un moderno *Pígalión* que en Elsa creó una fuerza desatada, lo que no deja de causarle cierto sentimiento de culpa que le lleva a considerar un último golpe que asegure el futuro económico y la paz espiritual de ambos. La oportunidad aparece con lo se anuncia como un golpe fácil: despojar de sus joyas a la

anciana marquesa del Valle, haciéndose pasar por un bon vivat jalisciense, burlándola a ella y al detective Medina, que no deja de hacerse presente.

No obstante, Urueta nos prepara, lejos del retrato de un crimen perfecto, el camino de redención de una criminal que no logrará concretarse, y para ello gira la tuerca una vuelta más poniendo en boca de la marquesa un sermón que le hace cuestionarse a Jorge la validez de sus intenciones dándose cuenta de que ya no hay decoro, ni satisfacción, en una profesión que cada vez lo hace sentir vacío, inconforme. Si él es un ladrón temido y respetado por sus colegas de oficio y hasta por la misma policía, es porque se guía por un código moral imperturbable que nos enseña que a pesar de dedicarse al crimen, no es un tipo deshonesto.

Manos de Seda es la encarnación del hombre que teme al futuro por saberlo incierto, rasgo infaltable en los antihéroes del cine negro norteamericano donde se hace énfasis en la pérdida y la nostalgia. Chano Urueta supo dotar a su personaje de todos los tics recurrentes del noir: elegancia, honor y un marcado aire de desaliento, a la vez que pone en escena un mixtura formal que va de las reconstrucciones de escenarios para interiores —el improbable cabaret costeño donde se reencuentra con su amigo, el falsificador Rico— y un recurso que le viene de maravilla al desencantado final: el uso de locaciones y atmósferas (neblinosa terminal de ferrocarriles de Buenavista) como un personaje inherente al destino trágico —y brutalmente paradójico— del héroe, para quien la felicidad y la reivindicación es un sueño que sabemos es inalcanzable. ♣



Samuel Fuller: Suspense en el Lejano Oriente

Carlos Díaz Maroto

HOUSE OF BAMBOO

(Argentina: La Casa del Sol Naciente / España: La Casa de Bambú)

Prod. y Distr.: Twentieth Century-Fox Film Corp.

Premiere: 1 de julio de 1955 (New York); 13 de julio de 1955 (Los Angeles)

Estreno: julio de 1955

Duración: 103' (12 bobinas)

Reparto: "Robert Ryan, Robert Stack, Shirley Yamaguchi y Cameron Mitchell" Robert Ryan (Sandy Dawson); Robert Stack (Eddie Kenner alias Spanier); Shirley Yamaguchi (Mariko); Cameron Mitchell (Griff); Brad Dexter (Capt. Hanson); Sessue Hayakawa (Inspector Kito); Biff Elliot (Webber); Sandro Giglio (Ceram); Elko Hanabusa (Mujer Japonesa). **Sin acreditar:** Harry Carey Jr. (John); Peter Gray (Willy); Robert Quarry (Phil); DeForest Kelley (Charlie); John Doucette (Navegante); Teru Shimada (Nagaya); Robert Hosai (Doctor); Jack Maeshiro (Barman); May Takasugi (Cliente del Bar); Robert Okazaki (Mr. Hommaru); Neyle Morrow (Cabo); Kazue Ikeda (Policía); Clifford Arashiro (Policía); Robert Kino (Policía); Frank Iwanaga (Archivista); Rollin Moriyama (Hombre de la Perla); Reiko Sato (Chica de Charlie); Sandy Chikaye Azeka (Chica de Charlie); Barbara Uchiyama (Mujer Japonesa); Kinuko Ann Ito (Criado); Fuji (Manager); Frank Kumagai (Manager); Harris Matsushige (Conserje); Barry Coe (Adjunto del Capitán Hanson); Samuel Fuller (Policía Japonés); Peter Gray (Willy); Richard Loo (voz del Insp. Kito); Joanna Mitchell (Madre Superiora); Robert Quarry (Phil); The Shochiku Girls Revue Troupe; Fred Dale (Hombre).

Créditos: Producción: Buddy Adler. Dirección: Samuel Fuller. Guión: Harry Kleiner. Diálogos adicionales: Samuel Fuller. Fotografía: Joe MacDonald (color). Dirección de arte: Lyle R. Wheeler y Addison Hehr. Montaje: James B. Clark. Asistente de dirección: David Silver. Decorados: Walter M. Scott y Stuart A. Reiss. Vestuarios: Charles LeMaire y Dick James. Música: Leigh Harline. Conducción: Lionel Newman. Orquestación: Edward B. Powell. Supervisión Vocal: Ken Karby. Sonido: John D. Stack y Harry M. Leonard. Efectos especiales fotográficos: Ray Kellogg y Fred Echeverry. Consultor de color: Leonard Doss.

Sinopsis: Un investigador de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos se infiltra en una organización criminal en Tokyo para resolver la muerte de un colega..



Samuel Fuller (1912-1997), dentro una carrera aceptablemente variada, puede ser considerado especialista en dos temáticas: el cine bélico (para el cual su aporte es sin duda esencial), el western en menor grado, y el cine criminal en sus diversas variedades. No hay espacio aquí para analizar en profundidad todas las aportaciones que efectuó en este género que ahora nos ocupa, pero cabe referir que inclusive en su época de guionista, cuando no había aún tomado las riendas de la realización, ya formalizó participaciones de interés, desde su primera incursión en el género, *Gangs of New York* (1938), de James Cruze, hasta, sobre todo, la estupenda *Shockproof*

(Más Fuerte que la Ley-1949), de Douglas Sirk, el mismo año de su debut como director con el western noir *I Shot Jesse James* (Balas Vengadoras). Una vez pasa a la dirección, tenemos aportes de distintas tonalidades alrededor del noir, desde la genuina *Pickup on South Street* (Manos Peligrosas-1953), para muchos su mejor película, hasta la atractiva co-producción europea *Street of No Return* (Calle Sin Retorno-1989).

House of Bamboo (La Casa de Bambú) la dirige en 1955. El año anterior había realizado *Hell and High Water* (El Diablo de las Aguas Turbias-1954), y tras la presente ofrecería *China Gate* (Corredor Hacia China-1957), dos de sus interesantes contribuciones al género bélico, en especial la segunda. *House of Bamboo* la filma para los estudios Twentieth Century Fox Film Corporation, en la etapa en la cual mayor seguridad profesional tuvo este rebelde, y cuenta con guión de Harry Kleiner, un variado profesional hollywoodiense que, con todo, mostró cierta predilección hacia el policial, desde su debut con la estupen-

da *Fallen Angel* (¿Ángel o Diablo?-1945), de Otto Preminger, hasta su última aportación, la no del todo desdeñable *Red Heat* (Danko: Calor Rojo / Infierno Rojo-1988), de Walter Hill.

El cine policial de Samuel Fuller puede considerarse una prolongación espiritual en ciertos sentidos de los aportes sociales que efectuaba la Warner en las décadas de los treinta y cuarenta, con unas fuertes contribuciones de realismo, detalle este último derivado de la previa especialización profesional de Fuller en el periodismo (con diecisiete años se inició en el *New York Evening Graphic*, un diario sensacionalista). A su vez, nuestro director sería una notoria influencia para un cineasta como Sam Peckinpah, otro rebelde como él, y que ampliaría la intensidad de los elementos de violencia que caracterizan su cine, amén de una mirada algo desencantada, y donde no duda en reflejar los matices menos atractivos de sus protagonistas.

La historia de *House of Bamboo* arranca en un tono casi de cinta de aventuras, con un convoy militar en Japón



asaltado, y del que roban armamento y bombas de humo. La investigación posterior hace llegar de Estados Unidos a un policía militar, que logrará infiltrarse en la banda responsable con el fin de desmascararla. Este esqueleto argumental se puede considerar un *remake* de la estupenda *The Street With No Name* (La Calle Sin Nombre-1948), de William Keighley (con el mismo guionista), aunque también remite sin lugar a dudas a *White Heat* (Al Rojo Vivo-1949). En todo caso, aquí, en vez de centrar el protagonismo en el criminal, Cody Jarrett (el espléndido James Cagney), lo hace en el muy secundario infiltrado, Vic Pardo (Edmond O'Brien). Aquí, el infiltrado es Eddie Spanier (un áspero Robert Stack, reemplazando al inicialmente previsto Gary Cooper, papel al cual también optó Victor Mature) y el gángster al que ha de vigilar es Sandy Dawson (un estoico Robert Ryan). Inclusive el climax, en lo alto de una atracción de un parque, remite al final de Cody Jarrett muriendo en "la cima del mundo". Pese al ambiente exótico al que la acción se circunscribe y la brillante fotografía en Technicolor, el sabor a cine negro que exuda el film es tan denso como admirable.

La ambientación nipona (nación por la cual Fuller sentía un gran apego, y

a la cual circunscribiría su carrera en más ocasiones) no es un mero telón de fondo colorido donde ubicar la historia, sino que sirve también para abordar una interacción entre las culturas occidental y oriental (fue la primera película norteamericana en rodarse en Japón, tras la Segunda guerra mundial) muy bien representada por la relación que se establece entre Spanier y Mariko (una bellísima Shirley Yamaguchi), y que por primera vez en el cine estadounidense muestra un emparejamiento interracial de manera positiva. En todo caso, la película fue mal recibida en el Japón, a la cual se le acusó de ser un producto "estrictamente comercial que vendía exotismo a un público norteamericano usando Japón como un escenario y a una actriz japonesa", amén de que "sus maneras de ignorar por completo los hábitos, la geografía y los sentimientos japoneses resultan bastante torpes" (Wikipedia).

Resulta también peculiar resaltar el muy interesante personaje de Sandy Dawson, jefe de una banda en Tokio formada por ex convictos elegidos por él uno a uno, a los que selecciona por su atractivo físico, según él mismo declara. Nada más conocer a Eddie Spanier sentirá una conexión con él, aceptándolo de inmediato en su banda, lo cual provocará los celos del lugarteniente de Dawson, Griff (un exaltado y estupendo Cameron Mitchell). Las connotaciones de todo ello son obvias, y la homosexualidad (latente o no) del personaje de Robert Ryan es mostrada con sutileza por el actor, a base de un tono educado en casi toda ocasión. Una de las escenas icónicas del film, y donde traiciona ese tono referido, es aquella en que tirotea a su *ichiban* mientras este se baña en una tinaja, y el agua se comienza a vaciar por los agujeros de las balas, donde después se le muestra acariciando los cabellos del muerto y compadeciéndose de lo que se ha visto obligado a hacer.

La impronta genérica que le aplica Fuller al film es intensa, y la descripción del ambiente en el cual se mueve la

banda de Dawson resulta notoriamente interesante, con esas fiestas que celebran donde aúnan la tradición oriental con la occidental. El excelente uso del formato panorámico sirve para acrecentar la belleza de las imágenes, pero también facilita la ubicación de los personajes en relación con los demás. Conviene destacar la belleza de la planificación en el momento en el cual Mariko confiesa a Eddie que no puede seguir viviendo con él. El plano la muestra tapada por el tapiz que separa a ambos durmientes, iniciándose luego un elegante *travelling* de retroceso para mostrar a Robert Stack, introduciendo de ese modo a ella en el mundo de él.

Todo lo referido da soporte al tema que va deslizándose entre los pliegues de sus tramas como es el de la traición. Aquí no importa que el "héroe" esté intentando descubrir a los "malos", sino que un hombre se ha incorporado a un grupo con el fin de traicionarlo. Incluso Dawson pedirá disculpas cuando ve que se ha equivocado, algo que en ningún momento hace Eddie, un personaje brusco y desabrido, de rudos modales y nula educación, al que su jefe irá formando socialmente. El que el jefe sea un atracador y un asesino (suele rematar a sus compañeros heridos durante los atracos para que no les delaten) es algo casi secundario.

El reparto funciona espléndidamente. Robert Stack es un actor sobrio y de escasos recursos, pero en la película da bien el papel de un personaje algo amargado y que ve como su misión consiste en traicionar a aquellos que en él confían. No descubro nada al referir que Robert Ryan hace un trabajo admirable como el jefe de la banda, y del que ya he comentado elementos sobre su papel. Cameron Mitchell, como el lugarteniente Griff, muestra un individuo nervioso, celoso y exaltado, sin caricaturizar nunca un personaje de esa índole. Añadamos también a Shirley Yamaguchi, Brad Dexter, Biff Elliott o DeForest Kelley, que dan un estupendo soporte a la narración. Sessue Hayakawa, protagonista de dos clásicos del cine occidental como son *The Cheat* (La Marca de Fuego-1915), de Cecil B. DeMille, y *The Bridge on the River Kwai* (El Puente Sobre el Río Kwai-1957), David Lean, pese a su característica solidez vio aquí su voz doblada por el actor norteamericano de origen hawaiano Richard Loo. ♣

Sábado, Violencia, Thriller

J.P. Bango

VIOLENT SATURDAY

(Argentina: Un Sábado Violento / España: Sábado Trágico)

Prod. y Distr.: Twentieth Century-Fox Film Corp.

Estreno: abril de 1955

Duración: 91' (8.130 pies / 11 bobinas)

Reparto: Victor Mature (Shelley Martin); Richard Egan (Boyd Fairchild); Stephen McNally (Harper); Virginia Leith (Linda Sherman); Tommy Noonan (Harry Reeves); Lee Marvin (Dill); Margaret Hayes (Emily Fairchild); J. Carrol Naish (Chapman); Sylvia Sidney (Elsie Braden); Ernest Borgnine (Stadt); Dorothy Patrick (Helen); Billy Chapin (Steve Martin); Brad Dexter (Gil Clayton). **Sin acreditar:** Donald Gamble (Bobby); Raymond Greenleaf (Mr. Fairchild); Rickey Murray (Georgie); Robert Adler (Stan); Harry Carter (Bart); Ann Morrison (Mrs. Stadt); Kevin Corcoran (David Stadt); Donna Corcoran (Anna Stadt); Noreen Corcoran (Mary Stadt); Boyd Red Morgan (Slick); Florence Ravenel (Miss Shirley); Eilene Bowers (Contador del Banco); Dorothy Phillips (Cliente del Banco); Virginia Carroll (Marion, una Secretaria); Ralph Dumke (Sidney); Robert Osterloh (Roy, el Barman); Joyce Newhard (Dorothy); Helen Mayon (Mrs. Pilkas); Harry Seymour (Guarda); Mack Williams (Encargado); Fred Shellac (Señalero); John Alderson (Granjero Amish); Esther Somers (Mujer Amish en el Tren); Jeri Weil (Niña Amish); Patricia Weil (Niña Amish); Sammy Ogg.

Créditos: Producción: Buddy Adler. Dirección: Richard Fleischer. Guión: Sydney Boehm basado en la novela *Violent Saturday* (New York, 1955) de William L. Heath. Fotografía: Charles G. Clarke (color). Dirección de arte: Lyle Wheeler y George W. Davis. Montaje: Louis Loeffler. Asistente de dirección: Joseph E. Rickards. Decorados: Walter M. Scott y Chester Bayhi. Vestuarios: Charles LeMaire. Maquillaje: Ben Nye. Peinados: Helen Turpin. Diseño de vestuario: Kay Nelson. Música: Hugo Friedhofer. Conducción: Lionel Newman. Orquestación: Edward B. Powell. Sonido: E. Clayton Ward y Harry M. Leonard. Grabación de sonido: William Buffinger. Efectos especiales de fotografía: Ray Kellogg. Consultor de color: Leonard Doss.

Sinopsis: Varias historias de los integrantes de un pueblo confluyen cuando todos se ven involucrados en el violento de un banco.

Autor de dos de las obras capitales del film noir de los años cincuenta (*Armored Car Robbery* y *The Narrow Margin*), Richard Fleischer regresa al género en 1955 (tras su periplo por la Walt Disney donde da a luz, nada más y nada menos, que a una de las cumbres del cine de ciencia ficción verniana en 20.000 Leguas de Viaje Submarino) para rodar, en scope y para la Fox (asaz empeñada en explorar las posibilidades narrativas del formato), la adaptación del best seller epónimo de William L. Heath, *Violent Saturday*, una historia que bebe tanto del género policial como del melodramático y en la cual el atraco que actúa como leitmotiv no es sino una excusa contextual, que además ejerce de catalizadora, para que una serie de personajes, directa o indirectamente afectados por el mismo, encuentren su verdadero lugar en el mundo.

Un trío de ladrones, más o menos refinados, comandados por Stephen McNally (aunque lo que finalmente queda en la retina del espectador medio no es sino la actuación, quejumbrosa, finalmente prototípica, de Lee Marvin, vestido con traje azul y sombrero) se dirige a una pequeña ciudad minera de Arizona para atracar el banco local en el día en el que su caja de caudales alcanza

una cuantía considerable. A pesar de que el concienzudo plan (cuyas singularidades resume Fleischer con precisión entomológica) parece anticipar una resolución rápida y sin incidentes, una serie de circunstancias casuales en el momento del asalto obligará a una huida apresurada, con rehén incluido, a una granja Amish liderada por una padre de

familia (interpretado por Ernest Borgnine) cuyo carácter contrario a la violencia le convierte en víctima propiciatoria de los asaltantes.

La singularidad de la película no la resume tanto, sin embargo, el desenlace como su propia estructura. De forma paralela, y mientras los atracadores





a un padre de familia cuya renuncia explícita a la violencia podría deparar la muerte de aquellos a lo que más quiere...

Unos y otros interactúan entre sí y con el contexto, mientras se van desvelando cartas y caracteres ante la atenta mirada de alguno de ellos, y de todos los espectadores, cómplices subsidiarios en esta vivisección sociológica que, a modo de tesis, el propio Fleischer convierte en cine de género de perfil reconocible (aunque introduce como novedad la parificación semántica entre atracadores y víctimas). Unos y otros, decíamos, dirigen sus pasos al banco, en una mañana de sábado cualquiera, horas antes de que sus destinos cambien para siempre. Y es que tras el atraco ya nada será igual. Los personajes que sobreviven, de algún modo, mutan su personalidad, algunos

urden su plan, casi siempre en segundo plano, nos introducimos en la rutina del pueblo, en el carácter y personalidades de quienes allí moran, así como en los conflictos que les perturban (y que, en cierto modo, les definen, en algunos casos no muy alejados moralmente de los propios atracadores). Conocemos, pues, al propietario (Richard Egan) y al director (Victor Mature) de una mina de cobre, sumidos en una serie de problemas familiares. El primero, trata de recuperar el afecto de una esposa depresiva, que colecciona, con el mismo ímpetu, amantes y botellas vacías de alcohol. El segundo trata de demostrar a su hijo

que su no participación en la guerra, de forma activa (lo que sí hicieron la mayoría de los padres de sus amigos), no se debe tanto a un acto de cobardía (como quiere el niño quiere creer) como de servicio a la propia patria; no en vano, alguien debía sostenerlo en período de crisis. Conocemos, también, a una vieja bibliotecaria preñada de deudas y de adicciones cleptómanas; a una joven enfermera que ansía una vida mejor, por ejemplo la que detenta la mujer del rico empresario cuya compañía anhela; a un empleado de banco, de profesión voyeur, enamorado platónicamente de aquella a la que nunca podrá conquistar;

inexorablemente, bien porque nunca podrán colmar sus aspiraciones vitales (como le ocurre a la enfermera) o porque aprenderán a mirar con otros ojos el mundo de los adultos y sus heroicidades impostadas (como le ocurre al hijo del director de la mina).

El director neoyorquino construye un thriller coral (en el sentido más amplio de la expresión) en perpetuo estado de efervescencia, altamente preciso tanto a nivel narrativo (es uno de los ejemplos paradigmáticos del subgénero) como formal (todas las historias tienen idéntico tratamiento), otorgando idéntico protagonismo a atracadores, víctimas y vecinos. Todos los ingredientes se mezclan en una coctelera melodramática convenientemente hiperbolizada por un violento clímax (que con afortunada fidelidad evoca el propio título original). Es, en fin, una de las piezas de ingeniería narrativa que mejor definen a Richard Fleischer como cineasta mayúsculo; no es casualidad, estamos hablando de uno de los grandes nombres del género. ♣



A Pleno Sol, o Una Partida Perfecta

Patricio Flores

PLEIN SOLEIL

(A Pleno Sol)

Prod.: Robert et Raymond Hakim; Panitalia; Paris-Films Production

Distr.: Titanus Distribuzione

Estreno: 10 de marzo de 1960 (París); septiembre de 1960 (Roma)

Duración: 119' (7.453 pies)

Reparto: Alain Delon (Tom Ripley); Maurice Ronet (Philippe Greenleaf); Marie Laforet (Marge Duval); Erno Crisa (Riccardi); Frank Latimore (O'Brien); Billy Kearns (Freddy Miles [como Bill Kearns]); Ave Ninchi (Sra. Gianna); Viviane Chantel (Dama Belga); Nerio Bernardi (Director); Barbel Fanger; Lily Romanelli (Ama de Llaves); Nicolas Petrov (Boris); Elvire Popesco (Mrs. Popova). **Sin acreditar:** Paul Muller (Ciego); Romy Schneider (Amiga de Freddy).

Créditos: Producción: Raymond Hakim y Robert Hakim. Dirección: René Clement. Guión, adaptación y diálogos: René Clement y Paul Gégauff, sobre la novela *The Talented Mr. Ripley* (New York, 1955) de Patricia Highsmith. Dirección de fotografía: Henri Decae. Música: Nino Rota. Conducción: Jacques Métehen. Montaje: Françoise Javet. Asistentes de dirección: Albert Gardone y Pierre Zimmer. Asistentes de montaje: Madeleine Lecomper, Hadassa Misrahi, Maryse Siclier y Walter Spohr. Operador de cámara: Jean Rabier. Asistente de cámara: Jean-Paul Schwartz. Dirección de arte: Paul Bertrand. Asistente de arte: Bruno Avesani y Eugène Roman. Sonido: Jean-Claude Marchetti. Mezclador de sonido: Jacques Carrère. Grabación de sonido: Maurice Rémy. Efectos especiales: Russell A. Cully. Diseño de vestuario: Bella Clément. Maquillaje: Louis Bonnemaïson. Títulos: Maurice Binder. Coreógrafo: Jean Guélis.

Sinopsis: Dos amigos viajan por Italia; el primero es rico y el segundo está arruinado y comienza a alimentar gran envidia por su playboy camarada. Este resentimiento puede llegar a desembocar en un crimen. El dúo se completa con una mujer, compartida por ambos, en un triángulo amoroso que trae más de una sorpresa.

- Mire, esto es una pérdida de tiempo.

- Yo insisto –porfía Mc Donnell.

- Como guste, entonces. Será cuestión de hacer algunos pocos arreglos.

El Club Westminster será el lugar. Junio a octubre de 1834. 6 matches, 85 partidas. Titánico.

Hay una que queremos traer del pasado. Brillante, tensa, heroica, con un justo ganador que, de puro atrevido, llegaría a vencer... al propio Creador.

Dios sería representado ad interim por el francés Louis-Charles Mahé de Labourdonnais (no habrá pensado el lector que Dios se aparecería en el Westminster con su bata blanca y su cayado, ¿no?).

El irlandés Alexandre Junior Mc Donnell lo espera con negras.

Tom y Philippe están de juerga en Roma. Son jóvenes. Philippe cuenta con una abundante remesa en dólares de su padre millonario, lo que agrega a la diversión, sofisticación. Desaprensivo,

socarrón y displicente. Así es Philippe.

Tom es un buen compañero. Fiel, dócil, cauto. Claro, Tom no es millonario, de ahí la cautela. Comedido, sólo toma aquello que Philippe deja. Y como pinta no le falta –más bien digamos que le sobra-, aporta su encanto y candidez en dosis justas, potenciando al dúo con una tremenda capacidad de daño entre el volátil público femenino. Tenga a mano el lector el hecho que, muchas veces, aquellas personalidades más previsibles suelen guardar recovecos insondables (“...con venir de mí mismo, ¿no puedo venir más lejos! Ilumina el genial Lope de Vega).

Philippe es de ánimo cambiante. Tiene sus depresiones y también sus manías. Una de ellas es el desdén con que trata en ocasiones a su bella y joven novia, Marge, una muchacha sumamente bella y poco favorecida en materia de luces. Y claro está, Tom es depositario de estas exquisiteces del carácter de Philippe.

Una tarde cualquiera juntará a Philippe, Marge y Tom en el velero de Philippe, a pleno sol. El Mediterráneo, la

inmensidad, Marge al ritmo de los humores cambiantes de Philippe... una impertinencia demasiado exigente y Marge se decide y deja la travesía, volviéndose a Mongibello, donde tiene su apacible morada.

A solas y a mar abierto, los dos amigos tendrán la oportunidad de retomar ciertos asuntos, y así, como en un vals, fluye una... consigna... que irá cobrando formas definitivas

¿Que pasaría si Tom matara a Philippe y asumiera para sí su propia vida? Para retirar remesas de una cuenta, para viajar, incluso para contratar, vender o simplemente dilapidar tiempo y dinero... bien podría uno pasar por el otro. Y en cuanto a Marge... ya se verá llegada la ocasión.

Ese caballo negro es un Purasangre

Tom mata a Philippe de una rápida estocada. Es bueno destacar que previo al asesinato, Philippe intenta involucrar a Tom en una partida de póker, donde pretende hacerle ganar buen dinero y así dar por tierra con aquel juego dialéctico que se estaba volviendo denso.



Pero a Tom ningún árbol le tapa el bosque. Imagínese Usted, un árbol, en medio del mar.

Tom envuelve el cadáver en unas lonetas y lo arroja de la borda ligando al cuerpo muerto con el ancla, cosa que ambos, Philippe y Ancla, tengan destino inequívoco de fondo, de eternidad.

Repasando: - Marge sufre en Mongibello los desaires de Philippe.

- Philippe ya quedó fuera del tablero.

- Tom, asentado, se adueña de las pertenencias de Philippe en el velero —una de ellas será determinante en el curso de toda esta historia, y es su máquina de escribir- y comienza lo que llamaremos...

“El Juego de la Vida”: un mero juego dentro de otro mucho más amplio, complejo, de alcances mayores.

Tom, con sus nuevas ropas de hilo, los modos ligeramente afectados, ese desinterés tan chic y tan propio de los millonarios, ya ha dejado de ser un caballo de cuadreras. Ahora, es todo un Purasangre. Y viene en ascenso.

La partida sería larga, sin dudas. Y este sacrificio fue realizado simplemente por motivos de posición. McDonnell exhibió un gesto genial, puramente intuitivo. ¿las razones?: la mala situación del rey negro, un dominio absoluto del centro, la actividad de sus piezas menores y la creación de varias vías sobre la defensa de las negras. El caballo negro, atrevido y vigoroso, suplió a la dama, rindiendo muy por encima de sus posibilidades.

Sobrevendrá una danza de piezas menores que vuelven loco a Labourdonnais, que trata de equilibrar la situación devolviendo material...aunque

nada habrá por hacer, Al final, McDonnell habrá barrido del tablero a Labourdonnais, inmortalizando a ambos contendientes

El reloj apremia. Imitar la voz de Philippe era un modo insoslayable de mantenerlo unos días más con vida: quien diría que el teléfono tendría estos alcances, de dar vida. ¡Cuántas veces llamaba en los buenos tiempos Tom a Marge haciéndose pasar por Philippe, habitual broma cómplice entre ambos bribones! La calidad de la imitación ya testeada en tiempos más relajados, será ahora puesta a prueba bien distinta. Y Tom lo logra: Philippe está en Roma, enojado con Marge y por supuesto, vivo.

Ahora, la costa Mediterránea no es inconmensurable. Y ahí lo vemos aparecer a Freddy, otro muchacho millonario amigo de juergas de Philippe, quien —es saludable destacar- jamás congeniara con Tom. (“No queráis unciros en yugo con los infieles... ¿Qué compañía puede haber entre la luz y las tinieblas?” admoniza Pablo a los Corintios, pobladores de una isla bien cercana a Sicilia y a Mongibello. En vida de ambos, Freddy aconsejaba a Philippe a recelar de Tom. La vida tiene estas cosas).

Esta es una movida sorpresiva y arrojada. Labourdonnais adelantó a un peón descaradamente sin ningún apoyo, con la sola intención de desafiar la firme calma de un impertérrito Mc Donnell.

Poco tiempo duraría el arrojo de este soldado solitario. Pronto saldría del tablero, haciendo compañía al pobre Philippe.

Tom inicia entonces un derrotero de asesinatos sin horizontes claros. Y así encuentra un sentido a su vida: dirección única, siempre hacia adelante.

Había que madurar el mate. “Dar a luz” la muerte de Philippe (¿Cómo? ¿Dónde? ¿Y dónde está el cuerpo?) y mientras tanto, deshacerse del pesado cuerpo de Freddy que, en vida como en muerte, le significara a Tom molestias inesperadas, pero inevitables.

Acá el amigo Pichuco me apunta que, Philippe, Freddy, el príncipe Kalender, usted o yo, para Perséfone,



todos cuentan como “una unidad de Uno”. Por otro lado, el tablero, ya más despoblado, muestra a las claras la ventaja posicional del irlandés. Pero cuidado, dos muertos son dos cuerpos muertos.

Hasta este punto, la mirada sigue el curso que se le ha reservado en la obra. Tom/ Philippe va bien, tenso, seguro, direccionando la nave insignia hacia la Marge, la Dama Blanca, para redondear una partida memorable.

¿Y ésto?

Hace su aparición en escena la policía. La ausencia de Philippe no significa nada todavía, pero la aparición del cuerpo de Freddy en un descampado rompió todo acento monocorde.

Tom apura en la recta, desdoblándose en Philippe dentro de ciertos círculos, y en Tom en los restantes. Para la policía, era un testigo más –y posible sospechoso- en lo de Freddy.

En cuanto a Marge, Philippe mantenía el contacto, ahora “vía correspondencia”. Con la ayuda de la máquina de escribir, la firma y una imaginación sólida, Tom/Philippe seguía manteniendo viva la flama del amor en Marge. Una rabieta, en un joven millonario, no era nada descabellado. Solo que ahora la policía comienza a rastrear a Philippe,

posible autor del asesinato de Freddy. Como se ve, la policía tiene ese sexto sentido tan propio en ciertas mujeres y en algunos locos.

Una cosa trajo la otra. Philippe debía morir de un modo contundente e indubitable, habida cuenta que jamás aparecería el cadáver. Un suicidio extravagante. La muerte de Freddy... un enroque de cadáveres y móviles. Philippe mata a su amigo en una reyerta rociada en borrachera, y luego se suicida. Algo raro, pero de ningún modo imposible.

Entonces, Tom/Philippe le envía a Marge una confesión escrita, breve, en la que se declara asesino del pobre Freddy, y con la firme determinación de quitarse la vida, ahora sumida en depresión, pero contando aún con la lucidez mínima como para nombrarla a Ella heredera de toda su cuantiosa fortuna

Sucede en la música, en la literatura y en el cine: “más” es “menos”.

Terminemos acá. Una batalla bien ganada, a fuerza de temple y determinación en los momentos críticos. Labourdonnais no cometió ningún error en especial. Dentro de su cálculo y de su sobriedad, asumiría los riesgos propios de una partida exigente. Pero perdió rápidamente a Philippe y no pudo dar caza a los temerarios movimientos del

caballo negro del atrevido irlandés quien en definitiva, barrería con todo lo que se opusiera.

Y así, mientras Tom esperaba el regreso de Marge de resolver algunas cuestiones personales, saboreaba un whisky con una felicidad misturada de resentimiento, con la satisfacción de haber ido lo suficientemente lejos como para merecer después de todo, la angelical belleza de Marge y la fortuna de Philippe.

Aquí estamos. Y ahora se está tasando el velero “Marge”, escenario fugaz, cómplice y mudo de la urdimbre y de la muerte.

Pero mientras recogen la larguísima cadena del ancla...

Dos Viejos en el muelle ven como retiran, envuelto en lonas y ligado al ancla ligada al velerito, el cuerpo hinchado de Philippe. Estaban justamente hablando acerca de Dios y de sus misteriosos caminos. Uno le dice al otro

“El que cuenta con la fuerza, cuenta también con el derecho”.

A mi amigo Matías Marini

Y a René Clement. Mayúsculo creador. ♣

Nadie Oyó Gritar: Por Encima de la Censura

P. Sebastián Domizzi

NADIE OYÓ GRITAR

Prod.: Benito Perojo S.A.; P.I.C.A.S.A. (J.A. Cascales)

Distr.: Belén Films

Estreno: 13 de agosto de 1973

Duración: 90'

Reparto: "Carmen Sevilla – Vicente Parra" Carmen Sevilla (Elisa); Vicente Parra (Miguel); María Asquerino (Nuria); Antonio Casas (Óscar); Goyo Lebrero (Portero); Felipe Solano (Agente); Ramón Lillo (Agente); Antonio Del Real (Ayudante del Juez); [y la colaboración de] Tony Isbert (Tony).

Créditos: Producción ejecutiva: Óscar Guarido. Dirección: Eloy De La Iglesia. Guión: Antonio Fos, Gabriel Moreno Burgos y Eloy De La Iglesia. Supervisión de producción: Benito Perojo. Director de producción: J.L. Bermúdez de Castro. Música: Fernando García Morcillo. Canciones interpretadas por: Alicia González. Montaje: Antonio Ramírez de Loaysa. Ayudante de Montaje: Federico Vich. Operador: Francisco Fraile. Segundo operador: Ramón Sempere. Ayudante de cámara: Miguel A. Muñoz. Script: Marisol G. Morcillo. Ingeniero de sonido: José María San Mateo. Sonorización: Estudios Roma S.A. Ayudante de dirección: Luis G. Valdivieso. Asistente de producción: Ángel Huete. Regidor: Manuel Muñoz. Atrezzo: Vázquez Hermanos. Decorados: E. Torre de la Fuente. Ayudante de decoración: Miguel Gómez. Maquillaje: Manuel Martín. Peluquera: M. Carmen Alberdi. Administrador: Agustín López. Fotógrafo y efecto títulos: Antonio de Benito. Cabecera: A.L. Padial. Laboratorios: Fotofilm Madrid S.A. Material eléctrico: Abamova.

Sinopsis: Una mujer ve cómo un hombre arroja a una persona por el hueco del ascensor y, tras ser coaccionada, le presta ayuda para desaparecer el cadáver. Mientras el asesino explica los motivos que le llevaron a asesinar a su esposa, se enamora de la testigo.

Eloy Germán De La Iglesia Diéguez (1944-2006), director visceral, militante del partido comunista, se destacó en su filmografía por los temas tabú afrontados. *La Criatura* (1977), con una jovencita Ana Belén enamorada del ovejero alemán de su marido; *Miedo a Salir de Noche* (1979); *Navajeros* (1980) con José Sacristán y Verónica Castro; *El Pico* (1983) y *El Pico 2* (1984) fueron películas de revisión obligatoria para todo buen gourmet del cine de explotación.

A mediados de los años '70, debido a la prohibición en España de *A Clockwork Orange* (La Naranja Mecánica-1972) de Stanley Kubrick, De La Iglesia rodó una especie de versión hispánica del tema, titulada *Una Gota de Sangre Para Morir Amando* (1973). En una sociedad neofascista una enfermera desquiciada masacra jóvenes y un violento pandillero trata de seducirla fascinado por la violencia que emana tal sociedad. Encabezaron el reparto Sue Lyon (la *Lolita* del film de Kubrick), Chris Mitchum (hijo del recordado Robert) y Jean Sorel (el *Alain Delon de los pobres*).

Auténtico todo terreno del cine explotación ibérico, De La Iglesia realizó tres contundentes thrillers en esa década. *La Semana del Asesino* (1971) fue prohibido por la censura tras tres semanas de rodaje y sufrió más de sesenta





cortes. *El Techo de Cristal* (1972), el más popular, cuyo guión fue rechazado en cuatro ocasiones, también tuvo cortes en diversos planos. Por último, *Nadie Oyó Gritar* (1973), que comentaremos a continuación, fue el que más se acercó al “suspenso hitchcockiano, condimentado con especias mediterráneas” a pesar de lo cual no fue el más exitoso en taquilla.

La película contó con las actuaciones de la jamona Carmen Sevilla y Vicente Parra. Ambos venían de trabajar a las órdenes de De La Iglesia, Sevilla en *El Techo de Cristal* y Parra en *La Semana del Asesino*. La película, paradójicamente, no fue cortada por la censura y eso tal vez explique su poca repercusión comercial (¿quién iría a ver una película que no tuviera escenas pecaminosas que



atrajeran la atención de las tijeras censoras de turno?).

La trama se inicia en Londres. Sevilla interpreta a una “mujer de lujo” y de vida licenciosa que regresa a España luego de ofrecer afecto a cambio de confort económico. Decidida a terminar con esa tendencia al “derroche hormonal” se dirige a su vivienda en un flamante complejo departamental donde debe quedarse sola un fin de semana, con la única compañía del encargado de mantenimiento del edificio (Parra) y la esposa de éste.

Parra, que borda su personaje con soltura, interpreta al encargado, nervioso y dominado, a quien años de vejaciones maritales han convertido en un ser apático que decide “finitar” a su mujer y arrojarla por el hueco del ascensor. Sevilla es testigo casual del incidente e intenta ocultarse en su piso.

Luego de intentar explicar por varios medios que “el diálogo es la única solución viable”, Parra logra arrinconar a Sevilla y le ofrece perdonarle su vida a cambio que le ayude a desaparecer el cadáver (si no hay cadáver, no hay asesinato), aunque, de ser descubiertos, ella podrá ser tomada como cómplice.

Entre las escenas memorables recordamos cuando ambos personajes bajan piso por piso en ascensor, limpiando las manchas de sangre donde golpeó

el cuerpo en su derrotero a la nada o bien cuando, tras un accidente de tránsito, la policía les pide el coche en el que se desplazaban para llevar a los heridos a un hospital y quitan la maleta del asiento trasero para hacerla entrar a presión en la cajuela, justamente encima del cadáver –que está cubierto con una lona.

Más tarde, se dirigen a la casa de campo de Carmen, en las afueras de Madrid, para continuar con una serie de escapadas, engaños, traiciones, arrepentimientos que se cuecen a fuego lento salpimentados con la aparición del fiolo y amante de la protagonista (un correcto Tony Isbert). Se desbordan los deseos y reproches (Parra cuenta sus vivencias como escritor frustrado y comunista).

La película toma un giro brusco y nos ofrece un final realmente sorprendente, adelantándose unos cuantos años a los thrillers retorcidos que en los años '80 nos inculcase el gran Brian De Palma.

Destaca también, en un pequeño rol, el querido actor Antonio Casas y la música de Fernando García Morcillo, que con un meloso solo de saxofón realmente logra poner en clima la acción.

En nuestra opinión estamos ante una auténtica fotonovela animada, efecto reforzado por el collage de los créditos iniciales del film, que nos transporta a las páginas de la recordada revista “Nocturno”. ♣

Giulio Berruti y el Caso de la Monja Homicida

Lucio Lagioia

SUOR OMICIDI

(La Monja Homicida)

Prod.: Cinesud; Gruppo di Lavoro Calliope

Distr.: Reak Impegno

Estreno: 10 de mayo de 1979

Duración: 87'

Reparto: Anita Ekberg (Sor Gertrude); Paola Morra (Sor Mathieu); Alida Valli (Madre Superiora); Massimo Serato (Dr. Poirret); Daniele Dublino (Director); Lou Castel (Peter); Joe Dallesandro (Dr. Patrick Roland); Laura Nucci (Baronesa); Alice Gherardi (Enfermera); Lee De Barriault; Ileana Fraia; Antonietta Patriarca; Sofia Lusy (Janet); Nerina Montagnani (Josephine); Franco Caracciolo; Maria Sofia Amendolea; Chicca Thomas; Manlio Pierotti; Brunello Chiodetti; Enzo Spitaleri; Lesly Thomas; Aldo De Franchi. **Sin acreditar:** Giulio Berruti (Cura).

Créditos: Producción: Enzo Gallo. Dirección: Giulio Berruti. Guión: Giulio Berruti y Alberto Tarallo. Idea: Enzo Gallo. Fotografía: Tonino Maccoppi (color). Montaje: Mario Giacco. Operador de cámara: Pippo Carta. Asistente de cámara: Giancarlo Battaglia. Asistente de director: Alberto Vari. Música: Alessandro Alessandroni. Continuidad: Tiziana Oppedisano. Maquillaje: Mauro Gavazzi. Peinadora: Maria Rizzo. Vestuario: Alberto Tarallo. Vestidos: Stefano Paltrinieri. Manager de unidad: Giancarlo Funaro. Secretaria de producción: Mariella Vari. Action Stills: Stefano Cecchi. Utilería: Velio Zamprioli. Asistentes de edición: Patrizia Oppedisano y Andrea Vari. Grabación de sonido: Robert Forrest. Microfonista: Antonio Gallo. Publicidad: Kim Gatti. Diseño de producción: Franco Vanorio. Manager de producción: Marcello Papaleo.

Sinopsis: Una monja trabaja en un hospital geriátrico, donde se dedica impúneamente a asesinar y torturar a los pacientes, al tiempo que desarrolla un romance lésbico con otra monja. Un doctor sospecha e investiga.

A fines de los 70, un caso policial llamó la atención del productor Enzo Gallo: una monja belga que trabajaba en un hospicio, asesinaba a ancianas para quedarse con sus joyas. La prensa italiana tituló el caso como "La Monja Homicida". Gallo ya tenía el título y la idea base. Solo faltaba contratar a un director joven que no cobrara demasiado y que tuviese cierta experiencia con actores. Así, el desconocido Giulio

Berruti (también guionista y asistente de dirección) pasó a dirigir su segundo (el primero fue una comedia ignota) y último film contando con actores que, según él, accedieron por amistad a cobrar una paga simbólica.

Y fue su último film, porque los disgustos que le acarreó, lo desanimaron por completo.

Es que *Suor Omicidi* es una de las películas más escandalosas de la historia del cine. Imagínense: en un hospicio católico la hermana Gertrude, monja terriblemente perturbada que sufre insoportables jaquecas (nada menos que la voluptuosa Anita Ekberg), atormenta a los ancianitos que debería cuidar, e incluso les roba. Además, se droga con morfina, tiene alucinaciones, ataques histéricos, paranoia, sale en busca de





hombres para tener sexo ocasional e incurrir en el lesbianismo con una joven novicia (la morbosísima Paola Morra). Mientras tanto, bestiales torturas y asesinatos se suceden en el lugar. ¿Quién es la asesina? ¿Uno de los internos? ¿La novicia? ¿Gertrude? ¿Ambas?

Suor Omicidi fue una de las irresistibles combinaciones de géneros y temas a los que eran tan adeptos los italianos. Aquí, tenemos la mezcla del típico *Nun-Exploitation*, con el Giallo misterioso, sin olvidar ese característico nihilismo acerca de las relaciones humanas y la crítica a las instituciones más tradicionales.

El resultado, es un explosivo combo morbosos, sádico, sórdido y políticamente incorrecto por donde se lo mire. Como en la mayoría de las salvajes producciones italianas de la época, el asunto es tomado totalmente en serio sin una pizca de humor, lo que da lugar a una historia no apta para cualquier espectador. La notable banda sonora de Alessandro Alessandroni apela tanto a riffs de guitarra eléctrica como a cantos corales, órgano y siniestros chirridos de sintetizador. Así, enmarca la catarata de escenas memorablemente tétricas del relato.

Las alucinaciones de Gertrude, son increíbles: explícitas operaciones de cráneo, fantasías necrofílicas y asesinatos que puede, o no, estar cometiendo ella misma. Entre las muertes, destaca el de una pobre ancianita amordazada y torturada a base de múltiples alfileres clavados en su rostro y en uno de sus ojos, para acabar siendo tajeada con un escalpelo. El resto, es cometido a base de sangrientas golpizas.

Obviamente, tenemos erotismo y sexo en cantidades. Pero como en las producciones italianas de la época, el sexo siempre es sórdido, clandestino y morbosos. Por ejemplo: una bella mujer tiene sexo (quizás anal) con un anciano en una silla de ruedas bajo una copiosa lluvia nocturna, mientras Gertrude observa furtivamente. El voyeurismo no podía faltar...

... Ni tampoco el sadismo. A cuento viene la escena del gran Lou Castel, parálítico, subiendo tortuosa e interminablemente unas enrevesadas escaleras. Todo ello, para acabar a los pies de su asesino... Ni que decir de Gertrude pisoteándole agresivamente la dentadura postiza a una pobre viejita, que llora con verdadera angustia al ver perdido su artificial herramienta de alimentación...



¿Y las autoridades del lugar? Pusilánimes, ignorantes, irresponsables y/o corruptos y aprovechadores. Actúan con desidia, buscan ocultar todo y desentenderse del tema. Cualquier relación con el comportamiento actual de la Iglesia ante la avalancha de pedofilia sacerdotal, no es pura coincidencia.

Y así, llegamos al desenlace... Totalmente acertado, con un plano final realmente inspirado.

Con tamaños ingredientes, **Suor Omicidi** resultó indigesta a más de uno. Para colmo, los distribuidores le agregaron al afiche la frase "De los archivos secretos del Vaticano...". Tras cuatro proyecciones en Italia (y, según el director, estaba segunda en taquilla en Roma), el mismísimo Vaticano exigió que la película fuese retirada de exhibición. Y así fue. En Inglaterra, la película fue prohibida por "indigna".

A pesar de venderse a gran parte del mundo y funcionar muy bien en España y Alemania, la película resultó un trago amargo para el director. Algunas imposiciones de la producción, la frase de los distribuidores que no le agradó en absoluto más la censura que sufrió la película, desanimaron a Berruti, que abandonó el cine de ficción para pasar al documental, en el que encontró mayor libertad. La escena más masacrada (de la que se perdieron varios fotogramas) fue aquella en la cual Gertrude se inyectaba morfina haciendo una pantomima de la Misa Católica, en su afán de encontrar a Dios a través de la droga...

Suor Omicidi se filmó en un verdadero convento bajo el título de *Suor Ghertrude* en su claqueta, para que no se espanten los curas y monjas que se acercaban a controlar la filmación. Además, Berruti escribió un guión falso para ellos. Incluso, para aburrirlos y que se retirasen, el director y los técnicos perdían el tiempo adrede, cambiando luces y cosas por el estilo.

Berruti (que hace un cameo al principio, en el papel de un cura) afirmó que **Suor Omicidi** es como "una hija abandonada por su padre" ya que no le guardaba gratos recuerdos. Ahora, se enorgullece de ella, cuando la misma puede verse en DVD y en festivales que rescatan esta joyita perdida del cine italiano más osado y sin domesticar. ♣

Un Thriller Nórdico

Víctor Conenna

MÄN SOM HATAR KVINNOR

(Argentina: Los Hombres que No Amaban a las Mujeres)

España: Millennium 1: Los Hombres que No Amaban a las Mujeres)

Prod.: Film i Väst; Filmpool Stockholm Mälardalen; Nordisk Film; Det Danske Filminstitut; Swedish Film Institute; ZDF Enterprises; TV2 Norge; Danmarks Radio; Sveriges Television; Yellow Bird Films.

Distr.: Nordisk Film (Dinamarca – Suecia)

Estreno: 27 de febrero de 2009 (Dinamarca; Suecia); 13 de marzo de 2009 (Noruega); 1º de octubre de 2009 (Alemania).

Duración: 152' (versión de cine); 180' (versión extendida)

Reparto: Michael Nyqvist (Mikael Blomkvist); Noomi Rapace (Lisbeth Salander); Lena Endre (Erika Berger); Sven-Bertil Taube (Henrik Vanger); Peter Haber (Martin Vanger); Peter Andersson (Nils Bjurman); Marika Lagercrantz (Cecilia Vanger); Ingvar Hirdwall (Dirch Frode); Björn Granath (Gustav Morell); Ewa Fröling (Harriet Vanger); Michalis Koutsogiannakis (Dragan Armanskij); Annika Hallin (Annika Giannini); Sofia Ledarp (Malin Eriksson); Tomas Köhler ('Plague'); David Dencik (Janne Dahlman); Stefan Sauk (Hans-Erik Wennerström); Gösta Bredefeldt (Harald Vanger); Fredrik Ohlsson (Gunnar Brännlund); Jacob Ericksson (Christer Malm); Gunnel Lindblom (Isabella Vanger); Barbro Enberg (Mujer Mayor); Reuben Sallmander (Enrico Giannini); Yasmine Garbi (Miriam Wu); Georgi Staykov (Alexander Zalachenko); Nina Norén (Agneta Salander); Emil Almén (Policía); Louise Ryme (Recepcionista); Pale Olofsson (Juez); Mikael Rahm (Editor); Willie Andréason (Birger Vanger); Lennart R. Svensson (Policía); Alexandra Pascalidou (Reportera); Tehilla Blad (Lisbeth Salander, de joven [como Theilla Bladh]); Julia Sporre (Harriet Vanger, de joven); Laura Lind (Jennie Giannini); Isabella Isacson (Monica Giannini); Magnus Stenius (Guardia). **Sin acreditar:** Sofia Brattwall (Marie); Christian Fiedler (Otto Falk); Margareta Stone (Birgit Falk).

Créditos: Producción ejecutiva: Anni Faurbye Fernandez, Lone Korslund, Peter Nadermann, Ole Sondberg y Mikael Wallen. Producción: Søren Stærlose. Productora asociada: Jenny Gilbertsson. Dirección: Niels Arden Oplev. Guión: Nikolaj Arcel y Rasmus Heisterberg sobre la novela *Män Som Hatar Kvinnor* (2006) de Stieg Larsson. Fotografía: Jens Fischer y Eric Kress. Música: Jacob Groth. Montaje: Anne Østerud. Casting: Tusse Lande. Dirección de 2da. unidad: Daniel Alfredsson. Asistente de dirección: Daniel Chilla y Maria Billberg. Diseño de producción: Niels Sejer. Decorados: Darrell Silvera. Vestuario: Cilla Rörby. Sonido: Anders Hörling. Diseño de sonido: Peter Schultz. Efectos especiales: Russell A. Cully. Maquillaje: Jenny Fred. Asistente de maquillaje: Anna-Carin Lock. Maquillaje especial: Love Larson. Manager de producción: Tobias Åström. Efectos especiales: Filmgate.

Sinopsis: 40 años atrás, Harriet Vanger desapareció en una isla del poderoso clan Vanger. Su cuerpo nunca se encontró; sin embargo, su tío, convencido de que fue asesinada y de que el asesino es miembro de su propia familia, contrata al periodista Mikael Blomkvist y a la hacker informática Lisbeth Salander para investigar el caso.

¿Qué siniestro misterio encierran las flores enmarcadas que un anciano recibe sistemáticamente el día de su cumpleaños desde distintos lugares del mundo? Merced al perturbador retrato que de la sociedad europea nos ofrecen autores como Michel Houellebecq, J.G. Ballard o Elfriede Jelinek sabemos que lo peor de la condición humana no es patrimonio de los países subdesarrollados. En esta línea temática, aunque encuadrada en un marco general de policial negro, puede inscribirse la representación que en la trilogía *Millennium* el escritor nórdico Stieg Larsson hace de la sociedad sueca.

La adaptación de la primera novela de la serie, *Los hombres que no amaban a las mujeres*, por parte del director Niels Arden Oplev y de los guionistas Nikolaj Arcel y Rasmus Heisterberg dio como resultado un film intenso, cargado de acción y suspenso. Si bien la trama principal del texto es atravesada por varias subtramas, la película se centra fundamentalmente en la primera: la

investigación que el jefe del Grupo Vanger, el magnate Henrik Vanger, le encomienda a Mikael Blomkvist, un periodista especializado en economía y finanzas que pasa por el peor momento de su carrera (en seis meses tendrá que cumplir una condena de prisión efectiva por calumniar a un poderoso magnate), para tratar de esclarecer la desaparición de Harriet Vanger, producida treinta y seis años antes, en 22 de septiembre de 1966, día en que toda la familia se congregaba en la mansión de la isla para una

tradicional reunión anual. En su primer encuentro Henrik le entrega una foto del clan familiar y le sugiere una interesante paradoja: no sospecha de nadie pero sospecha de todos, cree que Harriet fue asesinada y que cualquiera de ellos pudo haberlo hecho. A continuación le revela un pasado familiar en el que los Vanger son descritos como una caterva de miserables, mezquinos y codiciosos entre los que abundan alcohólicos, violentos y nazis.





La profesión del protagonista, en apariencia incompatible con el tipo de tarea que se le encomienda, es un detalle no menor que va más allá de un simple dato narrativo. Si bien en la historia Henrik Vanger sugiere que eligió a Mikael Blomkvist porque lo ha vigilado y sabe que como periodista especializado en economía y finanzas es obstinado, lo cierto es que la elección de dicha profesión para el protagonista supone un importante posicionamiento por parte del autor: tiene que ver, fundamentalmente, con un intento de desenmascaramiento del ejercicio del poder, en este caso económico, que se irá encastrando en la historia principal con otros hechos que tendrán diferente alcance social y político.

En tal sentido opera, también, cierta faceta de la vida del otro personaje que completa la dupla detectivesca: Lisbeth Salander. Salander, cuya memo-

ria fotográfica y habilidad en el manejo del universo informático son sus principales armas en el desarrollo de la pesquisa, es una joven de veinticuatro años que, por pasados acontecimientos que no se alcanzan a vislumbrar en su totalidad, necesita un tutor legal que administre sus bienes. El cambio de tutor será un problema para Lisbeth y desnudará uno de los costados más oscuros de una sociedad idealizada por el resto del mundo.

Defraudaciones económicas, desapariciones, asesinatos, violencia sexual, racismo, miserias familiares: Oplev narra con simple fluidez y sencillez formal la historia escrita por Larsson ajustándose al esquema narrativo del texto de partida. La economía de recursos que impone el traslado de las seiscientas sesenta y cinco páginas de la novela en aproximadamente ciento cincuenta minutos (se necesitarían varias horas más para tras-

ladar todo el libro) hace que, para mantener el ritmo, se supriman algunas líneas investigativas, desaparezcan algunos personajes, se fusionen ciertas acciones, se cambie el orden de determinados acontecimientos y se resignen algunos elementos que en la novela eran más que significativos: la vida sexual (muy activa) de Mikael Blomkvist, el funcionamiento de la revista *Millennium*, la historia detrás del juicio entablado por Hanz-Erik Wenneström, el comportamiento de la prensa y los dilemas éticos que surgen tras la comisión de determinadas acciones.

Sin embargo queda lo esencial. La investigación del caso Harriet Vanger y la relación intensa y conflictiva que mantienen Mikael Blomkvist y Lisbeth Salander constituyen el núcleo narrativo que circula en un tejido de violencia y muerte. En este sentido, hay dos grandes aciertos del director y los guionistas que aportan dinamismo y acción en algunos segmentos donde el texto es demasiado explicativo. En primer lugar, el hecho de que Henrik Vanger proyecte una cinta con un noticiero de la época condensa varias acciones, simplifica el desarrollo narrativo y sintetiza una parte importante de la presentación de la historia. En segundo lugar, hay un importante cambio en cuanto al *modus operandi* de la investigación: para obtener información, la dupla detectivesca visita todos los lugares donde fueron asesinadas las mujeres que Harriet Vanger tiene apuntadas en su agenda, en la novela no pierden tiempo registrando esos lugares y toda la indagación se hace vía internet. Este cambio, además de inyectar acción y suspenso, da paso a la utilización de los espacios naturales de Suecia allí donde, si se siguiera el texto a rajatabla, tendría que haber una chica hurgando en un ordenador.

Por último. Si bien en la novela los personajes son mucho más complejos y profundos, el film logra retratarlos con bastante precisión. El elenco está integrado por importantes actores suecos que cumplen con eficacia sus roles pero, sin dudas, todas las palmas se las lleva Noomi Rapace en el papel de Lisbeth Salander, un personaje que será difícil de olvidar. ♣



Dossier “El Santuario del Thriller”

Inner Sanctum: La Otra Vida Criminal de Larry Talbot

El Abuelito

En la década del '40, época de oro de los films de misterio, del nacimiento del film noir, del ocaso del terror clásico y del caldo de cultivo de la ciencia-ficción de la siguiente década, una serie de thrillers inspirados en una por entonces popular serie radial imponen seis protagónicos absolutos para Lon Chaney Jr. en los que el actor sale en pantalla sin vendas, sin costuras, sin colmillos y sin hirsuta máscara....



Patricia Morison y Lon Chaney Jr.: Hipnosis en *Calling Dr. Death*

La oscuridad se adueña de la sala de cine. Antes de que la pantalla muestre los créditos de la película que ha de proyectarse aparece sin más una biblioteca presidida por una enorme mesa. Iluminación y mobiliario otorgan a la estancia un ambiente grave, solemne. Sobre el escritorio, en el centro, una bola de cristal como las que usan los magos para descifrar el porvenir. En su interior, una cabeza humana. Carece de cuello, flotando entre el vidrio; pertenece a un hombre flaco, casi consumido, cuyas facciones oscilan mientras se dirige a los espectadores. Su voz es meliflua, algo vacilante. Una palabra destaca entre las otras que como en una pesadilla pronuncia este heraldo del Más Allá. *M-u-r-d-e-r*, susurra, recreándose en cada letra. Cualquiera puede cometer un asesinato.

Finalizada tan singular bienvenida, los títulos se adueñan de la pantalla... Los adictos a lo fantástico no podemos desear mejor comienzo.

Quienes caímos para siempre presos del mundo de sombras y artificio de los terrores de la Universal nos asemejamos en gran medida a esas ratas de laboratorio inmersas en un laberinto, obligadas a recorrerlo una y otra vez. Como ellas hemos explorado, valorado, conocido y aprendido de memoria cada uno de los compartimentos donde se esconden los filmes de la productora; no por eso damos por muertas nuestras esperanzas, como si fuera posible reinventar el pasado y traer a la luz títulos inéditos capaces de calmar nuestra ansia insaciable. Despachados ya los seminales clásicos,

apreciadas en lo mucho que valen las secuelas de las sagas de los monstruos del panteón sacro, encontradas en un recoveco perlas raras que otros desprecian y nosotros degustamos con placer - la Mujer Araña, la Mujer Gorila, The Creeper-, queremos todavía más y más. Es entonces cuando la atención se fija, buscando la emoción perdida, en otros géneros conexos que aunque no sean específicamente fantásticos, pueden proporcionar la ración de sombra y misterio que nuestro apetito demanda. Si además intervienen en este nuevo filón muchos de los rostros que antes conocimos entre telarañas, criptas y laboratorios, mejor que mejor. El placer será completo.

La serie de filmes **Inner Sanctum** cumple con creces estas expectativas. Bajo tan pomposo nombre, latinajo que bautizaba una popular serie de relatos *pulp* adaptados también a la radio, se ocultan seis historias criminales tocadas por el morbo, lo malsano, lo bizarro, la enfermedad. No son películas fantásticas, cierto, pero su intención no es otra que provocar desazón y mantener una cercanía tal con el universo añorado que fácilmente se degustan como si de primerísimos títulos se tratase. Fueron rodadas en muy poco tiempo, entre 1943 y 1945, menos de dos años, y aún siendo en su planteamiento series B de una hora de duración destinadas a estrenarse como acompañantes de un filme *mayor*, cuentan con lo más granado entre los técnicos de la casa, desde directores artísticos a iluminadores, fotógrafos y decorados a un elenco actoral de quitar el hipo, por lo que el resul-

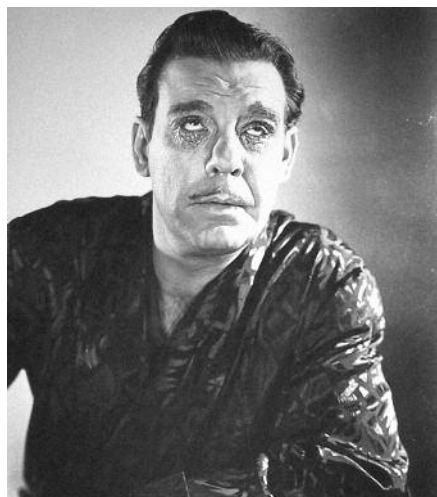
tado estético es tan exquisito como el de cualquiera de las grandes producciones de Universal. Lástima que su aceptación comercial declinase tan rápido porque sino bien pudiésemos tener ahora tantos **Inner Sanctum** como **Sherlock Holmes** rathbonianos...

Seis filmes son, de enrevesado y original argumento cada uno; comparan los suficientes rasgos comunes para que puedan considerarse genuina serie. Todos están protagonizados por Larry Talbot, perdón, por Lon Chaney, que repite en los seis títulos el mismo papel de maldito por el que el público le reconoce y le ama. Obviamente no padece aquí licantropía, pero en todas las encarnaciones que adopta en las **Inner Sanctum**, Lon, como Talbot, es un hombre atormentado, al borde del colapso nervioso, acechado por los fantasmas de la locura, que gime bajo la culpa dominado por fuerzas que escapan a su control. Las historias están contadas desde su punto de vista, escuchando el espectador sus pensamientos en voz en *off* turbadora y grave. Siempre le rondan una o varias mujeres a las que atrae su poderosa masculinidad tanto como su desvalimiento; en estos filmes, el mundo no es sino un infierno donde la inocencia es perseguida y aplastada en la persona de Lon, un hombre bueno al que se acosa cruelmente hasta arruinar vida y cordura.

Se suele criticar a Chaney Junior por ser actor de registro limitado; no son

los **Inner Sanctum** la mejor prueba para desmentir tal afirmación. Como en la inmensa mayoría de sus filmes, Lon interpreta a la Bestia / Víctima, Larry Talbot bajo mil y un nombres, y ese papel, el único que le hemos visto hacer -el único, en realidad, que la industria le permitiese- lo borda. Cejas enarcadas en trágica mueca, ojos tristes, mirada extraviada, cara de ardor de estómago, andar pesado, vigor que le desborda, humanidad desnuda hecha de miedo y violencia. Y desvalimiento, soledad, condena, paradigma del hombre del siglo XX atormentado y culpable.

Para tan sórdidas metáforas se vale la serie de la estructura del *whodunit*, reducido círculo de personas entre las que se camufla un asesino cuya identidad no se desvela hasta el final. Como



Pequeño problemita ocular para Lon Chaney Jr. en *Dead Man's Eyes*

tales funcionan eficazmente, sorteando las abundantes extravagancias de los guiones gracias a una narración perfectamente hilvanada, capaz de crear emoción y suspense a poco que uno se deje llevar. No en vano sus directores son todoterrenos acostumbrados a lidiar con presupuestos harto más modestos en todos los sentidos; lo mismo cabe decir de los secundarios, que incluyen a varios de los más gloriosos rostros de la serie B; de hecho, en torno a estas películas se congregan una serie de actores heterodoxos, rostros de culto y veneración para el cinéfilo curtido, cuya aparición se acoge siempre con aplausos.

El objetivo de recrear atmósferas terroríficas no se abandona nunca, incidiendo los filmes en la estética de las sombras tan característica de la Universal; se juega constantemente con íconos y motivos del género, hipnotizadores, doctores locos, cabezas cortadas, museos de cera, espiritistas, muñecas de vudú... todo cuanto pueda contribuir desde una supuesta racionalidad a entrar en el mundo arquetípico de la pesadilla. Basta fijarse en los rimbombantes nombres de las películas, eufónicos y sensacionalistas como pocos, pura poesía de barraca de feria: **Llamando al Doctor Muerte, El fantasma helado, La almohada de la muerte, Los ojos del hombre muerto**, vislumbrados además a través de unos carteles que chillan con sus colores y grandes letras macabras exigiendo atención. Cualquiera se resiste...

CALLING DR. DEATH

(Doctor Muerte)

Prod. y Distr.: Universal Pictures

Estreno: 17 de diciembre de 1943

Duración: 63' (5.663 pies)

Reparto: Lon Chaney Jr. (Dr. Mark Steele [como Lon Chaney]); Patricia Morison (Stella Madden); J. Carrol Naish (Inspector Gregg); David Bruce (Robert Duval); Ramsay Ames (Maria Steele); Fay Helm (Sra. Duval); Holmes Herbert (Bryant, el Mayordomo); Alec Craig (Bill, el Sereno); Frederick Giermann (Padre de Marion [como Fred Gierman]); Lisa Golm (Madre de Marion); Charles Wagenheim (Forense); Mary Hale (Marion); George Eldredge (Fiscal de Distrito); John Elliott (Sacerdote). **Sin acreditar:** Robert F. Hill (Juez); Perc Launders (Detective); Rex Lease (Detective); Jack Rockwell (Detective); Paul Phillips (Detective); Kernan Cripps (Oficial); Jack C. Smith (Guardia); Al Ferguson (Guardia); Earle Hodgins (Barman); Frank Marlowe (Reportero); Norman Rainey (Gobernador); Keith Ferguson (Operador); David Hoffman (*Inner Sanctum*); Charles Moore (Prisionero - personaje eliminado-).

Créditos: Producción: Ben Pivar. Dirección: Reginal LeBorg. Guión: Edward Dein. Fotografía: Virgil Miller (b&n). Dirección de arte: John B. Goodman y Ralph M. DeLacy. Montaje: Norman A. Cerf. Asistente de dirección: Charles Gould. Decorados: R.A. Gausman y A.J. Gilmore. Vestuarios: Vera West. Dirección musical: Paul Sawtell. Dirección de sonido: Bernard B. Brown. Técnico de sonido: William Hedgcock. Efectos de fotografía: John P. Fulton.

Sinopsis: Un médico neurólogo (Lon Chaney Jr.) se ve atormentado por la idea de que pudo llegar a asesinar a su esposa durante un momento de locura. Por otro lado, hay un detective (J. Carroll Naish) que también cree que el médico es el culpable, y busca por todos los medios obtener una confesión.

La serie se inicia con **Calling Dr. Death** (1943); el director que se encarga de abrir fuego es Reginald Le Borg, hábil veterano con prolífica carrera volcada en el cine de género y responsable de algunas pequeñas joyas denostadas por la crítica oficial (la secuela **Ghost of the Mummy**, 1944, una vez más de la mano de Lon, o las decadentes **The Black Sleep**, donde entre los más célebres representan-



Patricia Morison se desvanece en **Calling Dr. Death**

tes del cine de terror un Lugosi pobre y agotado despidiéndose tristemente su carrera, y **Voodoo Island**, en la que Karloff lidia con igual solvencia y desencanto rituales vudú y plantas carnívoras gigantes, ambas de 1957)... Por entonces Le Borg está en plantilla en la Universal; tras una decena de cortos este es su segundo largometraje para la productora; ha demostrado ya que sabe moverse con soltura entre los habituales decorados goticistas y sortear unos guiones que van de lo más vulgar a la franca extravagancia. Encaja pues como anillo al dedo en

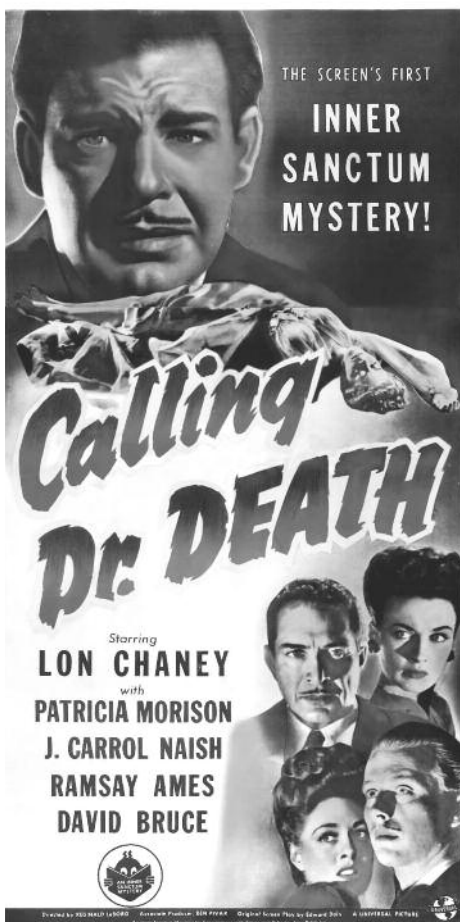
títulos morbosos y retorcidos como estos, de los que dirige los tres primeros, abandonando la serie a mitad de rodaje de **The Frozen Ghost** al parecer por desavenencias con un Lon Chaney siempre inseguro y celoso.

En este primer título Lon interpreta a un psiquiatra, elección muy adecuada por cuanto en la imaginación popular estos profesionales de la medicina se representan muy cercanos a sus enfermos, tanto, que a menudo los superan en insania... El mundo de la locura, tan habitual en la serie, se hace así presente de inmediato. Y es que Lon, además de ser consumado terapeuta hipnotizador, sufre frecuentes ataques de amnesia. El pobre está enamorado de su enfermera, única que le proporciona dulzura frente al acoso de una esposa rica y desagradable que le trata como la princesa al sapo, despreciándolo y marchando en sus narices con lucidos amantes. Tras una noche en que su mente presenta un vacío, descubre que su legítima mujer ha sido asesinada y no de cualquier manera, sino con el rostro quemado por mordiente ácido. Deformidad, raptos de la voluntad, pérdida del Yo, enfermedad, homicidio sádico, asomo de demencia: elementos todos que pertenecen a la iconografía fantástica más morbosa, tendencia que refuerza un juego de luces dominado por claroscuros de regusto gótico: Lon cena en solitario, alumbrada la mesa por velas y candelabros pese a encontrarse en una casa contemporánea normal y corriente.

Es el gótico de suburbio urbano, no menos eficaz y artificial que el del

castillo en sombras, ni menos capaz de evocar clima de amenaza y tiniebla. El primero de los secundarios de culto en asomar a la serie es el camaleónico J. Carrol Naish, capaz de encarnar sin inmutarse a un hombre simio, un científico loco y jorobado, un chino mandarín, un doctor japonés o un jefe indio y hacerlos siempre creíbles a los ojos del espectador. Aquí es el frío,

tenaz y quiquilloso policía que al fin da con la solución del criminal enigma... No puede tener **Inner Sanctum** mejor arranque: sesenta y tres minutos en los que la tensión no decae un instante, conducida por un guión milimétrico y retorcido de los que entran y hasta engañan al espectador con tal de arrastrarle al terreno deseado. Satisfechos con el resultado, los gerifaltes de la Universal encargan a Lon y Le Borg dos títulos más, realizados a lo largo del año siguiente, 1944.



WEIRD WOMAN

(Amenaza Incógnita)

Prod. y Distr.: Universal Pictures

Premiere: 31 de marzo de 1944 (New York)

Estreno: 14 de abril de 1944

Duración: 63' (5.785 pies)

Reparto: Lon Chaney Jr. (Prof. Norman Reed [como Lon Chaney]); Anne Gwynne (Paula Reed); Evelyn Ankers (Ilona Carr); Ralph Morgan (Prof. Millard Sawtelle); Elisabeth Risdon (Grace Gunnison); Lois Collier (Margaret Mercer); Elizabeth Russell (Evelyn Sawtelle); Harry Hayden (Prof. Septimus Carr); Phil Brown (David Jennings); Jackie Lou Harding (Estudiante [como Kay Harding]). **Sin acreditar:** David Hoffman (*Inner Sanctum*); Hanna Kaapa (Larua, Suma Sacerdotisa); William Hudson (Estudiante); Chuck Hamilton (Carpenter); Milburn Stone (Locutor Radial - voz).

Créditos: Producción: Oliver Drake. Dirección: Reginald LeBorg. Guión: Brenda Weisberg sobre *Conjure Wife* (New York, 1943) de Fritz Leiber. Adaptación: W. Scott Darling. Fotografía: Virgil Miller. Dirección de arte: John B. Goodman y Richard Riedel. Montaje: Milton Carruth. Asistente de dirección: William Tummel. Decorados: R.A. Gausman y A.J. Gilmore. Vestuarios: Vera West. Dirección musical: Paul Sawtell. Dirección de sonido: Bernard B. Brown. Técnico de sonido: William Hedgcock. Efectos de fotografía: John P. Fulton.

Sinopsis: Un profesor norteamericano se casa con una nativa de la que se había enamorado durante un viaje a los Mares del Sur, sin caer en la creencia del resto de los isleños, acerca de que la mujer en cuestión es una criatura sobrenatural. A su regreso a la civilización, la mujer comienza a dar evidencias de sus extraños poderes.

Weird Woman es el único de los **Inner Sanctum** con ciertas concesiones a lo sobrenatural. Está basado en un texto de Fritz Leiber Junior, hijo de un veterano secundario de Hollywood del mismo nombre cuyo rostro enjuto, vislumbrado en innúmeros clásicos, nunca llegó a destacar. Escritor de resabios *pulps* inclinado siempre a lo fantástico, guionista e intérprete ocasional -es el sabio loco que despierta a los demonios en la rara *Equinox* (1970)-, su cuento *Conjure wife* es adaptado a la pantalla al menos en dos ocasiones, esta que nos ocupa y otra de 1962 que se estrenó con dos títulos, *Night of the Eagle* y *Burn, Witch, Burn*, tomado el último, para mayor confusión, de la novela homónima de Abraham Merrit con la que nada tiene que ver. Le Borg construye con este material una película de mujeres, que giran sin parar de un modo u otro en torno a Chaney, brujas todas, unas más que otras y alguna hasta en sentido literal.



Aparecen las grandes divas del cine de miedo, Evelyn Ankers y Anne Gwynne, junto a la siempre avinagrada Elisabeth Russell. Una señora de resentida expresión, actriz de singular carrera y

físico atípico capaz de transmitir con un solo gesto desazón y tormento; aprendimos a amarla viéndola sentada en un trono adorada por enanos y degenerados como esposa semi zombie de Bela

Lugosi en el glorioso destarifo *The Corpse Vanishes* (1942); pocos meses después de hacer *Weird Woman* habría de interpretar a la solterona de la onírica *Curse of the Cat People*. Una menor de edad, alumna del profesor Chaney, se une a la fiesta acosando sexualmente al desventurado antropólogo. Y es que tal es el oficio de Lon en esta *Weird Woman*, trabajo que le lleva hasta los Mares del Sur de donde se trae una esposa blanca criada por su aya nativa entre paganos ritos. Amiga de hechizos y amuletos, devota de dioses extraños, su magia blanca no pretende sino proteger al ingenuo cátedro de las maldades que a su alrededor se conjuran para perderle. El equilibrio logrado entre los elementos sobrenaturales y cotidianos es perfecto, consiguiéndose, como en *Calling Dr. Death*, que el interés del filme no decaiga ni un instante pese a su planteamiento forzado e incluso inverosímil. Es este uno de los grandes aciertos de la serie, hacer admisibles, al menos durante los sesenta y pocos minutos en que la luz de la sala está apagada, unos argumentos pretendidamente realistas aberrantes e improbables como pocos.

DEAD MAN'S EYES

(Los Ojos del Muerto)

Prod. y Distr.: Universal Pictures

Premiere: 6 de octubre de 1944 (New York)

Estreno: 10 de noviembre de 1944

Duración: 64' (5.771 pies)

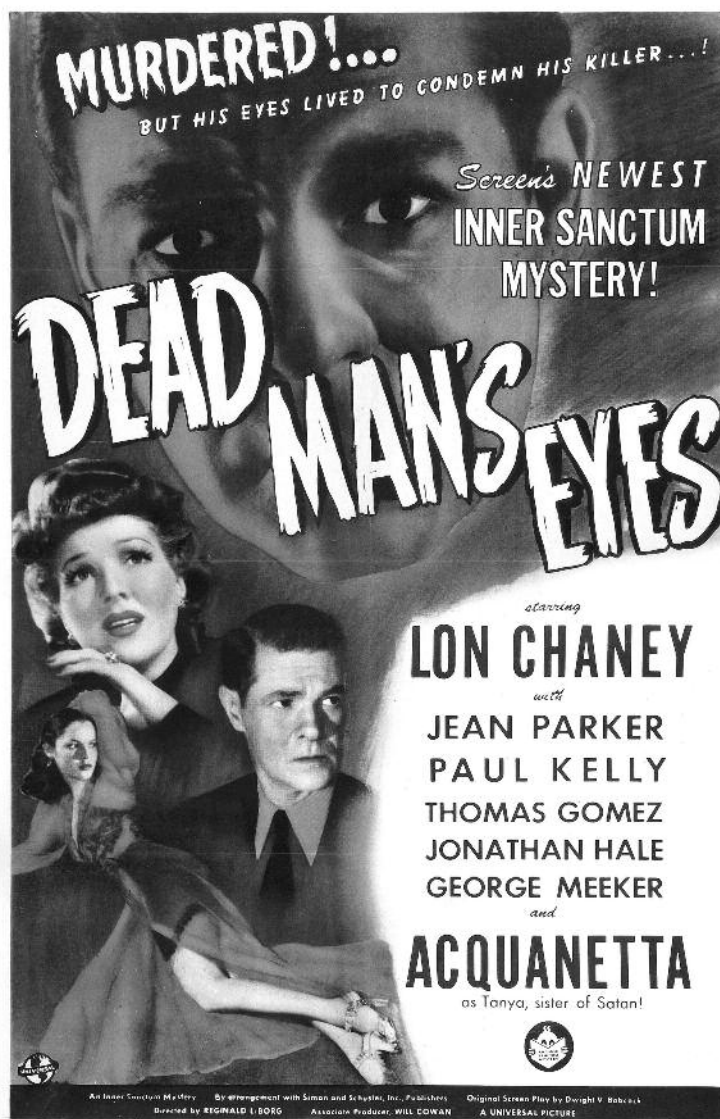
Reporto: Lon Chaney Jr. (Dave Stuart [como Lon Chaney]); Jean Parker (Heather Hayden); Paul Kelly (Dr. Alan Bittaker); Thomas Gomez (Capt. Drury); Edward Fielding (Stanley Hayden); Jonathan Hale (Dr. Sam Welles); George Meeker (Nick Phillips); Beatrice Roberts (Enfermera); Pierre Watkin (Abogado); Eddie Dunn (Of. Moriarty) y Acquanetta (Tanya Czoraki). **Sin acreditar:** Leslie O'Pace (George, un Camarero); Rex Lease (Taxista); John Elliott (Trevers, el Mayordomo); Allen Fox (Mesero); Gwen Kenyon (Enfermera); Beatrice Roberts (Enfermera); David Hoffman (*Inner Sanctum*).

Créditos: Producción Ejecutiva: Ben Pivar. Producción: Will Cowan. Dirección: Reginald LeBorg. Guión: Dwight V. Dirección de diálogos: Stacy Keach y Phil Brown. Babcock. Fotografía: Paul Ivano. Dirección de arte: John B. Goodman y Martin Obzina. Montaje: Milton Carruth. Asistente de dirección: Seward Webb. Decorados: R.A. Gausman y A.J. Gilmore. Vestuarios: Vera West. Dirección musical: Paul Sawtell. Dirección de sonido: Bernard B. Brown. Técnico de sonido: William Hedgcock. Operador de Cámara: William Dodds. Efectos de fotografía: John P. Fulton. Doble de riesgo: Gil Perkins.

Sinopsis: Un artista es cegado por su joven y celosa modelo, que arroja ácido en sus ojos. Ahora el artista debe lograr un trasplante de ojos para recobrar la vista. Con la muerte del padre de la modelo (cuya intención había sido la de donar sus ojos), el artista se convierte en el primer sospechoso.

La última de las realizaciones de Le Borg en la serie le lleva a coincidir por segunda vez en el mismo año con la turbadora Acquanetta, estrella de la casa lanzada como penúltimo de los monstruos clásicos, la Mujer Gorila, a partir de la seminal *Captive Wild Woman* (1943). No es de extrañar, por cuanto el director firma durante ese año nada menos que siete largometrajes, entre ellos *Jungle Woman*, secuela de la primera historia de la Mujer Gorila. Acquanetta, de rasgos negroides e inquietante belleza, representa en el inconsciente hollywoodense lo prohibido, la llamada del sexo oscura y sugerente; su papel secundario en *Dead Man's Eyes* así viene a confirmarlo. *Los Ojos del Hombre Muerto* es el título de la nueva entrega de *Inner Sanctum*, melodrama febril y enfermizo como no podía ser de otro modo.

Acquanetta -delicioso nombre- interpreta a la exótica modelo de un pintor, Lon Chaney, por quien secretamente bebe los vientos. Frente a



ella, Jean Parker, su rival blanca, rica, alegre y convencional, dueña del corazón del desventurado artista. Adicto al colirio

tras sus largas sesiones de trabajo frente al caballete, alguna mano malvada sustituye éste por corrosivo ácido provocando en escena de gran crudeza la inmediata ceguera de Lon. Su futuro suegro, convencido de su valía como pintor, promete donarle sus ojos cuando muera, circunstancia que misteriosamente no tarda nada en producirse mediante el crimen... La intriga está, pues, servida mediante los elementos atípicos y morbosos habituales, que buena y profunda grima provoca cuanto tenga que ver con los humores acuosos del ojo, símbolo del alma. Hay en *Dead Man's Eyes* menor incidencia que en otras ocasiones en las conexiones con el universo fantástico, lo que no resta un ápice de interés: el más convencional de los *Inner Sanctum* es puro e inefable delirio comparado con cualquiera de los títulos del cine policial *normal* facturado en la época.

THE FROZEN GHOST

(El Fantasma Helado)

Prod. y Distr.: Universal Pictures

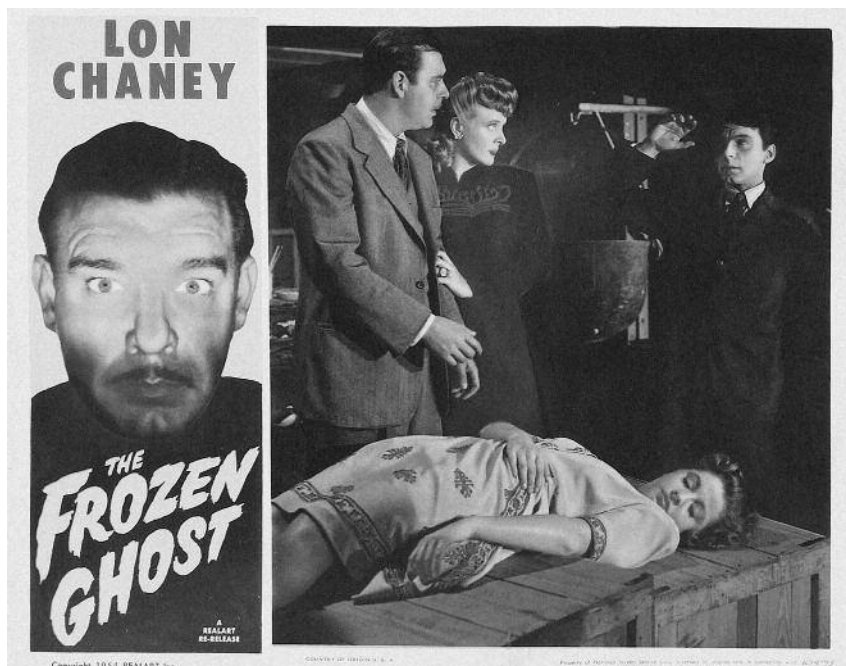
Estreno: 29 de junio de 1944

Duración: 61' (5.516 pies)

Reparto: "Lon Chaney en"; Lon Chaney Jr. (Alex Gregor [como Lon Chaney]); Evelyn Ankers (Maura Daniel); Milburn Stone (George Keene); Douglas Dumbrille (Inspector Brant); Martin Kosleck (Rudy Poldan); Elena Verdugo (Nina Coudreau); Tala Birell (Valerie Monet); Arthur Hohl (Borracho). **Sin acreditar:** Pauline Drake (Mabel); Dennis Moore (Anunciante de Radio); Leyland Hodgson (Doctor en la Audiencia); Jan Bryant (Adolescente en la Audiencia); Polly Bailey (Dama en la Audiencia); William Haade (Policía); Charles Jordan (Reportero); Eddie Acuff (Reportero); Bobby Barber (Gordo); Bud Wolfe (Taxista); Jan Jacobson (Organista); Eddie Bruce (Hombre en la Audiencia); David Hoffman (*Inner Sanctum* - no confirmado).

Créditos: Producción ejecutiva: Ben Pivar. Producción: Will Cowan. Dirección: Harold Young. Guión: Bernard Schubert y Luci Ward sobre una historia original de Harrison Carter y Henry Sucher. Contribución argumental: Maurice Tombragel. Adaptación: Henry Sucher. Dirección de diálogos: Edward Dein. Fotografía: Paul Ivano. Operador de cámara: William Dodds. Dirección de arte: John B. Goodman y Abraham Grossman. Montaje: Fred R. Feitshans Jr. Asistente de dirección: Fred Frank. Decorados: Russell A. Gausman y Ray L. Jeffers. Vestuario: Vera West. Dirección musical: H.J. Salter. Dirección de sonido: Bernard B. Brown. Técnico de sonido: William Hedgcock. Mezclador musical: Paul Neal. Mezclador de efectos: Edwin L. Wetzel. Doble de riesgo: Ken Terrell. Stand-ins: June Davis y Norma Holm.

Sinopsis: Un hipnotista es acusado de asesinato luego de que uno de sus voluntarios -que estaba borracho- fallece en escena. Dos malvientes aprovechan la situación para extorsionarlo.



Momento complicado para Lon Chaney Jr., Evelyn Ankers frente a Martin Kosleck y Elena Verdugo en *The Frozen Ghost*

Al iniciarse 1945 se estrena la siguiente película de la serie, *The Frozen Ghost*. Harold Young, otro de los directores en la nómina del estudio, sustituye a Reginald Le Borg. Young es como el anterior lo que llaman los críticos, no sé muy bien con qué ánimo, un artesano: en todo caso no seré yo quien ponga en entredicho al responsable de filmes como *The Mummy's Tomb* (1942), de la serie de Lon Chaney como Kharis, *Scarlet Pimpernel* (1934) o la tercera parte de las andanzas de la Mujer Gorila, con el acromegálico Rondo Hatton como estrella invitada, *Jungle Captive*, realizada al concluir este *Fantasma Helado* que

nos ocupa. Que es, por cierto, filme admirable hecho de arquetipos y lugares comunes, cuyos resultados están a la altura de sus tan magníficas como sencillas pretensiones, un cuento recargado y malsano ideal para quienes aprecien la narrativa *pulp* más ortodoxa.

Argumento, tipología y ambiente sintetizan como pocas el espíritu bizarro de los *Inner Sanctum*. Como en *Calling Dr. Death* Chaney tiene poder hipnótico, pero esta vez se dedica al espectáculo de teatro y feria en lugar de a la medicina. Gregor el Grande, se hace llamar; en una de sus funciones cree que mediante su

voluntad ha matado a un borracho a quien pretendía poner en trance. Convencido de tener mando sobre la vida y la muerte cae en fuerte depresión; para alegrar el ánimo no se le ocurre mejor solución que la de aceptar la invitación de una vieja amiga que le ofrece trabajar en su Museo de Cera, repleto de figuras de torturas y ejecuciones y tan macabro como manda la tradición.

En escenario tan querido por el amante del fantástico es escultor residente el gran Martin Kosleck, actor delgado y pequeño de mirada y ademanes reptilesco a quien recordamos como pareja homosexual y asesina de Basil Rathbone en *The Mad Doctor* (1941) o haciendo de bohemio criminal, amigo y protector del deforme Rondo Hatton en la modélica *House of Horrors* (1946). En *The Frozen Ghost* hace de artista loco con serios problemas para tratar con las mujeres, gusta entablar conversaciones con sus figuras predilectas y es antiguo cirujano plástico expulsado de la profesión médica por su fracaso en una arriesgada intervención. Deambula sibilante por el Museo entre calderas de cera hirviente, esculturas de asesinos y hornos enormes que aparte de para quemar cadáveres no se sabe muy bien para qué sirven, pero que en todo caso prestan gran servicio estético a la opresiva atmósfera de terror evocada en la película. Mal panorama, desde luego, para que se repongan los deshechos nervios de Gregor el Grande...

STRANGE CONFESSION

(Extraña Revelación)

Prod. y Distr.: Universal Pictures

Estreno: 6 de octubre de 1945

Duración: 62' (5.559 pies / 7 bobinas)

Reparto: "Lon Chaney, Brenda Joyce y J. Carrol Naish en"; Lon Chaney Jr. (Jeff Carter [como Lon Chaney]); Brenda Joyce (Mary Carter); J. Carrol Naish (Roger Graham); Milburn Stone (Stevens); Lloyd Bridges (Dave); Addison Richards (Dr. Williams); Mary Gordon (Mrs. O'Connor); George Chandler (Harper); Gregory Marshall (Tommy Carter [como Gregory Muradian]); Wilbur Graff (Brandon); Francis McDonald (José Hernandez); Jack Norton (Jack, un Borracho); Christian Rub (Mr. Moore). **Sin acreditar:** Wheaton Chambers (Mr. Reed); Jody Gilbert (Mrs. Todd); Ian Wolfe (Frederick, un Mayordomo); Leyland Hodgson (Jason, un Mayordomo); Beatrice Roberts (Miss Rogers); David Hoffman (*Inner Sanctum*).

Créditos: Producción: Ben Pivar. Dirección: John Hoffman. Guión: M. Coates Webster sobre la obra teatral *The Man Who Reclaimed His Head* (New York, 8 de septiembre de 1932) de Jean Bart. Dirección de diálogos: Willard Holland. Fotografía: Maury Gertsman. Dirección de arte: John B. Goodman y Abraham Grossman. Montaje: Russell Schoengarth. Asistente de dirección: Seward Webb. Decorados: Russell A. Gausman y Andrew J. Gilmore. Vestuarios: Vera West. Dirección musical: Frank Skinner. Dirección de sonido: Bernard B. Brown. Técnico de sonido: Jess Moulin. Regrabación de efectos: Ronald K. Pierce. Mezclador musical: Paul Neal.

Sinopsis: Un científico es avasallado por su jefe, que lo envía a realizar algunos experimentos a las selvas de Sudamérica. Durante su ausencia, el jefe aprovecha y roba la fórmula secreta de su empleado (y también roba a su esposa). Hastiado de la jungla, el científico regresa a la ciudad y procede a vengarse de su aprovechador jefe.

Como en la mayoría de estas películas, tan ricas en ambigüedad moral como en truculencias, en la penúltima de la serie, **Strange Confession** (1945), hay un asunto adúltero por medio, sólo que esta vez y a diferencia de lo que ocurre en las otras ocasiones, éste se transforma en el núcleo central del relato. Desarrollada en un largo *flash back*, cuenta la historia del ingenuo Lon, científico interesado en hallar una cura definitiva para la gripe que es engañado por el sinvergüenza de su jefe con un doble objetivo: robarle la patente del invento aunque para ello haya que empezar a fabricarlo antes incluso de haberlo testado en humanos, y beneficiarse de su joven y lozana mujer. Ésta no es otra que Brenda Joyce, incorporada al estudio cuando ya el declive del cine de género ha comenzado, e inolvidable tanto como pareja del **Tarzán** más decadente como haciendo de jovencita perdida en siniestra mansión gótica en la oscura y apreciable **The Spider Woman Strikes Back** (1946), donde resiste heroica el vampírico mal humor de Gale Sondergaard y Rondo Hatton.

Guión y desarrollo son los más convencionales entre los **Inner Sanctum**; muy poco parece quedar aquí del *pathos* que los otros filmes de la serie desprenden: tema y modos cinematográficos ortodoxos, sin asomo de la locura que



J. Carrol Naish y Lon Chaney Jr. entre probetas y matraces de **Strange Confession**

tan buenos resultados ha proporcionado. Únicamente la cabeza cortada de J. Carrol Naish metida en un maletín, cuya presencia se adivina más que se ve, aporta ese elemento singular y morboso característico de la serie. Dirige correcto y anodino John Hoffman, cuya breve carrera como realizador jamás traspasa los límites de la más modesta serie B; hombre para todo en la Universal, el montaje, la edición y hasta los efectos especiales son oficios con los que

Hoffman gana su pan. Pero al adicto a las mórbidas fantasías anteriores forzosamente esta **Extraña Confesión** ha de saberle demasiado insulsa. El público comienza a cansarse de una fórmula exprimida hasta la saciedad en un muy breve período de tiempo; aún así, la productora factura ese mismo año un nuevo filme, el último de los **Inner Sanctum Mysteries**, cargado hasta los topes de los elementos terroríficos antaño tan gratos al espectador.

PILLOW OF DEATH

(La Almohada de la Muerte)

Prod. y Distr.: Universal Pictures
Estreno: 14 de diciembre de 1945
Duración: 66' (5.968 pies)

Reparto: "Lon Chaney, Brenda Joyce y J. Edward Bromberg en"; Lon Chaney Jr. (Wayne Fletcher [como Lon Chaney]); Brenda Joyce (Donna Kincaid); J. Edward Bromberg (Julian Julian); Rosalind Ivan (Amelia Kincaid); Clara Blandick (Belle Kincaid); George Cleveland (Sam Kincaid); Wilton Graff (Detective McCracken); Bernard Thomas (Bruce Malone). **Sin acreditar:** J. Farrell MacDonald (Sexton); Victoria Horne (voz de Vivian Fletcher); Lee Phelps (Guardia); Harry Strang (Detective); Fern Emmett (Mrs. Williams -personaje eliminado).

Créditos: Producción: Ben Pivar. Dirección: Wallace Fox. Guión: George Bricker sobre una historia original de Dwight V. Babcock. Dirección de diálogos: George Bricker. Fotografía: Jerome Ash. Operador de cámara: Ross Hoffman. Dirección de arte: John B. Goodman y Abraham Grossman. Montaje: Edward Curtiss. Asistente de dirección: Melville Shyer. Decorados: Russell A. Gausman y Leight Smith. Vestuarios: Vera West. Dirección musical: Frank Skinner. Dirección de sonido: Bernard B. Brown. Técnico de sonido: Jess Moulin. Regrabación de efectos: Ronald K. Pierce. Mezclador musical: Paul Neal. Efectos Especiales: John P. Fulton.

Sinopsis: Un abogado se convierte en un asesino para conseguir a la mujer a la que ama.



Lon Chaney Jr. intenta averiguar que le pasa a J. Edward Bromberg en *Pillow of Death*

Y es que si *Strange Confession* se caracteriza por el comedimiento, *Pillow of Death* (imenudo nombre!) es una suma de excesos capaz de despertar la libido de cualquier adicto al cine de miedo. La dirige Wallace Fox, un hombre curtido en el Callejón de la Pobreza de Hollywood, responsable de más de ochenta películas en una carrera consagrada por entero al cine de género que va desde el mudo hasta mediados de los años cincuenta. En productoras paupérrimas como Monogram o P.R.C. Fox ha firmado algunos de los títulos más bizarros de Bela Lugosi, la cima del surrealismo *The Corpse Vanishes* (1942) incluida, comedias de zafias pandillas juveniles como los East Side Kids o infinidad de westerns de ínfimo presupuesto. Acostumbrado a lidiar con cualquier adversidad, se siente más que a gusto en un gran estudio como la Universal, para

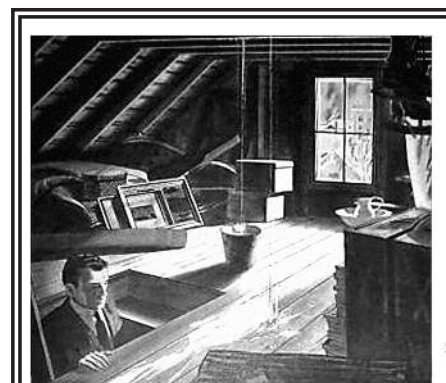
último *Inner Sanctum* es canónico: mansión de aire gótico con fastuosa escalera, muchas habitaciones, ventanales, sólidas maderas, grandes cortinas, largos pasillos, sombras por doquier y una buena red de pasadizos secretos, candelabros y mirillas en las paredes. Y hasta un fantasma que de vez en cuando mete ruido de gimoteo y cadena. En ella vive la joven secretaria Brenda Joyce junto a sus estrafalarios parientes, frecuentando la compañía de su jefe Lon Chaney contra la opinión de éstos. Porque Lon, como en *Calling Dr. Death*, es casado infeliz y también encuentra a su esposa asesinada, viéndose acusado del crimen antes de que acierte a comprender qué ha sucedido. Para colmo, la difunta resulta ser una chiflada de las ciencias ocultas cuyo mejor amigo era un orondo y equívoco vidente que con su dudoso encanto tiene subyugados también a las ancianas

la que ese mismo 1945 rueda, entre cortos y largos, otros nueve filmes más.

Adopta **La Almohada de la Muerte** estructura e iconografía de las películas de casa encantada, un subgénero prolífico y muy explotado, aunque pocas veces tan pasado de rosca como en esta ocasión. En este sentido el

tías de Brenda Joyce. El psíquico, que odia a Chaney, organiza una sesión de espiritismo con el objeto de que la finada hable desde el Más Allá para acusarle de su muerte.

Excelentemente planificada y con clima de genuino terror, abunda en ojos en blanco, trances, voces cavernosas y fenómenos mediúmnicos; todo el filme se beneficia de una impecable atmósfera macabra, hecha de arquetipos temáticos y estéticos. Como en una feria, en *Pillow of Death* no falta de nada: asesino psicópata, médium llamicoso, muchacha desvalida, ladrón de cadáveres, loca homicida, psicofonías en cripta, merodeador nocturno y un final de pacotilla, trampo como pocos. Una excelente diversión granguñolesca y disparatada, excesiva en todos los sentidos y por eso mismo dignísimo colofón de una serie que con el tiempo ha devenido ejemplar. ♣



El Desván ideal para pasarse toda una vida
EL DESVÁN DEL ABUELITO

Carlos Hugo Christensen y el Thriller Sudamericano

Mario Gallina

El director Carlos Hugo Christensen plasmó una filmografía excepcional para el cine argentino, extendiendo sus labor a países como Chile, Venezuela y Brasil (donde culminó su carrera). Mario Gallina nos brinda una estampa del realizador responsable de algunos de los films de suspenso más recordados del Cono Sur.

Convencido que la literatura es el basamento más inmediato, más sólido y más afianzado que tiene la cinematografía, Christensen ha sido siempre un lector infatigable y omnívoro. De todos los géneros literarios, el policial ocupó un lugar destacado a la hora de las elecciones volcadas al celuloide. En esa línea brindó *La Muerte Camina en la Lluvia*, inspirado en *L'Assassin Habite au 21^o*, tema del que el realizador francés Henri-Georges Clouzot ya había realizado una primer versión en 1942. *L'Humanité* y otros diarios parisinos hallaron en el filme del argentino una mayor captación del clima imperante en la novela de Stanislas-André Steeman. *La Trampa*, su último trabajo para Lumiton, transitó también por la variante del misterio y la intriga. Además, posibilitó que Zully Moreno concretara su quizá mejor labor interpretativa, alejada de ciertos esquematismos de heroína de "teléfono blanco" que caracterizaron la mayoría de las películas protagonizadas por ella para Argentina Sono Film.

Mientras se filmaba *La trampa*, tomó estado público la noticia de que el Dr. Guerrico había puesto en venta Lumiton. Christensen se habría enterado de algo más: su contrato -por decirlo de alguna manera- formaba parte del inventario del estudio. Esto habría provocado un profundo malestar en el realizador, quien por esos momentos recibió una oferta para dirigir en Venezuela. En 1944 ya había cumplido su primera experiencia en el exterior, cuando por un permiso especial de Lumiton, viajó a Chile para hacer *La Dama de la Muerte*, basada en *El Club de los Suicidas*, del novelista escocés Robert Louis Stevenson. Al igual que él y en esa



Olga Zubarry en momentos culminantes de *La Muerte Camina en la Lluvia*

misma época, otros directores de nuestro cine -entre los que se contaron Luis Moglia Barth, Carlos Schlieper, Carlos Borcosque y Francisco Mugica- habían sido contratados por los estudios Chile Films, en un intento de impulsar la industria cinematográfica de ese país. Años después, *La Dama de la Muerte* -cuyos decorados fueron concebidos por el escenógrafo Jean de Bravura- fue adquirida por el Museo Británico, en mérito a su exacta reconstrucción de la época victoriana

Ya de vuelta en la Argentina, Christensen se incorporó a Estudios San Miguel, para la que en 1952 presentó *Si Muero Antes de Despertar*, según un relato de William Irish, y considerada por la crítica, casi en forma unánime, como

su más lograda realización local. En un principio, el filme formó parte de un único metraje con tres cuentos de suspenso del mismo autor norteamericano, pero resultó muy extenso y, a pesar de la oposición del director, el sello decidió estrenar uno de ellos. Los otros dos: *Alguien al Teléfono* y *El Pájaro Cantor Vuelve al Hogar*, se conocieron juntos bajo el título común de *No Abras Nunca Esa Puerta*.

Testimonio de HOMERO CÁRPENA (actor)

Mi primer contacto con *Si Muero Antes de Despertar* fue a través de Ángel Magaña, que fue quien me acercó el libro. Me dijo que habían hablado con Nathán Pinzón para hacer el personaje que me ofrecían a mí, pero no lo aceptó. Nunca supe por qué. Lo leí y no me con-



Homero Cárpena desenvaina en *Si Muero Antes de Despertar*

venció; sentía que era algo más adecuado para hacer en radio que en cine. Entonces me llamó Christensen, le comenté que no veía el personaje tal como lo planteaba el autor: hacía una descripción más propicia para leerla en la cama -ahí sí podía dar efecto de miedo- pero no para cine.

Yo concebía que un hombre que anda buscando niños en la calle para hacerlos sus víctimas, no podía tener el aspecto físico que William Irish describía. ¿Qué criatura se iba a acercar a un tipo con facciones tenebrosas? Leyendo podía surtir efecto, pero la imagen es

otra cosa. Christensen coincidió inmediatamente conmigo y me dio libertad para que lo compusiera a partir de otra óptica. Lo trabajé desde una apariencia exterior normal, con una actitud hasta simpática, tierna, para atraer las criaturas.

Recordé que cuando me inicié como actor, había leído un libro sobre técnicas actorales; una de ellas hablaba de la observación que debía tener un intérprete con respecto a los animales: si el personaje tenía ferocidad, se la podía encontrar por ejemplo en una hiena. Fui al zoológico y me pasé varios días obser-

vando los movimientos de la hiena: cómo se agazapaba y disimulaba casi simultáneamente, cómo mostraba los dientes al sonreír, cómo se desplazaba. Al descubrir cómo mordía, se me ocurrió que tenía que llevar una naranja en la mano. Cuando mi personaje miraba al chico, apretaba la naranja y luego la mordía libidinosamente. Y ahí, sí afloraba la verdadera esencia del personaje: en su interior escondía una fiera.

Se filmó en los estudios San Miguel y los exteriores los hicimos en una plaza de San Isidro, donde hay una especie de barranca y muchas escaleras. Después varios lo copiaron y filmaron ahí, pero fue Christensen quien la “descubrió”; le encontró grandes posibilidades visuales por las bifurcaciones panorámicas que permitía.

Yo nunca he sido de asistir a estrenos: siempre tuve miedo, no me gustaba verme, me parecía que había equivocado el camino del trabajo. En fin, inseguridades propias del actor. El día del estreno de *Si Muero Antes de Despertar*, me quedé en un zaguán de la calle Lavalle; estaba lloviendo. Cuando mi esposa salió de la sala con mi hija Nora -que era muy chiquita- al acercarme, intenté besar a la nena, pero hizo un gesto de rechazo y escondió la cara en el hombro de su madre. Tuve la sensación de que ese rechazo era la respuesta al personaje. Lo había conseguido.

Christensen me volvió a llamar para *María Magdalena*. La hicimos en parte aquí y en parte en Brasil, más precisamente en Bahía. Al principio tuve un poco de miedo de no lograr una composición adecuada, porque mi personaje era una especie de Judas moderno. Así como en la anterior película el desafío era representar la fiera que lleva escondida cada ser humano, en esta era poder mostrar el costado traicionero que cada hombre lleva consigo.

Recuerdo que tuve una escena riesgosa: debía caer de una escalera de una iglesia. Eran muchos escalones, y Christensen tenía temor de que me lastimara, por lo que me dijo que había decidido poner un doble. Me negué. Nunca me gustó que me doblaran porque me daba la sensación de que mi trabajo era incompleto. Al fin lo convencí de hacerla yo: me pusieron rodilleras y otras cosas para amenguar los golpes. Me lastimé un poco pero salió estupenda y se filmó



Ángel Magaña y Renée Dumas aguardan “Alguien al Teléfono”, primer episodio de *No Abras Nunca Esa Puerta*

un plano general y también planos cortos.

En Brasil, el período de trabajo se alargó más de la cuenta porque Christensen es muy detallista, muy minucioso. Filmamos en lugares bellísimos, y aprovechábamos los descansos para conocer esa zona. Con él a la cabeza, nos metíamos en sitios casi marginales; cuando volvíamos al hotel y contábamos dónde habíamos estado, nos decían: **“¿Pero Uds. son locos? Les podría haber pasado cualquier cosa”**. Pero no, nunca tuvimos ningún problema. Conocimos a un pintor argentino -de apellido Caribé- que había ido por allá de paseo y fascinado con el paisaje había decidido quedarse a vivir. Nos llevó a ver una macumba; hoy recuerdo aquello como una de las experiencias de más fuerza visual y sensual que vi en mi vida.

Algunos creen -no sé por qué hay esa idea- que hice varias películas con Christensen, pero sólo fueron estas dos. Y lo lamento porque fue uno de los mejores directores con los que trabajé. Yo siempre he respetado a la gente que sabe. Y él sabía, dominaba todos los rubros. Eso da gran seguridad al actor. Un hombre sensible, gran observador, inteligente, especialmente dotado para el cine. Siempre insistía en que los actores tomáramos conciencia de que la técnica cinematográfica era distinta a la teatral -tal vez había tenido que luchar con intérpretes que tendían a la exageración, propia del teatro de otra época- y que un gesto, una leve mirada podían ser sumamente expresivos.

Nuestro cine se fue desgarrando cada vez que alguna de sus figuras se tenía que ir del país. Cuando se alejó Christensen perdimos un director de avanzada. No había muchos como él en ese momento y el cine argentino no podía darse el lujo de privarse de su aporte. Quizá ya no tenga deseos de volver; sé que es un enamorado del Brasil y que le ha ido muy bien allí.

Entrevista a Carlos Hugo Christensen

¿Cómo consiguió los derechos para filmar los tres cuentos de William Irish?

Esa película la hice para San Miguel. Como había ocurrido con Lumiton y Benito Lynch, el sello me pidió -no sé si por comodidad o por qué razón- que yo arreglara directamente con el autor. Viajé a Nueva York para verlo y



Zuluy Moreno, atraída por Jorge Rigaud en *La Trampa*

nos encontramos en el Hotel Normandie, donde vivía. Yo sabía que tiempo antes, él había vendido a los estudios Universal, los derechos de una novela suya -*Phantom Lady*- , nada menos que en U\$S 60.000. Se imagina que ese era un antecedente que no me favorecía en lo más mínimo, porque lo que yo le iba a ofrecer estaba muy por debajo de esa suma. Antes de hablar de dinero, conversamos mucho sobre su obra literaria y quedó gratamente impresionado cuando se dio cuenta de que yo la conocía en su totalidad. En un momento me preguntó: **“¿Cuánto piensa usted pagarme por estos tres cuentos?”**. Con mucho temor, le dije: **“U\$S 3.000 por cada uno”**. Él me miró y son-

riendo, me dijo: **“Valen cuatro veces más. Pero esta vez voy a hacer una excepción. Los cuentos son suyos”**. Yo creo que el entusiasmo que notó en mí acerca de sus trabajos, debe haber influido en esa decisión. Tiempo después, cuando se terminó el rodaje, le mandamos una copia. Quedó muy contento con los resultados.

Se habló mucho con respecto a que usted quería presentar los tres cuentos en un solo filme, pero el metraje resultaba muy largo...

Eso argumentó la gente del estudio. Salvo el caso de *Lo que el Viento se Llevó*, en esa época no se acostumbraba ver filmes de más de dos horas de dura-



Ilde Pirovano posa sus manos en Roberto Escalada “El Pájaro Cantor Vuelve al Hogar”, segundo episodio de *No Abras Nunca Esa Puerta*

ción. Me propusieron que *Si Muero Antes de Despertar* fuera sola, agregándole algunas escenas. Me negué terminantemente. Estuvimos más de un mes discutiendo acerca del tema. Al final, entendí que lo que me planteaban era comprensible, en cuanto a las dificultades de comercialización que podía acarrear. Y accedí.

La Pasión Nunca Muere

(publicado en la revista "Sin Cortes", 1999)

La psicología y sus especialistas, afirman que la gente que acuna proyectos y sueños, no se muere. Que la pulsión de vida no deja espacio a la Parca, quien indefectiblemente, debe dar un paso atrás y esperar el momento apropiado para agarrarnos con las defensas bajas, las ilusiones apagadas y las esperanzas carcomidas.

Respetuoso y creyente de la freudiana teoría, supuse que a Carlos Hugo Christensen, le quedaba aún un largo trecho por recorrer en este pago llamado Tierra.

En octubre pasado, me llamó varias veces por teléfono para contarme de su entusiasmo porque por fin, el día 10 del mes siguiente, iba a ver la luz su libro *Poemas para os Amigos*, escrito durante los últimos treinta años y dedicado a los amigos argentinos y brasileños que recogió a lo largo de su vida. "En él, recuerdo a Silvina Ocampo, Mirtha Legrand, Domingo Di Núbila, Olga Zubarry, Adolfo Bioy Casares, Pepe Herrero y tantos más. Y por supuesto, hay un poema que brindo a usted, mi caro amigo y biógrafo", me dijo.

Me comentó además, que indefectiblemente, en el 2000, iba a quedar lista para estrenar *A Casa de Açúcar* (La Casa de Azúcar-1996), coproducción argentina-brasileña que debió interrumpir en su etapa de postproducción ante la demora gubernamental por la entrega del dinero necesario para efectuar el doblaje al castellano y los fondos requeridos para su lanzamiento publicitario.

A medida que me hablaba de sus futuros propósitos, su voz recobraba el ímpetu juvenil de los veinte años, cuan-

ALERTA!.. LOS PADRES, PELIGRO PARA SU HIJO!



(Imagen, cortesía Jean-Claude "Tod" Michel)

do trémulo y emocionado, ingresó en los Estudios Lumiton por primera vez. El mismo ímpetu que luego lo llevó a escandalizar con *Safo, Historia de una Pasión* (1943); a trasgredir con *El Ángel Desnudo* (1946); a obligar al espectador a subirse a un tobogán dislocado y vertiginoso en *Con el Diablo en el Cuerpo* (1947); a atemorizar con *Si Muero Antes*



En México y España, *Si Muero Antes de Despertar* se conoció como "El Vampiro Acecha"

de Despertar (1952) y a abrir polémicas interminables con *A Intrusa* (La Intrusa-1979).

El lunes 29 de noviembre había recibido el Premio a la Personalidad Latinoamericana, que se entregó por primera vez en el marco del X Festival de Cine de Natal. Retornó a *Esse Rio que Eu Amo*, fatigado por la emoción y el viaje. Se recostó y se quedó dormido. Sólo así, tomándolo desprevenido y a traición, la Parca pudo hacer de las suyas.

Es probable que al arribar al cielo, los *Ángeles y Demonios* -tantas veces convocados en sus filmes- se hayan inquietado con su presencia (N. d. A.: Estos últimos, suelen también poblar esos lares, cuando las situaciones se tornan un tanto aburridas y se hace necesario 'enrrecer el clima' y confrontar las voluntades).

Ante lo que veía, Christensen habrá ratificado en forma definitiva, el talento inconmensurable del escenógrafo Gori Muñoz: la reproducción que éste había realizado de ese lugar paradisíaco para su filme *Un Ángel Sin Pudor* (1953), se asemejaba notablemente a lo que tenía ante sí.

Es casi seguro también, que al llegar, César Tiempo y Julio Porter le hayan dado la bienvenida, y juntos, con la anuencia del Dr. Guerrico, ya estén pergeñando un melodrama sobre pasiones volcánicas, intensas y -sobre todo- extremas, para que sea interpretado por Mecha Ortiz y Roberto Escalada (¿quiénes sino?). George Andreani, sin duda, será el encargado de la partitura musical, fuerte y expresiva, acorde con el tormento interior que inexorablemente consumirá a los protagonistas.

La pifió *La Dama de la Muerte*, si creyó por algún momento que había ganado la partida. En otra dimensión, "el enfant terrible" del cine argentino ha comenzado a cabalgar de nuevo.

Que así sea. ♣

Fuente: *Carlos Hugo Christensen, Historia de una Pasión Cinematográfica* (Buenos Aires: Corregidor, 1998) de Mario Gallina

Alan Rudolph: el Arte del Thriller

Alejandro Yamgotchian

El versátil realizador Alan Rudolph viene siendo responsable de más de tres décadas de films multigenéricos (desde terror a la comedia) cuyas tramas están más regadas por el suspenso de lo que parece a primera vista.

La consigna del Libro de Oro de Cinefania 2010 quizás sea, para el caso de esta nota, la que más levemente se vea reflejada dentro de los cineastas a abordar que han sido elegidos por los distintos colegas que aquí participan. Cabría preguntarse, respecto al norteamericano Alan Rudolph, si los thrillers que ha hecho lo pueden definir a la ligera como un realizador también capaz de moverse con solvencia dentro de dicho género, como si su cine estuviera compuesto por películas sumamente interesantes en general pero como desconectadas y muy distintas entre sí.

Y es que dentro de su filmografía uno puede quedar asombrado, tanto por los diversos matices por los que ha transitado (incluyendo la televisión, donde trabajó junto a su padre Oscar), como así también porque todas o la enorme mayoría las hizo siempre como desde mundos paralelos, desde contextos repletos de personajes estrambóticos que buscan un camino de salida a situaciones agobiantes de la vida real, en ocasiones mostrándose realmente como son en esos universos, de los cuales, a veces, se hace muy difícil salir.

Apadrinado por Robert Altman cuando comenzó a trabajar como asistente de dirección del ya fallecido autor, en films como *The Long Goodbye* (Un Adiós Peligroso-1973) y *Nashville* (íd-1976), Rudolph se ha destacado más bien por películas "de arte", lo cual puede llegar a ser un poco engañoso a la hora de emitir un juicio sobre él. Su primer gran éxito llegó con *Welcome to L.A.* (Llárame a Los Ángeles-1976), una comedia dramática vinculada al ámbito musical que le permitió a Rudolph llamar la atención de la crítica, mientras Altman era nominado al Oscar (justamente, por *Nashville*) como Mejor Director.



En *Mortal Thoughts* (Pensamientos Mortales-1995), Bruce Willis es un marido abusivo cuyo asesinato desgarró a familiares y amigos.

El protagonista de *Llárame...* (Keith Carradine), un compositor que entra en estado depresivo al ver que sus partituras no las iba a interpretar él sino un famoso cantante, dejaba ver, al igual que el resto de los personajes principales de la película, cierto desencanto con la realidad y la urgente necesidad de tomar una vía de escape alternativa para paliar el sufrimiento. La misma mirada a esa ajetreada ciudad de Los Ángeles, donde paradójicamente la soledad de sus habitantes era lo más llamativo, vendría a repetirse pero de la mano de su maestro guía con *Short Cuts* (Ciudad de Ángeles-1993), quizás una de las mejores películas que el cine norteamericano haya dado en los últimos 25 años y en la cual el patio trasero estadounidense se hacía mucho más visible; la ciudad de los gran-

des sueños no era la que parecía.

La opción por desconectarse del mundo real convertía a varios personajes de *Llárame...* en partícipes de un viaje donde nadie tenía una meta fija o un camino determinado a seguir; esas almas perdidas, esos seres errantes, en ocasiones neuróticos pero casi siempre queribles, siguieron poblando labores de Rudolph - *Choose Me* (Quédate Conmigo-1984); *Trouble in Mind* (El Callejón de los Sueños-1985); *Love at Large* (Sorpresas de Amor-1990)-, con una innegable influencia del *film noir* (ya marcada por Altman en *Un adiós peligroso*, que adaptaba la novela de Raymond Chandler). Aquí, las historias de amor iban denotando lo complicado de las relaciones humanas y en especial, dentro de los micromundos de Rudolph, conflictos existenciales en personas necesitadas de afecto o al menos de cierta atención.

Todo esto llevaba a un intenso estudio de caracteres, quizás hasta más profundo en ocasiones que el empleado por Altman, lográndose rendimientos actorales formidables, como el de Jennifer Jason Leigh en *Mrs. Parker and the Vicious Circle* (La Señora Parker y el Círculo Vicioso-1994; coproducida por Altman) o el de Julie Christie en *Afterglow* (Una Luz en el Corazón-1997); la primera interpretando a la problemática escritora Dorothy Parker en ambientes de intelectuales neoyorquinos - en *The Moderns* (Los modernos-1988), el vanguardismo, con algo de locura de por medio, se daba en la Francia de los años '20-, y la segunda a una ex actriz de películas de bajo presupuesto, poco feliz con su matrimonio y llena de dudas y secretos confidenciales. Esos asuntos íntimos aparecían mucho más descontracturados en *Investigating Sex* (Misterios del Sexo-2001), penúltimo film de Rudolph

hasta el momento y un poco más en la línea del menos pesimista Robert Altman.

Bohemios, intelectuales, alcohólicos, vagabundos, ingenuos y hasta con terribles psicópatas, los universos de Alan Rudolph han tomado distintas formas ante evasiones y desahogos sumamente necesarios y sobre todo más acentuados en algunos de estos personajes. En su ópera prima **Premonition** (Premonición-1972), unas flores rojas eran la llave para pasar a dimensiones bizarras, alucinantes, que también les permitían ver a los jóvenes protagonistas... el momento en que iban a morir.

El tema de las drogas y la creación de otros mundos reales dentro de la conciencia siempre han estado junto al cine de Rudolph; prueba de lo primero es el documental **Return Engagement** (1983), donde se registraba el debate entre el político conservador republicano Gordon Liddy y el psicólogo Timothy Leary, quien planteaba la posibilidad de usar LSD para curar enfermedades. En su último trabajo como director hasta la fecha, **The Secret Lives of Dentists** (La Vida Secreta de un Dentista-2002), los celos y las sospechas de infidelidad de un odontólogo (Campbell Scott) respecto a su esposa (Hope Davis) eran el canal (esta vez sin drogas) que transportaba al profesional a una situación en la que no podía distinguir bien qué cosas eran reales y cuáles pertenecían al producto de su más exacerbada imaginación.

En **Nightmare Circus** (El Circo del Terror-1974), su segunda película, previa a la fama que le llegaría a Rudolph dos años más tarde con **Llámame a Los Ángeles**, un hombre (Andrew Prine), visiblemente afectado por el abandono de su madre cuando era niño, termina secuestrando y torturando a tres jóvenes bailarinas que se dirigían a Las Vegas, para que le hicieran sus propios números dentro de su retorcido circo, en ese nuevo y siniestro mundo que había creado en el desierto, al costado de la carretera.

Un año más tarde y antes de ponerse en el ojo de la crítica mundial, participó en el libreto de **Alice Cooper: The Nightmare** (Alice Cooper: La Pesadilla-1975), una representación escénica de los más famosos temas

musicales del popular cantante, que aprovechaba para contar la historia de un hombre (el propio Cooper, interpretando a uno de los personajes de su disco **Welcome to My Nightmare**) que vivía una pesadilla tras otra sin poder salir de ellas y contando con un guía de lujo aunque muy poco amistoso, nada menos que Vincent Price. El trabajo se hizo para la televisión y luego fue distribuido por Warner en video. De hecho, ese mismo año también se filmó el concierto de Alice Cooper en Wembley, **Welcome to My Nightmare** (seis meses más tarde) donde se usaron fragmentos de **The Nightmare**, para un espectáculo en el que Cooper mostraba todas sus dotes de cantante y en especial de *showman*, entre llamativas coreografías, trucajes visuales y ante la resistencia de algunos periodistas que lo trataban de loco. No es casualidad que en **Roadie** (Los Locos Caminos del Rock-1980) una *groupie* (Kaki Hunter) desconcertara a su enamorado (Meat Loaf) al querer perder la virginidad con el famoso cantante norteamericano.



Anthony Perkins, objeto de obsesión en **Remember My Name** (Recuerda Mi Nombre-1978).

La capacidad de asombro no tiene límites en el cine de Alan Rudolph, desde el insólito caso de ganado mutilado por supuestos extraterrestres que se mete a investigar un detective alcohólico (Robert Urich) en el thriller de ciencia ficción **Endangered Species** (Especies Asesinas-1982), hasta lo que es capaz de producir una crisis existencial en el protagonista (Bruce Willis), al borde la locura, en **Breakfast of Champions** (Desayuno de Campeones-1999), una comedia basada en el *best seller* homónimo de Kurt Vonnegut, que en realidad constituye una mirada bastante ácida hacia la progresiva deshumanización de la sociedad norteamericana. Aquí, al igual que en **Equinox** (Equinox-1992),

dos hombres (Matthew Modine, interpretando dos papeles) con personalidades extremadamente opuestas se encuentran; en la primera de manera casual y en la segunda gracias a un escritor que descubre la sorprendente historia detrás de dos hermanos gemelos.

Pero... ¿qué hay de los thrillers? Pues simplemente, y al igual que prácticamente todas las películas de Rudolph, son complementos de un todo. Desde la mujer que sale tras doce años de prisión (Geraldine Chaplin) para empezar una nueva vida y que, aparentemente y sin razón alguna, comienza a obsesionarse con un hombre (Anthony Perkins) en **Remember My Name** (Recuerda mi Nombre-1978), hasta la más *mainstream* **Mortal Thoughts** (Pensamientos Mortales-1991), donde el caso de un individuo asesinado (Bruce Willis), odiado por casi todos los que lo conocían, es investigado por un detective, con la ayuda de la mujer de la víctima y una amiga de ella, ambas peluqueras.

Gracias a los sucesivos *flashbacks*, el espectador (y el investigador en la ficción, encarnado por Harvey Keitel) va descubriendo otras facetas de las supuestamente inocentes protagonistas, interpretadas por Glenna Headly y Demi Moore. Tanto en **Recuerda...** como en **Pensamientos...** hay dos finales sorprendentes, relacionados con mentes atormentadas, con situaciones algo ambiguas, con psicologías impredecibles, capaces de despistar hasta al más experimentado detective... o espectador. Rudolph aquí vuelve a crear sus típicos mundos aunque mucho más comprimidos y por qué no sustanciales, dado que todo se va desarrollando a partir de la manipulación psicológica que emplean sus protagonistas.

Por todo esto es que la consigna de elegir solamente uno o más thrillers para el caso de Alan Rudolph era un riesgo pero a la vez todo un desafío, para poder comprender más aún al mejor discípulo que tuvo Robert Altman, que también supo moverse en varios géneros, pero que en el conjunto de todas sus obras, piezas de un gran rompecabezas, adquirió la trascendencia de un legítimo autor. Hace ya ocho años que Rudolph no ha vuelto a dirigir; quizás porque muy íntimamente ya plasmó todo lo que tenía para decir. ♣

El Otro Fu Manchú

David Wilt

Habitual éxito de marquesinas teatrales durante décadas, el mago Fu Manchú fue inmortalizado por el cine mexicano en media docena de thrillers misteriosos realizados en los años '40, que hoy son innegable testimonio audiovisual de uno de los grandes ilusionistas del siglo pasado.

A veces es difícil comprender el cine realizado en otros tiempos y en otras culturas. Uno se pierde muchas referencias tópicas por completo y otras nos son virtualmente incomprensibles. De manera similar, personalidades y personajes importados de otros medios (literatura popular, radioteatro, comics, teatro, variedades) o hasta de la publicidad, han sido muy populares para el público de antaño pero hoy en día esa ascendencia se ha desvanecido y el medio a través del cual tuvieron prominencia se reveló más efímero que el cine. Así pasó con David T. Bamberg, “Fu Manchú”, la estrella de seis películas mexicanas de mediados de los años '40. En la actualidad, solo un puñado – mayormente fans e historiadores de la magia artística – saben que Bamberg fue una de las figuras señeras de la disciplina durante el siglo XX, y que sus películas fueron tan solo un aspecto de su extensa y variada carrera.

David T. Bamberg fue un mago (séptima generación) de una familia de judíos de Holanda cuyas raíces “mágicas” llegan hasta el siglo XVII. Su padre fue Tobias “Theo” Bamberg, que usaba el nombre artístico de “Okito”. Su madre fue Lilian Maude Poole, hija del empresario del Hippodrome Theatre de Winchester, Inglaterra. La primera esposa de Theo había muerto en un trágico accidente en 1901; luego se comprometió con Lilian en 1903 y al siguiente año, un 19 de febrero de 1904, David Tobias Bamberg (bautizado así en honor a su abuelo, también mago), llegó al mundo en Derby, Inglaterra.

En 1907, los Bamberg se mudan a los Estados Unidos, donde Theo tenía un contrato para trabajar en el show del famoso Howard Thurston. Así fue que David T. Bamberg pasa la mayor parte de su infancia en New York. En 1917 David

se incorpora como parte del acto de sus padres y pronto se hace asistente en un acto de “Lectura del Pensamiento”. En 1918 regresa a Inglaterra y sigue como asistente de su padre, hasta que se desilusiona cuando “Okito” se va de gira por Sudamérica sin él. De vuelta en los Estados Unidos, el joven David recorre por varios años el Oeste y Canadá con diferentes actos, hasta que toma el puesto de asistente del mago Percy Selbit. Cuando se termina ese empleo, David queda en Los Angeles. Él y el joven bailarín y comediante George E. Stone (con quien había compartido la gira) se deciden a meterse en el “negocio de las películas”. Sin embargo, lo mejor que

tuvo una extensísima carrera como actor de carácter en Hollywood). Dándose por vencido, David regresa al medio teatral, como parte de un acto de mentalismo junto a su tío Edward.

En 1923, David se casa con Hilda Seagle, que tocaba el violín en otro acto. En 1924 la pareja marcha al Viejo Mundo, recorriendo Europa Oriental antes que su padre regrese y lo vuelva a tomar como asistente. Sin embargo, a mediados de 1926, el joven David se posiciona bien con el “Great Raymond” y se embarca en una gira por Sudamérica. Meses después, David deja a Raymond y se une al acto de Li-Ho-Chang. Teniendo



Fu Manchú, sonriente y en atuendo oriental, en *El Espectro de la Novia* (1943).

consigue David son tareas de extra en cortometrajes cómicos de Carter De Haven (que también había sido antiguo mago), en una “épica” de Erich Von Stroheim y en un largometraje con Douglas Fairbanks (mejor le fue a Stone,

22 años de edad, y con 10 de experiencia en el rubro, se decide a lanzarse por sí mismo. Luego de una época de constante lucha, David logra el primer éxito cuando Walter Gaulke, manager de la oficina del New York Film Exchange de

Buenos Aires, accede a producir un show de gran magnitud para el joven ilusionista.

Siguiendo los pasos de su padre, David adapta una personalidad “oriental” y escoge el nombre de “Fu Manchú” por el famoso archivillano creado por Sax Rohmer. Más tarde se arrepentiría de tal elección con las diversas dificultades que encontraría en países angloparlantes donde Rohmer podía traerle complicaciones legales (ocasionalmente David se presentaría bajo el nombre de “Fu Chan”, para evitar tales problemas). Pero como “Fu Manchú”, David se hace rabiósamente popular en todos los países latinoamericanos y, a fines de 1932 lleva su espectáculo a Europa, recorriendo España, Marruecos y Portugal con gran suceso. En 1934 se embarca rumbo a México junto con su esposa Hilda y su hijo Robert, que había nacido en la Argentina en 1928.

Estrenando nuevos y más elaborados trucos, Fu Manchú es un enorme éxito en México City. Pero tras continuas inversiones, entra en problemas financieros. Se le atribuye un romance con la estrella de la canción Eva Beltri y cuando su esposa se entera, se marcha con el niño a New York. Fu Manchú se adapta a los tiempos y realiza giras para recuperarse y sanear sus finanzas. Cerca de 1940, con un show cómico de variedades, es auspiciado por Cigarrillos Delicados y sale al aire por la cadena XEW. Ambientado en un club nocturno imaginario, el éter le permite invitar figuras del calibre de Agustín Lara, Jorge Negrete, Tito Guizar y Pedro Vargas, entre muchos otros. Como parte del show, Fu Manchú lleva a cabo sketches como mago con una asistente desopilante que es “Cuca la telefonista” (Cuca Escobar). Según su autobiografía, el programa queda a la cabeza de popularidad durante tres años, saliendo al aire dos veces a la semana.

En 1942 Films Mundiales intenta contratar a David para hacerlo estrella de cine. Según su libro, busca consejo de amigos y contactos en México y Hollywood antes de firmar el contrato por tres películas. Con argumentos propios, David rueda una tras otra, con un presupuesto total de 500 mil pesos. René Cardona dirige y Gabriel Figueroa fotografía, siendo contratado el conocido comediante Manuel Medel para interpretar a “Satanás, el cómico asisten-

te de Fu. Cuca Escobar también aparece en dos de las tres películas, repitiendo su personaje radial, pero en menor escala. El rodaje se inicia en marzo de 1943 y el primer largometraje, *El Espectro de la Novia*, se estrena en septiembre de ese año. Como punto de interés especial, Fu revela parcialmente el secreto de algunos de sus técnicas, como por ejemplo una ganzúa que oculta en su boca y que le sirve para quitarse las esposas en el acto del escape del tanque de agua; también muestra una caja especial que contiene las balas reales y falsas que se utilizan en el acto de la “Bala Mágica”.

La Mujer Sin Cabeza, ambientada en el mundo del show business, se estrena en marzo de 1944. *El As Negro*, thriller de espionaje con secuencias de magia, presenta también a Janice Logan, que venía de Hollywood. Su estreno se produce en junio del '44, pero Film Mundiales no renueva el contrato, apareciendo la Astro Films, compañía dirigida por José Deustúa Sotomayor que lo contrata para dos películas, *Asesinato en los Estudios* y *El Museo del Crimen*, filmadas en marzo y mayo de 1944, respectivamente (esto, según García Riera, porque el libro de David T. Bamberg dice que *Museo* se filmó primero y este dato parecería ser el correcto). Ninguna de las dos películas se estrenan en el corto plazo: *Museo* tiene su premiere en diciembre de 1945 y *Asesinato* recién en marzo de 1946, dos años después de su rodaje.

Amigo de Orson Welles (que era también un talentoso mago amateur), Fu conoce al ex actor, guionista y director Norman Foster. Foster, que había dirigido en México *Santa* (1943) y *La Fuga* (1943), esta última con su esposa Sally Blane como secundaria. David y Foster colaboran en un guión pero, según la autobiografía, Foster no podía dirigir por abocarse a *La Hora de la Verdad* (1945), film de tauromaquía con Ricardo Montalbán (que había estado en sus anteriores películas). En octubre de 1944 se filma *La Casa Embrujada*, bajo las órdenes de Fernando A. Rivero y producción de Eduardo Quevedo. No se estrena hasta octubre de 1949 y, según David, textual: “afortunadamente en esa época estaba muy lejos de México, así que no había ningún peligro que me lincharan por semejante bodrio. Lo vi una vez en televisión y nunca más”. (La carrera mexicana de Foster también tendría un fin prematuro con la aparentemente

perdida *El Canto de la Sirena* en 1946, sobre un hombre que se enamora de una sirena, tras la que el realizador volvería a Hollywood).

Por los siguientes años, David sigue pensando en el cine, escribiendo varios argumentos. En 1945 lleva a cabo un exitoso show teatral. En su autobiografía comenta varias de sus ideas para el cine, incluyendo una sobre un ilusionista que se topa con varios monstruos famosos (el de Frankenstein, Drácula, el Hombre Lobo y el Hombre Invisible), todos conviviendo en una mansión. David quiere a Carlos Villarías para el papel de Drácula (que lo había interpretado en la versión hispana que Universal realizó en 1931) y contacta a Bela Lugosi para interpretar al Monstruo de Frankenstein, pero ninguno de los dos se manifiesta muy interesado y la cosa queda en la nada. Un nuevo contrato por dos películas se escinde cuando termina la II Guerra Mundial y la industria mexicana se dispone a aguardar si la prosperidad previa se mantendría ante los nuevos y radicales cambios económicos en el horizonte. Tiempo después, David recibe una oferta de Hollywood, pero sus amigos le recomiendan no firmar ante la poca seguridad que le ofrecen.

Con su carrera cinematográfica en un alto (que a la larga sería definitivo), David se aboca nuevamente a sus presentaciones. Freddy Romero, su partenaire cómico en dos películas, lo acompaña en gira por Latinoamérica. Fu se hace famoso por su combinación de humor, cuadros espectaculares, escenarios soberbios y trucos realmente fantásticos. A principios de los años '50 pone en escena “La Hija de Satán”, una elaborada revista musical parcialmente financiada por el productor de cine José Luis Calderón. Lleva versiones reducidas del espectáculo por Latinoamérica y España y, en 1957, se instala en Argentina donde había iniciado su carrera individual treinta años atrás. Fu continúa produciendo su show hasta 1966 en que abre el *Fu Manchu's Magic Center*, una tienda de trucos donde se enseñaba el arte e incluso contaba con un miniauditorio para hacer presentaciones. De esta manera influencia a una nueva generación de artistas, realizando actuaciones de vez en cuando y trabajando en nuevos trucos y artilugios hasta su misma muerte, el 19 de agosto de 1974, a los 70 años de edad.

EL ESPECTRO DE LA NOVIA

Prod. y Distr.: Films Mundiales
Estreno: 9 de septiembre de 1943
Duración: 91'

Reparto: David T. Bamberg (Fu Man Chu [como Fu Manchú]); Manuel Medel (Satanás); Josefina Escobedo (Madame Dupont); Miguel Ángel Ferríz (Licenciado Gout); Narciso Busquets (Juanito); Mimí Derba (Sra. Guzmán); José Pidal (Dr. Zumo); Ángel T. Sala (Tte. Palomino); Agustín Sen (Fernández, un Empresario); Julio Ahuet (Lucas); Cuquita Escobar (Cuca [como Cuquita]); Hernán Vera (Despachante de Taxis).

Créditos: Producción: Felipe Subervielle. Dirección: René Cardona. Guión: René Cardona sobre una historia original de David T. Bamberg y Agustín J. Fink. Colaboración: Xavier Villaurrutia Jefe de producción: Armando Espinosa. Fotografía: Gabriel Figueroa (b&n). Operador de cámara: Domingo Carrillo. Dirección de arte: Jorge Fernández. Montaje: Jorge Bustos. Asistente de dirección: Felipe Palomino. Música: Manuel Esperón. Sonido: Howard E. Randall. Grabación de diálogos: José de Pérez. Maquillaje: Ana Guerrero.

Sinopsis: Entre función y función de su espectáculo mágico, Fu debe resolver el misterio de una casa encantada, donde se llevan a cabo varias sesiones espíritas con numerosos portentos.

El primer film de Fu Manchú contiene más actos de magia que los siguientes títulos de la saga, pero su débil argumento de misterio perjudica el impacto conjunto de la obra. La Sra. Guzmán y su nieto Juanito quieren rentar una casa “encantada” que han recibido en herencia. El mago Fu Manchú se presenta en un teatro de la ciudad; como parte del espectáculo, es esposado y metido en un sarcófago, para ser luego introducido en un tanque de agua. En menos de un minuto, Fu se las arregla para liberarse. Tras bambalinas, Juanito ruega al mago que le ayude a resolver el misterio de la casa encantada. Fu se encuentra con Lucas, un taxista que fue llamado a la casa unas cuantas noches atrás. Como nadie respondía su llamado, el chofer espía a través del ojo de la cerradura y vio el cadáver de un hombre con una daga enterrada en el pecho. Llevando un policía al lugar, el buen hombre se avergonzó cuando, habiendo forzado la puerta, ya no había tal cuerpo.

Fu recibe una nota de amenaza para que se detenga, así que, junto a su cobarde asistente Satanás, van a la susodicha casa en compañía del experto en temas sobrenaturales Dr. Zumo y el Licenciado Gout, albaceas de la Sra. Guzmán. Gout cuenta (en flashback) la historia tétrica de la casa. Años ha, en su noche de bodas, una novia se ocultó de su marido en un baúl, con la ingenua intención de saltar y sorprenderlo. Sin embargo, quedó encerrada por accidente y murió asfixiada. Su marido, loco ante la tragedia, vagó durante 20 años por todos los pasillos de la casa hasta que abrió el baúl y se encontró con su

cuerpo momificado! Más tarde su cadáver apareció, apuñalado, al pie de la escalera. Fu declara no creer en la vida después de la muerte, pero accede a que el Dr. Zumo traiga a una médium, Madame Dupont, para llevar a cabo una sesión a la noche siguiente.

En su siguiente función, Fu se dispone a realizar el acto de escape en el agua. En el público están el Dr. Zumo, Gout y Lucas, que examinan las esposas con las que Fu será maniatado. Cuando el ilusionista es introducido en el tanque, trata de librarse de las esposas, pero están atascadas. Antes de ahogarse, da la orden a sus asistentes de que lo liberen y, con varios golpes de hacha, estallan el tanque salvándolo de una muerte segura. Más tarde, Fu descubre que alguien puso un perdigón en el mecanismo de las esposas.

La sesión es a toda orquesta: una figura blanca sobrevuela los aires, se ven y suenan una concertina y una trompeta y se escucha la voz del esposo fallecido. Horas después, Fu regresa a la casa y descubre un pasadizo secreto que lleva al sótano.

A la siguiente noche, durante el momento del show, Fu se mezcla entre el público y sustrae la billetera de alguien. Luego vuelve al escenario y lleva a cabo el truco de la “bala mágica”. Dos espectadores reciben un rifle para dispararle a Fu, quien “atrapa” la bala con los dientes y la suelta en un plato. En este caso, tres hombres reciben armas de fuego (entre ellos, el Dr. Zumo y Lucas) y disparan. El plato estalla y Fu cae al

suelo, presuntamente muerto.

Poco después se lleva a cabo otra sesión en la casa maléfica. El empresario Fernández explica que el último deseo de Fu era realizar tal sesión para poder entregar un mensaje desde el Más Allá. ¡Al comenzar la sesión, el espectro de la novia aparece reflejado en el espejo! Gout saca una pistola y comienza a retroceder, pero la “Novia” es en verdad Fu disfrazado, detrás de un cristal especial. El Teniente Palomino arresta a Zumo, Gout y a Madame Dupont. Resulta que ellos se dedicaban a la falsificación teniendo su escondite en el sótano de la casa (Fu había encontrado dinero falso en la billetera de Zumo). Fu explica todos los trucos de la banda y afirma haber comenzado a sospechar de Zumo cuando le corrigió un error deliberado acerca de la muerte de un mago, años atrás. En el desenlace del film, Fu realiza sus trucos mágicos en una función.

Más allá de las demostraciones de magia de Bamberg, hay poco para recomendar de *El Espectro de la Novia*. La trama es confusa, la producción es aceptable pero no espectacular (de hecho, las elaboradas secuencias de shows de Fu serían utilizadas en las dos películas siguientes) y ninguno de los personajes –incluyendo a Fu– están bien definidos o revisten mayor interés. El film tiene valor solo como registro histórico de las actuaciones del famoso mago y será superado en posteriores envíos de la saga.

LA MUJER SIN CABEZA

Prod. y Distr.: Films Mundiales
Estreno: 30 de marzo de 1944
Duración: 77'

Reparto: David T. Bamberg (Fu Manchu [como Fu Manchu]); Manuel Medel (Satanás); Paco Fuentes (Gavitsky); Ángel T. Sala (Tte. Gabriel Palomino); Carlos Riquelme (Pablo Jiménez); Manuel Noriega (Manuel); Fernando Romero (Gustavo Veiley); Francisco Pando (El Corbatón [como José Pando]); Cuquita Escobar (Cuca [como Cuquita]); Jesús Valero (Juez); Ramón Larrea (el Gran Raimundi [como Ramón G. Larrea]); Milisa Sierra; Roberto Cañedo; Paco Martínez (Ramón Rodríguez); Arturo Soto Rangel (Guía del Museo de Cera); Humberto Rodríguez (Médico); Ignacio Peón (Joyerero); Alfonso Bedoya (Reo); Jorge Treviño (Carcelero).

Créditos: Producción: Felipe Subervielle. Dirección: René Cardona. Guión: René Cardona sobre una historia original de René Cardona y David T. Bamberg. Colaboración: Xavier Villaurrutia. Jefe de producción: Armando Espinosa. Fotografía: Gabriel Figueroa (b&n). Operador de cámara: Domingo Carrillo. Dirección de arte: Jorge Fernández. Montaje: Gloria Schoemann. Asistente de dirección: Felipe Palomino. Música: Manuel Esperón. Sonido: Howard E. Randall. Grabación de diálogos: José de Pérez. Maquillaje: Ana Guerrero.

Sinópsis: Un famoso ilusionista es asesinado y el teniente Palomino sospecha de Fu, que debe apresurarse a encontrar al culpable y limpiar su buen nombre.

Cuando el Gran Raimundi aparece asesinado en un cuarto cerrado de su casa, el principal sospechoso resulta ser Fu Manchú, dado que Raimundi estaba escribiendo un libro en que planeaba exponer una serie de trucos mágicos. Otros sospechosos son el antiguo asistente de Raimundi, Gustavo y Gavitsky, que supuestamente estaba colaborando con Raimundi en otro libro acerca de magia negra. Cerca del cadáver se encuentra una cabeza de cera rota, idéntica a una que está en posesión de Fu, que también aparece misteriosamente rota. El Teniente Palomino, bajo presión de su jefe, lanza una orden de arresto contra Fu, pero el artista escapa de la cárcel disfrazándose de su propio abogado. Fu descubre que seis cabezas de cera idénticas fueron fabricadas de la misma matriz y se dispone a averiguar el paradero de las restantes cuatro. El asesino es atrapado cuando trata de robar la última cabeza de un maniquí del museo de cera. Fu y la policía, camuflados de estatuas de cera, esperan al sospechoso y lo arrestan.

Tiempo atrás, el Gran Raimundi se presentaba en Kansas City, donde cuatro grandes diamantes fueron robados por su asistente Gustavo en complicidad con Pablo. Los diamantes fueron ocultados en alguna de las pertenencias de Raimundi y contrabandeados a México. El asesinato de Raimundi se debió, entonces, a que descubrió a los ladrones tratando de recuperar las piedras preciosas. Uno de los diamantes había caído al suelo del cuarto (Satanás, el asistente de Fu, lo había encontrado) y Gustavo escondió los restantes en las cabezas de cera del taller donde trabajaba, pero

viéndose imposibilitado de extraerlos antes que las cabezas fueran vendidas. Pablo, habiendo asesinado a Gustavo, es quien finalmente cae arrestado en el museo.



La Mujer Sin Cabeza es un aceptable misterio en la veta hollywoodense. Fu realiza varias caracterizaciones a lo largo de la película, tiene un asistente que cumple el *comic relief* y mantiene una relación amistosa y antagónica con la policía. Fu aparece en escena, con su atuendo oriental (y hasta habla español con un sutil acento chino): realiza un acto de telepatía con su asistente Cuca, que está vendada (presumiblemente un truco, a medida que avanza el metraje se sugiere que Fu realmente puede enviarle mensajes telepáticos). También encierra a otro asistente en un baúl y “mágicamente” cambia lugares con él, “en un segundo”. Tal vez la única diferencia notable entre esta y las películas de

detectives que se hacían en Hollywood es la completa ausencia de algún personaje para suplir el interés romántico (en verdad, Fu no tiene un partenaire romántico en ninguna de sus seis películas); de hecho, el único rol femenino de peso es el de su asistente Cuca.

Cuca Escobar venía apareciendo en el programa radial de Fu Manchú como su secretaria / asistente; su comicidad residía en su aparente pereza para todo, que surge de su extraña manera de expresarse (como si tuviera un impedimento para hablar o bien, estuviera narcotizada).

Hay menos sospechosos que en cualquier misterio hollywoodense: Gavitsky, Gustavo y Fu (que, obviamente, es inocente). Pablo, el auténtico asesino, aparece al principio de la película (es uno de los asistentes de Fu que se marcha para comenzar su carrera individual y ambos dividen caminos amigablemente) pero no tiene ninguna vinculación con el crimen hasta bien llegado el desenlace.

La Mujer Sin Cabeza es entretenida y goza de una buena producción, de actuaciones satisfactorias por parte de todo el reparto, a pesar que algunos espectadores podrán sorprenderse por la breve y moderada intervención de Manuel Medel en el rol de *comic relief*. Al principio, Fu (Bamberg) nos parece un poco amanerado (de hecho, parecía que iba a estar hablando con acento chino hasta fuera de escena). Tras algunos comentarios al estilo Charlie Chan, termina imponiéndose como un adecuado galán.

EL AS NEGRO

Prod.: Films Mundiales
Distr.: Películas Nacionales
Estreno: 10 de junio de 1944
Duración: 78'

Reparto: David T. Bamberg (Fu Manchú [como Fu Manchú]); Manuel Medel (Satanás); Janice Logan (Olga-Mary); Ángel T. Sala (Tte. Palomino); Charles Stevens (Wilson); Víctor Velázquez (Swami Rami); Mario Tenorio (Enrique); Andrés Novo (Ministro); Milisa Sierra (Hermana de Enrique); Tony Díaz (Ventrílocuo); Salvador Quiroz (López, Manager del Teatro); Chel López (Saboteador); Tito Novaro (Piloto).

Créditos: Producción: Felipe Subervielle. Dirección: René Cardona. Guión: René Cardona, Felipe Subervielle y David T. Bamberg. Colaboración: Xavier Villaurrutia. Jefe de producción: Armando Espinosa. Fotografía: Gabriel Figueroa (b&n). Operador de cámara: Domingo Carrillo. Dirección de arte: Jorge Fernández. Montaje: Gloria Schoemann. Asistente de dirección: Felipe Palomino. Música: Manuel Esperón. Sonido: Howard E. Randall. Grabación de diálogos: José de Pérez. Maquillaje: Ana Guerrero.

Sinopsis: Un ministro pide al teniente Palomino recuperar unos documentos robados. El mago Fu Manchú le da una pista y va a la casa del adivino Swami, quien le predice que enfrentará grandes peligros en fuego, tierra, aire y agua. Fu Manchú sigue a una mujer sospechosa que puede ayudar a recuperar dichos documentos. La entrada de esta joven en escena complicará aún más este misterioso caso.



Janice Logan y Fu Manchú, en la aventura de misterio *El As Negro* (1943).

La tercera de la primera serie de películas de Fu Manchú, *El As Negro*, es un relato de espionaje que, a pesar de haber sido realizado durante la II Guerra Mundial, no contiene elementos explícitos de propaganda o el nombre de potencias extranjeras que se presuman involucradas en las actividades de espio-

naje y sabotaje. Hay pasajes con actos de Fu Manchú y su rol de mago está menos conectado a la trama que su personaje de detective, con utilización de disfraces y sus propias habilidades deductivas para cooperar con la investigación del teniente Palomino. Incluso, hay más acción física que lo usual para la serie.

Un aspecto curioso de la película es la presencia de tres intérpretes de Hollywood. Milisa Sierra, cuya carrera en La Meca del Cine fue breve pero incluyó un papel en *Only Angels Have Wings* (Sólo los Ángeles Tienen Alas-1938), tiene un rol breve. Pero Janice Logan y Charles Stevens aparecen prominentemente. Logan, una atractiva rubia con algunos créditos en el cine americano, el más notable, como protagonista de *Dr. Cyclops* (Dr. Cíclope, el Ogro de la Selva-1940), juega el rol de *femme fatale*, pronunciando sus propios diálogos en español. Stevens, un veterano de la pantalla – se lo recuerda como el “Indio Charlie”, el nativo ebrio de *My Darling Clementine* (Pasión de los Fuertes-1946), que inspiraba a Henry Fonda (como Wyatt Earp) a preguntar “¿Qué clase de pueblo es éste? Vendiendo licor a los indios...” – es el principal villano y se lo nota cómodo hablando en español. En tanto que Stevens pareciera haber sido contratado por una sola película, la Logan estuvo traba-

jando en México durante un tiempo más. Otro detalle trivial sobre el reparto de *El As Negro*: Según David T. Bamberg, el actor Mario Tenorio fue asesinado por un marido celoso en la noche del estreno, cuando se sentaba en la butaca del cine para ver la película, ¡al lado de la esposa del otro hombre! Según Bamberg

la tragedia fue, irónicamente, una buena publicidad para la película.

La trama se inicia cuando el teniente Palomino es informado que los planos de un nuevo tipo de bomba de gas han sido robados de la casa de su inventor, Enrique. Hay pocos prototipos en existencia, pero alguien tomó los planos de la caja fuerte de Enrique. Palomino promete investigar. Más tarde, cuando comenta el caso con Fu Manchú, Fu examina un mazo de cartas encontrado en la cartera de una mujer que quedó olvidada en un taxi. De la observación de un pañuelo que tiene rastros de lápiz labial y perfume, deduce que la cartera pertenece a una rubia. También descubre que los bordes de las cartas tienen un código alfanumérico. Ponen un aviso en el periódico y siguen a la mujer (una rubia) que reclama la cartera. Ella va a la casa del Swami Rami, un adivino que utiliza el método de hacer que los visitantes escriban sus consultas y las introduzcan en sobres sellados; utilizando varios métodos (papel carbónico en su libro de notas y un líquido que torna los sobres temporariamente transparentes), Fu logra leer algunos mensajes. El Swami advierte a Fu que tendrá que afrontar peligros de los diversos elementos, Tierra, Aire, Fuego y Agua.

Satanás y Fu siguen a la rubia hasta la estación de tren; más tarde, persiguiendo al ferrocarril en su coche, explota uno de los vagones debido a un sabotaje (el peligro del elemento "Fuego"). Luego, Fu y Palomino se sientan en un teatro semi vacío mientras se da una función. Un hombre realiza un truco de cartas y un ventrílocuo charla con su muñeco. Un espectador se da cuenta del truco y se marcha. El manager del lugar reconoce a Fu y lo contrata para actuar. Olga, la rubia que Fu venía siguiendo, resulta ser la asistente en el acto canino de Wilson, su jefe.

La siguiente noche, Fu presenta su show: con su traje oriental, realiza sombras chinescas (suena pueril, pero realmente es un número de mérito). Ahora las butacas están casi llenas. El ventrílocuo vuelve a aparecer y el muñeco dice "1331, tren a Pachuca" (lo cual parece



Fu Manchú a punto de afrontar el peligro líquido en *El As Negro* (1943).

ser un error de continuidad, ya que el tren ya había saboteado).

Fu y Satanás evitan que dos hombres destruyan una mina (el peligro del elemento "Tierra"). Cuando Fu visita a Enrique para conversar acerca de los planos robados, aparece "Mary", prometida de Enrique que resulta ser la misma Olga. Fu no revela tal identidad, pero posteriormente, junto a Satanás, Wilson y Olga, se introducen en la casa del Swami. Una vez ahí, se apersona la hermana de Enrique para exigir al Swami que le dé a ella los planos. El Swami la engaña y la hace marcharse creyendo tenerlo; cuando Fu intenta hacerlo confesar, un misterioso asaltante dispara y asesina al Swami.

Fu muestra a Olga un recorte del diario tomado del Swami: es su foto en el periódico bajo el titular de "Contrabandista y estafadora sentenciada a 4 años". Ella se defiende diciendo que era joven y fue engañada por un hombre que la condujo con malas compañías. Fu roba un mazo del camerino de Wilson: uno de los naipes tiene un falso dorso y contiene parte de un mapa que parece ser de cierta zona del Golfo de México. Fu, Satanás y Palomino suben a un aeroplano rumbo al lugar y casi son derribados cuando estalla una de las bombas de gas y los deja inconcientes (el peligro del elemento "Aire"). Luego, en

la playa, descubren un pasaje secreto subterráneo bajo una cabaña aparentemente abandonada. Usando una bomba de gas, Fu y los demás anulan al operador de radio en su interior, pero son sorprendidos por Wilson y Olga, que los detienen a punta de pistola hasta que Olga cambia de bando. Fu descifra un mensaje de radio que dice "la bomba de tiempo explotará a bordo a las 12 en punto". El grupo marcha a un buque amarrado en la costa. Wilson afirma no conocer el lugar donde está oculta la bomba pero, faltando instantes para el estallido, admite que está puesta en el casco, junto al ancla. Fu se lanza al agua (el peligro del elemento "Agua"), desprendiendo el ancla al tiempo que el buque se pone en marcha. Wilson intenta huir nadando, pero muere cuando la bomba explota.

Al final, Olga regresa los planos robados a la hermana de Enrique, que los restituye a la caja fuerte. Dicen a Enrique que vuelva a fijarse y lo convencen de que los planos nunca fueron sustraídos.

El As Negro es un entretenido thriller de espionaje con ciertos problemas de guión y continuidad, pero resulta satisfactorio como película del estilo hollywoodense del género, algo bien atípico para el cine mexicano de la época.

EL MUSEO DEL CRIMEN

Prod.: Astro Films

Estreno: 20 de diciembre de 1945

Duración: 84'

Reparto: David T. Bamberg (Fu Manchu [como Fu-Manchú]); Pituka de Foronda (Margarita Palacios); Ricardo Mondragón (Dr. Busquet); Emma Roldán (Enfermera); Ramón Vallarino (Manuel Ramos); Ángel T. Sala (Tte. Palomino); Katy Jurado (Sara Ramos); Cuca Escobar (Cuca); Rafael Icardo (Belcebú); Octavio Martínez (Dr. Andrade); Conchita Gentil Arcos (Clementina Cardoso de Ramos); José Morcillo (Vendedor en el Hotel); Fernando Curiel (Dr. Antonio Osorio); Carlos Villarias (Detective); Enriqueta Reza (Mucama del Hotel [como Enriqueta]); Ernesto Monato (Dr. Villanueva); José Escanero (Gerente del Hotel); Humberto Rodríguez (Médico).

Créditos: Producción: José Deustúa Sotomayor. Dirección: René Cardona. Guión: René Cardona. Diálogos: Ramón Pérez. Adaptación: David T. Bamberg sobre una historia propia. Jefe de producción: Luis Sánchez Tello. Fotografía: José Ortíz Ramos (b&n). Operador de cámara: José Gutiérrez Zamora. Dirección de arte: Ramón Rodríguez. Maquillaje: Felisa Ladrón de Guevara. Montaje: José Marino. Asistente de dirección: Luis Abbadie. Música: José Pérez Herrera. Operador de sonido: Rodolfo Solís. Grabación de sonido: B.J. Kroger.

Sinopsis: La Sra. Ramos sufre un intento de envenenamiento junto a su enfermera. El principal sospechoso es su marido, pero la investigación del caso recae en Fu Manchú y su ayudante Belcebú.

A pesar que Emilio García Riera considera ésta como la mejor película de Fu Manchú, personalmente prefiero **Asesinato en los Estudios** por su ambientación en el mundo del cine. La trama se inicia en el "Museo del Crimen" de Fu (aparentemente, un cuarto especial de su casa), donde muestra recuerdos y souvenirs de sus anteriores casos a su secretaria Cuca. Cuando le advierte que se cuide de acercarse a cierta caja de chocolates, se abre un flashback.

Varios años atrás, Nochebuena en la mansión "Las Magnolias", la inválida Sra. Ramos y su enfermera Margarita abren una caja de chocolates de regalo y comen una muestra de cada gusto. La Sra. Ramos, infelizmente casada con Manuel Ramos, que vive de su fortuna, se siente mal, lo mismo que Margarita. Más tarde, Fu y su asistente Belcebú (de quien se dice es hermano de su anterior ayudante, "Satanás", de quien se informa está "en el Ejército") llegan al hospital para visitar al teniente Palomino, que está convalesciente con una pierna rota. Palomino le pide ayuda para investigar el caso de la Sra. Ramos, que está internada en el mismo sanatorio, recuperándose (al igual que Margarita) de la ingesta de chocolates envenenados. Cuando Fu conoce a la Sra. Ramos, ella anuncia que tomará medidas de protección, como cambiar su testamento para que el supuesto intriguante no se vea beneficiado con su muerte.

Fu y Belcebú se alojan en un hotel donde comparten la misma habitación. Esa noche se desata una tormenta y hay un corte generalizado de suministro

eléctrico. Mientras Fu y Belcebú están sentados en el lobby, conocen a un huesped, que es viajante de ventas. Fu recuerda que en ese mismo hotel pero un año atrás (otro flashback), se levantó una mañana y, cuando se proponía afeitarse, observó en el espejo la aparición de una persona barbuda. El personaje comenzó a hacer gestos con una navaja y Fu, hipnotizado, al seguir los movimientos, casi se degüella a si mismo. La trama vuelve al lobby del hotel, donde Fu cuenta que más tarde se enteró que tal persona era un prófugo de un asilo para lunáticos que se había suicidado en aquella habitación que ahora estaba por ser ocupada por tal vendedor. El vendedor sale corriendo del hotel y Fu se distiende al alojarse en esa misma habitación. (Sin embargo al otro día, nervioso, en vez de afeitarse, Fu sale para una barbería!)

De nuevo en el hospital, se enteran que la Sra. Ramos acaba de fallecer de neumonía. Fu descubre que la ventana de su cuarto (que había sido cerrada antes) ahora estaba abierta y que las bisagras habían sido aceitadas. Luego de consultar al staff del hospital, Fu visita "Las Magnolias" donde se percata del detalle que la cripta familiar tiene una alarma interior para prevenir casos de "entierros prematuros", especialmente el de Manuel Ramos, paciente cataléptico. Fu acusa al Dr. Andrade, médico de cabecera de la Sra. Ramos, de chantajearla con dar a conocer que ella había tenido un niño, años antes de casarse. Manuel Ramos sufre un colapso luego de beber vino envenenado (supuestamente a través de un tirabuzón especial)

y cuando el Dr. Andrade intenta huir, es detenido por la policía.

Por la noche se desata otra tormenta, Fu reúne a los sospechosos en la mansión y anuncia conocer la identidad del asesino. Mientras está hablando, la alarma de la cripta comienza a sonar: ¡Manuel Ramos habría sido enterrado con vida! Margarita se pone histérica y confiesa el asesinato de la Sra. Ramos y el atentado contra la vida del Sr. Ramos. En verdad había sido Belcebú quien accionó la alarma de la cripta, pero cuando Fu lo estaba felicitando por intervenir justo a tiempo, ambos observan la mano del Sr. Ramos surgir de su sarcófago. Asustados, empiezan a correr y se chocan con el teniente Palomino, ¡rompiéndole su pierna sana! Vuelta al presente, Fu explica a Cuca que Margarita admitió haber matado a la Sra. Ramos para heredar el dinero y que ahora estaba internada en un manicomio.

El misterio de *El Museo del Crimen* es bastante confuso y se invierte demasiado metraje en los pasos de comedia de Belcebú y Palomino, pero en general la película resulta entretenida y la identidad del asesino está bien disimulada (a pesar que sus motivos resultan muy difusos). Bamberg se destaca por su simpatía y hasta un actor no usualmente considerado cómico como Rafael Icardo se maneja competentemente. Entre el elenco secundario, Katy Jurado tiene poca presencia, Emma Roldán está acertada como una odiosa enfermera y Carlos Villarías tiene un rol breve como detective de policía.

ASESINATO EN LOS ESTUDIOS

Prod.: Astro Films

Estreno: 29 de marzo de 1946

Duración: 86'

Reparto: David T. Bamberg (Fu Manchu [como Fu Manchú]); María de los Ángeles Santa (Pola Blanqui); Ricardo Mondragón (González); Ángel T. Sala (Tte. Palomino); Freddie Romero (Lucifer); José Pidal (Santos); Víctor Velázquez (Pepe); Antonio Pueyo; Alma Lorena (Elena Palmer); Salvador Lozano (David Martín); Ángel De Estéfani (Raúl Roldán); María Enriqueta Reza (Actriz de Ama de Llaves); Natalia Ortiz (Criada de Elena); Rusty Russell; Carlos Villarias (Doctor); Enrique Zambrano; Ernest Moncato; Lupe Gárnica; Esther Beltri; Rosalba Durán; Inocencio Pantoja; Alfonso Alvarado; Manuel Roche; Roberto Cañedo (Cameraman); Carlos Rincón Gallardo; Arturo Soto Ureña; Lupe Carriles (Mesera); Adolfo Ballano Bueno; René Cardona (René Cardona); Esther Luquín (Esther Luquín); Ramón Armengod (Ramón Armengod); Raphael J. Sevilla.
Créditos: Producción: José Deustúa Sotomayor. Dirección: Raphael J. Sevilla. Guión: Raphael J. Sevilla. Diálogos: David T. Bamberg y Ramón Pérez. Diálogos adicionales: Raphael J. Sevilla y Adelaida Noriega. Adaptación: David T. Bamberg sobre una historia propia. Jefe de producción: Luis Sánchez Tello. Fotografía: José Ortíz Ramos (b&n). Operador de cámara: José Gutiérrez Zamora. Dirección de arte: Ramón Rodríguez. Montaje: José Marino. Asistente de dirección: Luis Abbadie. Música: José Pérez Herrera. Operador de sonido: Rodolfo Solís. Grabación de sonido: B.J. Kroger. Edición de sonido: Lupita Marino.

Sinopsis: Durante el rodaje de una película de terror un actor es asesinado. Palomino investiga el caso pero cuando Fu Manchú se involucra para dar una mano, una actriz es asesinada.

En sus performances, Bamberg vestía atuendo chino y hablaba español con acento (para estar a tono con su personaje), pero en esta película solo usa ropa común, ya que no contiene escenas de sus actos de magia. A pesar de ser obviamente caucásico, es nombrado como "Fu" en vez de "Mr. Bamberg". Básicamente, Bamberg se interpreta a sí mismo, un mago teatral trabajando como estrella de cine, pero funciona como detective amateur en líneas similares a personajes exitosos de la época como el Halcón, Boston Blackie y demás.

La trama concierne al actor Raúl Roldán, que es asesinado durante el rodaje de una escena para una película de terror. ¿Quién puso la bala auténtica en el arma de utilería? El teniente Palomino llega para investigar el caso y advierte a Fu que se concentre en sus propios asuntos. El principal sospechoso es David Martín, un antiguo actor que, años atrás, tras ser golpeado accidentalmente por Roldán y sufrir un desvarío mental, pasó de actor a ser mandadero del estudio. Para peor, la ex esposa de David, Elena Palmer, era la coestrella de Roldán en la escena fatal. Ella ruega a Fu que se dirija a su camerino para hablar de algo muy importante, pero antes que pueda decir nada, muere asesinada. Por último, Fu desenmascara al auténtico asesino, Pepe, un técnico

que resulta ser el hermano de David.

Asesinato en los Estudios reviste interés por su vistazo a los Estudios Azteca, que nos permite ver a René Cardona dirigiendo a Esther Luquín y a Ramón Armengod en escenas de *El*

con una actriz "importada" de Hollywood cuyo nombre es "Pola Blanqui" (un juego de palabras de la célebre Pola Negri). La Blanqui llega a México para coprotagonizar la próxima película de Fu, pero se revela carente de talento. Mascando chicle a todo momento, el realizador le reprocha su falta de intensidad en la escena de amor con Fu:

Director: No puedo creer que en Hollywood masquen chicle mientras filman escenas de amor!

Pola: Se sorprendería. En Hollywood hacen escenas de amor con jóvenes galanes y no con esto (apuntando a Fu).

Sin embargo, al siguiente ensayo Fu y Pola se besan por tan largo tiempo que el director tiene que separarlos. En el desenlace del film, el director dice "perdóneme por decir esto, Srta. Blanqui, pero ud. es la peor actriz que jamás conocí. ¿No me había dicho que ud. hizo escenas de amor con los más conocidos actores de Hollywood?"

"Mis escenas de amor las hice fuera de los estudios", replica ella.

"¿Qué diablos hacía ud. en Hollywood, no era actriz de cine?" pregunta.

"No, era mesera", responde Pola.



Precio de la Vida. Otro punto de interés es aquel de "cine dentro del cine" que tiene que ver con la trama de la película en rodaje, que parecería ser un pastiche del cine de terror de la Universal con un set de caserón siniestro y un monstruo estilo Frankenstein.

También hay una subtrama cómica

LA CASA EMBRUJADA

Prod.: Producciones Eduardo Quevedo

Estreno: 12 de octubre de 1949

Duración: 84'

Reparto: David T. Bamberg (Fu Manchú [como Fu Manchú]); Mary Clark (Alicia Adams); Carlos Martínez Baena (Inocente de los Ángeles [como Carlos M. Baena]); Alejandro Cobo (Manuel Beltrán); Alfonso Bedoya (Vendedor [como Alfonso Bedolla]); Freddie Romero (Lucifer [como Fredy Romero]); José Elías Moreno (Nicanor Simondor [como Elías Moreno]); Ángel De Steffani (Pitágoras); Enriqueta Reza (Angelita [como María Enriqueta Reza]).

Créditos: Producción: Eduardo Quevedo. Dirección: Fernando A. Rivero. Guión: Norman Foster y David T. Bamberg. Adaptación: Fernando A. Rivero. Jefe de producción: Luis Bustos. Fotografía: Ignacio Torres (b&n). Operador de cámara: Andrés Torres. Dirección de arte: Luis Moya. Maquillaje: Felisa Ladrón de Guevara. Montaje: José Marino. Asistente de dirección: Valerio Olivo. Música: José Pérez Herrera. Operador de sonido: Rodolfo Solís. Edición de sonido: Lupita Marino.

Sinopsis: Durante un viaje en tren, Fu Manchú y su ayudante Lucifer son estafados por un tahir y una chica, que se dan a la fuga. Tras su pista, se internan en un pueblo y llegan hasta una iglesia abandonada donde son amenazados por el tenebroso Inocente de los Ángeles y su secuaz.

Este film es bizarro y entretenido, pero presenta detalles descuidados y el personaje de Fu Manchú es bastante diferente a lo que hemos visto en las anteriores películas. En tanto los envíos previos nos presentaban las investigaciones de Fu como detective amateur por encima de su trabajo teatral de mago, en *La Casa Embrujada* solo solo aparece el Fu actor (a pesar que al comienzo del film realiza un truco con un mazo de naipes) y ni rastros de su pasado talento para la deducción. En cambio, ahora Fu se presenta como esos "héroes" cómicos, en la veta de Bob Hope, a veces atolondrado e incluso cobarde.

La trama arranca con un tren. Fu está leyendo la revista "Cinemanias" en cuya tapa está ilustrado su último film (por supuesto, ficticio): "El Dragón Invisible". La productora es la Milagro Films: "Si la película es buena, es un Milagro". Un chico dice a Fu que vio la película y éste le pregunta: "¿te gustó?" La respuesta es una trompetilla por parte del desagradable niño. Tratando de entretenerlo y, al mismo tiempo, impresionar a la atractiva rubia sentada enfrente, Fu lleva a cabo un

complicado truco de cartas, pero el chico estropea el efecto, irritando a Lucifer, el asistente de Fu.



David T. Bamberg (Imagen, MFB, cortesía David Wilt)

Lucifer dice a Fu que ha perdido todo su dinero apostando a las cartas contra unos tahures. Fu alardea frente a la dama que se hará cargo de los pillos, y

acompañado por ella, pasa al otro vagón donde se presenta como "Oglethorpe Smith", aunque también termina perdiendo todo su dinero. Más tarde descubre que ha extraviado su billetera donde guardaba los boletos. Fu descubre que la rubia (Alicia) y el tahir (Beltrán) están en complicidad: a través de un código con el humo de su cigarrillo, ella ha indicado a Beltrán todos los naipes que le tocaban a Fu. Para evitar la captura, Beltrán salta del tren y Fu lo sigue, cayendo en un zanjón lleno de agua.

En busca de Beltrán, Fu llega al pueblo de Zopilote. Ahí se topa con Alicia y un pistolero borrachín llamado Nicanor, que encierra a Fu y Lucifer en un depósito. Alicia y Beltrán están asociados a Nicanor, a pesar de no confiar mucho el uno en el otro. En tanto, Fu y Lucifer consiguen escapar con la ayuda de un vendedor ambulante de palomas. Tras una tormenta, arriban a una extraña casona que fuera antiguamente una iglesia.

La finca está ocupada por el siniestro Inocente de los Ángeles (Carlos

Martínez Baena, con una espantosa dentadura postiza) y su esposa Angelita. Cuando Inocente se entera que Fu y Lucifer están tras la pista de Beltrán, insiste en hacerlos pasar la noche ahí. Fu es llevado a una habitación en el primer piso y Lucifer se sienta en un sillón que, de repente, desaparece tras una puerta trampa y cae en el sótano. Al entrar a su recámara, Fu observa un cuerpo cubierto con una sábana, pero Inocente le dice que lo ignore. Luego que su anfitrión se marcha, Fu quita la sábana y resulta ser el cuerpo de Beltrán. Espiando por una endija en el piso, Fu escucha a Inocente tramar su asesinato. Para frustrar el plan, cambia de lugares con el muerto, poniendo su reloj pulsera en la muñeca de Beltrán.

Inocente y su bestial secuaz Pitágoras suben; Pitágoras aporrea el cuerpo en la cama creyendo que se trata de Fu. Luego acarrear el cadáver, aún cubierto por la sábana y lo conducen abajo. Pitágoras vuelve para llevar el "otro" cuerpo pero Fu, con la sábana cubriéndole el cuerpo, le pega un susto de muerte.

Alicia y Nicanor llegan al lugar. Hay una persecución y Fu se oculta en una tina llena de yeso, quedando pintado de blanco por el resto del metraje. Perseguido por Inocente (que está armado con un rifle) y Pitágoras, trepa a la torre de la antigua iglesia. Ambos villanos caen al vacío y Fu es ayudado por Alicia. Angelita lucha con ella, pero muere en una de las propias trampas de su marido. Lucifer, que ha reducido a Nicanor en el sótano, accidentalmente descubre el compartimento secreto donde Inocente guardaba el dinero robado a Beltrán (y, a su vez, a Fu).

En el desenlace, Fu y Alicia vuelven al tren. En el camino de regreso, Lucifer se encuentra con el vendedor de palomas, ahora muy bien vestido. El hombre le cuenta que vendió una paloma a unos turistas por la friolera de 10 mil pesos, diciéndole que era el Espíritu Santo. Aparece el mismo niño del anterior viaje en tren, que arroja un chorro de tinta a Fu y Alicia. Fu observa a cámara y dice al público: "¿No es aquí dónde todo comenzó? Bueno, aquí terminamos", al tiempo que abraza a Alicia.

La película nos ofrece algunos personajes y momentos divertidos y bizarros, pero la acción está llevada de

manera deficiente y la trama es ambigua e insatisfactoria. Sin embargo, la producción es aceptable y las escenas de acción usualmente competentes. Mary Clark, una atractiva actriz, habla buen español pero, aparentemente, no volvió a hacer películas en México. Carlos Martínez Baena, caracterizado estilo el *Caligari* de Werner Krauss divierte como el pavoroso "Inocente", y Alfonso Bedoya es hilante en el papel del perezoso vendedor de palomas.

Tal vez sea una mera coincidencia, pero *La Maldición del Monasterio* (1989) parecería ser un deliberado homenaje a *La Casa Embrujada*: comienza a bordo de un tren, presenta a un desventurado mago americano (Russ Tamblyn, en vez de Bamberg) que, tras una discusión con un hombre, salta en el medio de la nada, llega a un pueblo extraño y termina en un monasterio abandonado (en vez de una iglesia), haciendo pareja con una gringa rubia

(Stacey Shaffer, en vez de Mary Clark). ¿Coincidencia? Solo el director Glenn Gebhard lo sabe por seguro.♣

Fuente: *The Mexican Film Bulletin*, de David Wilt, Vol. 3, Nro. 5 (diciembre 1996) y Vol. 16, Nro. 6 (noviembre-diciembre 2010).

¿Qué sucederá con Dolores?



Entérese en THE MEXICAN FILM BULLETIN

Suspense en la TV Argentina

Entrevista a Darío Billani por Darío Lavia
Imágenes Juan Carlos Moyano

El suspense televisivo que en ciertas épocas hizo y hace furor entre la teleplatea argentina, en un recorrido con el autor de “Historia Integral de la Televisión Argentina”.

Entendemos (o eso creemos) delimitar al “thriller” o “suspense” cuando se trata de la pantalla grande. La televisión argentina, a su vez, nos ha ofrecido varios programas y ciclos con elementos de tal género. ¿Cuáles son, a su juicio, esos elementos? ¿Cuáles son los límites del suspense en la TV argentina y cómo los describiría?

Debemos partir de la base que el suspense es un género literario integrado por muchos subgéneros los cuales han contribuido a su mala interpretación o mal tratamiento. Particularmente no lo asocio al “thriller” ya que éste tiene elementos más cercanos al terror. Haciendo historia, encuentro que uno de los primeros ciclos dedicados al género en la TV argentina se remonta a 1952: *El Caso de los Cuatro Sospechosos*, escrito por Josephine Bernard (autora de melodramas románticos radiales) e interpretado por Alma Vélez, Enrique Fava y Soledad Marcó. Un dato curioso, en 1953 Ignacio Covarrubias adapta por primera vez para nuestra televisión, cuentos de Edgar Allan Poe en un ciclo que, desde el título, invita más al suspense que al terror: *Los Grandes Maestros del Misterio*, mientras que el mismo año Jorge Salcedo interpreta *Suspense en el Teléfono*. Recordemos que la televisión argentina realizó, desde

ANTES DEL SILENCIO...

Unos minutos **antes del silencio**, el que va a morir o matar toma el teléfono y marca un número...

Actuación de la primera actriz **MYRIAM DE URQUIJO**.
Libro original de **Horacio S. Meyrialte**

todos los **MARTES** a las 22.00

RIO DE LA PLATA TV

CANAL 13

Antes del Silencio, anunciado en Canal TV #145 (20-04-61)

1951 a 1959, toda su producción “en vivo”, lo cual nos permite presuponer que las limitaciones- si las hubo- han estado relacionadas a cuestiones de producción y realización.

¿Cuál ha sido el último programa exitoso de suspense? ¿Es un género vivo, latente o nostálgico? ¿Es más creíble que el terror, menos elaborado que el policial? ¿Fue “Mujeres Asesinas” el programa más destacado de la última década? ¿Qué repercusión tuvo “Tiemposfinal”?

En mi opinión, el ciclo más logrado en materia de suspense fue *La Condena de Gabriel Doyle* (América, 1998), un libro brillante de Alejandro Borenstein y un trabajo impecable de Luis Luque. En ese ciclo y en su antecesor (*El Garante*) el suspense fue trabajado de una manera admirable tanto desde el guión como desde la dirección de cámaras.

Entiendo que el suspense es el más difícil de realizar, porque no necesita de efectos de “choque” como el terror y tampoco implica un dinamismo constante como en el policial. *Mujeres Asesinas* es un producto neta y absolutamente policial que, como todos los géneros,

necesita del suspense como elemento motivador o como “gancho”.

Tiemposfinal fue un ciclo que trató de imponerse pero que, a mi criterio, no

lo logró. Encuadrado mucho más en el suspenso que en el terror o el policial, no me parecieron buenos los libros y la dirección de cámaras tuvo demasiada agilidad; algunos episodios tenían el vértigo de un video clip. En estas cuestiones, siempre hay que “mirar” al maestro absoluto: Alfred Hitchcock.

Los años '90, la década del menemismo cosmopolita del Primer Mundo, no sirvieron para plasmar en nuestra pantalla chica mucha influencia extranjera. ¿Cuáles fueron los ciclos más importantes? ¿Cómo encuadraría el ciclo unitario “Sin Condena”?

Sin Condena es, en alguna manera, un símbolo de la televisión menemista, con el agregado de los “elementos Romay”. Recuerdo que los dos primeros capítulos tuvieron buena intención para luego caer en un tobogán de mal gusto. No en vano hoy se ha erigido como uno de los exponentes más concretos de lo bizarro en la televisión argentina. *El Garante* y *La Condena de Gabriel Doyle* fueron- reitero- excelentes producciones que, de alguna manera, compensaron la vergüenza de *Sin Condena*.

La fértil década del '80, testigo de la memorable “guerra de los Canales” por el rating, tampoco pareció momento ideal para el suspenso. ¿Hubo ciclos reseñables previos al advenimiento de la democracia en 1983? ¿Repercutió el “fin de la censura” en la concreción de algún programa exitoso?

FEBRERO 5, 1984
NOCHE

Domingo

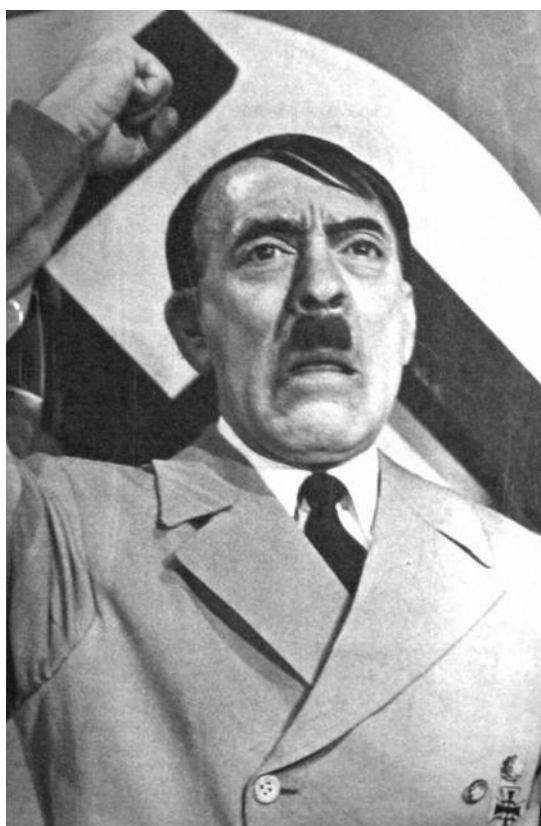


23.00 **LOS REPORTEROS**
PRESENTACION

Programa unitario con una cierta continuidad en el cual se reflejan las vicisitudes que deben enfrentar los reporteros de un diario capitalino, inmersos en la dura realidad que se desarrolla en la gran metrópoli. La corrupción, el poder, las organizaciones clandestinas y las amenazas son algunos de los temas tratados a lo largo de los diferentes capítulos. Los personajes centrales son el jefe de redacción de un diario interpretado por Pepe Soriano— y su mejor amigo, un comisario de la policía —compuesto por Ulises Dumont—, quienes serán los encargados de llegar al fondo de los casos más dramáticos que se presentan en su camino. Interpretado por un grupo de primeras figuras. Libro: Osvaldo Dragun. Dirección musical: Jorge Padin. Dirección integral: Jorge Darnell.



Los Reporteros, anunciado en TV Guía (02-84)



Narciso Ibáñez Menta, Hitler en *El Monstruo No Ha Muerto*, según Revista Gente, 1970 (colección Archivo Ibáñez Menta)

En la década del '80 encontramos pocos exponentes del género. Algunos muy buenos como *Momento de Incertidumbre* (Canal 13, 1985) con Rodolfo Ranni acompañado por elencos rotativos, libros de Rodolfo Ledo (paradójicamente autor y creador de *Sin Condena*) y una buena dirección de Eduardo Valentini. Si bien el ciclo tuvo elementos del género de horror, siempre prevaleció el suspenso.

De *El Pulpo Negro*, del cual nos hemos ocupado ampliamente, debemos considerarlo más una producción de suspenso que de terror. Algunos programas quedaron en el olvido como *Los Reporteros* (Canal 13-1984) con una buena realización y producción de Rodolfo Hoppe y un programa escrito por Osvaldo Dragún: *¿Quién es Laura?*, con Thelma Biral y dirección de Francisco Guerrero.

El fin de la censura permitió que se abordasen temáticas sociales y políticas que antes estaban vedadas por las famosas “mesas de lectura” de los canales, que ejercían un férreo control sobre los libretos. Fieles exponentes de esta apertura son ciclos excelentes como *Nosotros y los Miedos*, *Compromiso* y *Situación Límite*.

La violenta época de los '70, con todas sus etapas, sirvió de marco para ciclos de suspenso relevantes. ¿Qué impronta dejó el “Hitler” de Narciso Ibáñez Menta? ¿Cuáles fueron los programas y temas más representativos? ¿Hubo



Los “peligros” de la TV en *Operación 0*, según Radiolandia #1677 (15-07-60)

algún punto de contacto con la realidad política de la época?

El Monstruo no ha Muerto es una estupenda muestra de la creatividad de los años '70: mostrar a un Hitler vivo (magistralmente interpretado por Narciso Ibáñez Menta) en los inicios de la década es una idea muy original. En 1970 tiene lugar la segunda temporada de un programa que es expresión de toda una época: **Cosa Juzgada**, quizás el policial más logrado de todos los tiempos. Repasando sus guiones (en su mayoría escritos por Juan Carlos Gené) es notable la presencia fundamental del suspenso, aplicado a las miserias humanas.

La realidad política comienza a insinuarse a partir de la apertura política a fines de 1972 en algunos unitarios y en pocos teleteatros.

“Obras maestras del suspenso”, ciclos de Myriam De Urquijo y varios programas adaptados de novelas clásicas y modernas... los años '60 parecieron un hervidero de suspenso televisivo. ¿Tuvo algo que ver el mercado editorial con la circulación de, por ejemplo, la colección “Séptimo Círculo”? ¿Qué ciclos y programas marcaron tendencia?

Los años '60 pasaron la historia de nuestra televisión como los de mayor producción de ficción, de ahí que se hayan abordado casi todos los géneros. Son los años del boom de Agatha Christie y, efectivamente, las obras de la colección del Séptimo Círculo, que en 1961 tuvieron un malogrado paso por canal 13. Aquel programa se llamó **Obras Maestras Policiales** (también conocido como **Obras Maestras Philco**) y a pesar de tener como asesores a Jorge Luis Borges y a Ernesto Sábato y como director general a Leopoldo Torre Nilsson, el programa no funcionó.

El misterio, el suspenso, el policial, fueron géne-



Muerte de Lito Cruz en *El Padraastro*, episodio de *Tiempofinal* (2001)

ros menores dentro de la radio que, creemos, tuvieron paso a la naciente televisión de los '50. Si bien ninguno de aquellos ciclos ha sobrevivido hasta nuestros días como para revisarlos, ¿cuáles programas motivaron comentarios de la prensa de la época?

Es necesario aclarar que cuando la TV asoma en 1951, nadie le tuvo confianza. Las críticas de entonces solían ser duras para con los programas.

A pesar de ello, esos nueve años de aprendizaje han dejado obras que aún se recuerdan. Yo tomaría como una suerte de “emblema” dentro del género a **Operación O** (1960- Canal 7) una verdadera proeza para la época. El programa, creado por una dupla imbatible entonces compuesta por el autor Jorge Falcón y el director Francisco Guerrero, relataba las vivencias de un grupo de militares y científicos dentro de un submarino atómico (magistralmente realizado en madera por el escenógrafo Mario Vanarelli). Al mejor estilo de *Diez negri-*



El Clan Stivel, Stivel, Gené, Aleandro, Carella, Luppi, Ross, Alfaro, Mujica, en TV Guía #372, (9-9-70)

tos de Agatha Christie, comienzan a ser asesinados los tripulantes de la nave imponiéndose el suspenso y definiendo el ciclo como un verdadero exponente del género. En absoluto “vivo”, llegaron a realizar desde exteriores el desembarco de los tripulantes en la playa de Olivos, en pleno invierno, logrando un récord de audiencia. El programa tendría una malograda remake en 1977.

¿Cuáles fueron o son los autores fundamentales del género? ¿Qué actores aseguraban el éxito de un programa? ¿Cuáles son los programas que hoy en día están disponibles para revisar? ¿Qué proyección tiene el género en el presente y futuro del mercado televisivo?

No podemos hablar de autores específicos del género de suspenso salvo, claro está, Narciso Ibáñez Serrador (bajo el seudónimo de Luis Peñafiel) que como autor o adaptador impuso de alguna manera el suspenso en la televisión argentina con un ciclo que fue el germen de **Historias Para No Dormir**. Me refiero a **Mañana Puede Ser Verdad** (Canal 7-1962/63) un programa más identificado con la ciencia-ficción pero con sobrados y efectivos elementos de suspense.

Se pueden hoy revisar sólo los ciclos producidos de los años '90 en adelante. Como lamentamos siempre, lo que se ha hecho con los archivos televisivos fue criminal.

El género fantástico como integrador del suspense, el terror y la ciencia-ficción sigue siendo una materia pendiente en la ficción televisiva argentina. Cuestión de talento. Presupuesto sobra y tecnología también... ♣

Eucronías y Discronías

Pablo Capanna

“La nariz de Cleopatra: si hubiese sido un poco más corta, toda la faz de la tierra habría cambiado (...) Cromwell estaba a punto de devastar toda la Cristiandad: la Familia Real se hallaba perdida, y la suya era poderosa; de no ser por un granito de arena que se metió en su uréter”...

Pascal, *Pensamientos*, Vanidad del hombre, 24.

La nariz de Cleopatra y el Teniente Bonaparte (Los Ucronistas)

Los historiadores, cuando dejan vagar su imaginación, terminan por preguntarse “¿cómo habría sido la historia si...?”.

Mientras concentran su atención en las series “cortas” de acontecimientos, se complacen con la férrea concatenación de los hechos económicos, la lenta evolución de las costumbres, y las secuencias del juego político. Pero cuando se remontan a los grandes ciclos que parecen abrirse con un hecho decisivo (el Descubrimiento de América, la caída del Imperio Romano, la Revolución Industrial) se les plantea la persistente duda: “¿y si ese mismo hecho se les hubiese adelantado un siglo o postergado unas décadas? ¿De haber sido distinto el resultado de una batalla decisiva, estaríamos hoy viviendo la misma historia?”

Otro tanto ocurre cuando reparan en aquellas figuras solitarias que parecen haberse adelantado a su tiempo. Tras exponer las ideas de Juan Filoponus, quien mil años antes que Galileo estudió la caída de los cuerpos y anticipó a Newton al concebir una “física celeste”, un historiador de la ciencia no deja de observar que “se siente uno tentado a conjeturar cómo habría cambiado el curso de la historia de las ideas si la doctrina de Filoponus hubiese sido aceptada por la Iglesia en lugar de las concepciones aristotélicas” (a)

Arnold Toynbee imaginó que si en la primera batalla de Poitiers (en rigor, una escaramuza) los francos de Carlos Martel hubiesen sido derrotados por los árabes, hoy se enseñaría el Corán en Oxford y la mayoría de las aerolíneas

ofrecerían vuelos a La Meca.

Estos mundos alternativos o paralelos, nacidos de una distorsión de la realidad son a la ficción literaria lo que el expresionismo es a la pintura. En 1876, Charles Renouvier, un pensador francés otrora muy leído, le puso por nombre “*ucronías*”.

«Toynbee imaginó que si en la primera batalla de Poitiers (en rigor, una escaramuza) los francos de Carlos Martel hubiesen sido derrotados por los árabes, hoy se enseñaría el Corán en Oxford»

Renouvier era un filósofo neokantiano hoy recordado por haber introducido el concepto de “personalismo”. Casi al margen de su producción teórica compuso una novela sin más acción ni personajes que las grandes figuras del mundo antiguo metidas en una historia apócrifa a la que tituló *Ucronía*. Con esta obra se proponía profundizar la crítica del poder temporal de la Iglesia, guiado por el ideal kantiano de encerrar a “la religión dentro de los límites de la razón”.

La obra llevaba un largo subtítulo: *La utopía en la historia. Bosquejo histórico apócrifo del desenvolvimiento de la*

civilización europea, no tal como ha sido sino como habría podido ser.

En el prólogo, Renouvier fingía ser el traductor de un manuscrito del siglo XVII, conservado clandestinamente por una familia de hugonotes franceses y escrito por el monje Antapiro una suerte de Giordano Bruno ejecutado por la Inquisición.

Antapiro (*anti-apeiron*, enemigo del infinito) había compuesto una historia de Europa donde, sin necesidad de introducir anacronismos científicos ni tecnológicos y partiendo simplemente de acertadas decisiones políticas tomadas bajo el imperio romano, los principales acontecimientos de la Edad Moderna se adelantaban cinco siglos. Estaba convencido de que tanto la intolerancia que imperó durante los primeros tiempos del cristianismo como la teocracia medieval debían atribuirse al influjo de la “mentalidad oriental” a la cual caracterizaba de un modo bastante racista.

Renouvier pensaba que de haberse fortalecido Roma mediante la restauración de la República, el saneamiento de las costumbres y la adopción de una filosofía estoica más tolerante, el cristianismo habría permanecido circunscripto en el Oriente hasta tanto la depuración interna de sus rasgos autoritarios y una precoz Reforma lo hubieran hecho asimilable para un Occidente estoico - liberal. Sobre esta base, y reemplazando las invasiones por la asimilación pacífica de pueblos germánicos, deducía una inevitable aceleración del progreso intelectual y material. *Ucronía*, un libro anómalo en su tiempo, tenía según su autor un “fin moral”: defender la Ilustración y combatir el Romanticismo que había venido a ensalzar lo medieval, lo oriental, y en general todo lo irracional.

Según Renouvier, el romanticismo deriva de un cierto fatalismo o determinismo histórico que tiende a consagrar el culto del pasado, presentando el presente como algo inevitable. Ese fatalismo, decía, cree leer el futuro en los acontecimientos del pasado y pronuncia profecías irresponsables que nunca se cumplen: “dado el prejuicio de la necesidad, todo el núcleo de esta reacción se halla en el culto de la Historia”. (b)

Ucronía partía de “una convicción, una orientación espiritual personalísima” con la cual interpelaba “a los nuevos partidarios acaso demasiado poco resueltos de la libertad humana... de una libertad preñada de un porvenir inmenso cuya propia afirmación debe constituir un punto capital”. (c)

Renouvier intentó demostrar que de haberse tomado las decisiones adecuadas en el momento oportuno, la historia podría haber sido distinta. Y proponía una verdadera reconstrucción de la historia conforme a la Razón. No planteaba un simple juego de posibilidades, una historia en modo potencial. Emprendía la tarea imaginaria de corregir los errores del pasado en lugar de aceptarlos como inevitables. Una tarea que medio siglo después tendría su siniestra caricatura en los totalitarismos, que pretendieron reescribir la historia conforme a sus postulados ideológicos.

El propio Renouvier ya señala las dificultades intrínsecas que encierra su empresa. Por un momento, parece dudar de la posibilidad de que la ucronía tenga algún tipo de lógica. Un ejemplo puede ayudar a comprender mejor estas dificultades. Supongamos que en lugar de Colón y los españoles, América hubiere sido descubierta y colonizada por los chinos, los portugueses o los ingleses. Todos ellos eran navegantes aunque existen distintos grados de probabilidad de que llegaran al Nuevo Mundo para quedarse con él, pues ya los vikingos y celtas lo habían hecho sin que sus descubrimientos alteraran el orden de las cosas.

José Luis de Imaz ha desarrollado esta hipótesis “contrafáctica” imaginando una América “latina” colonizada por los ingleses; idea que halaga las ocultas fantasías de ciertas elites argentinas. (d)

Comparando unidades geográficas similares, como Australia y Argentina / Uruguay, Nueva Zelanda y Chile,

Tasmania y Tierra del Fuego, traza a grandes rasgos una historia alternativa donde no existirían el mestizaje ni el barroco americano. En Argentina los indios hubieran sido exterminados mucho antes que con Roca y en lugar de Alberdi o de Sarmiento honraríamos a algún Smith o Johnson. La independencia, piensa Imaz, habría sido lograda por medios parlamentarios después de las guerras mundiales como ocurrió con los países de Oceanía.

«...corregir los errores del pasado en lugar de aceptarlos como inevitables (...), tarea que medio siglo después tendría su siniestra caricatura en los totalitarismos, que pretendieron reescribir la historia conforme a sus postulados ideológicos»

Por ingenioso que resulte el modelo, el autor parece suponer que ciertas secuencias de la historia real habrían de mantenerse intactas en la ucronía aún cuando no parezcan muy congruentes con ella. Nada se dice del destino de España. Una alternativa sería que hubiese sido fagocitada por Portugal. También se soslaya el efecto desestabilizador que tuvo el oro americano sobre España y la economía europea, alterando todo el Antiguo Régimen mediante la depreciación de la tierra y la aparición del mercantilismo. ¿Por qué no suponer que los mismos efectos se habrían hecho sentir en un prematuro Imperio Británico? La Revolución Industrial inglesa no aparece por cierto inevitable sino más bien improbable en este esquema, quizás hubiera corrido por cuenta de los franceses o de los holandeses que se hubieran quedado seguramente con Norteamérica.

Y puesto que España ya habría dejado de ser potencia para el siglo XX, cabría suponer que la Inglaterra ucronica también habría caducado un siglo antes y las potencias serían otras; se hace tan

improbable imaginar un Napoleón como un pacífico período colonial de tres siglos para América Latina.

En definitiva, las dificultades que presenta la construcción de una ucronía son las mismas que enfrentan los futurólogos cuando elaboran sus escenarios o guiones prospectivos partiendo de alternativas que permanecen abiertas en el presente para extrapolar futuros posibles.

Aunque la prospectiva y la futurología se valgan de todos los recursos de la inteligencia artificial que les permite explorar todas las posibilidades de sus modelos simulando matemáticamente el curso histórico como se pueden simular los efectos de una tempestad, sus logros concretos suelen dejar bastante que desear quizás precisamente porque parten del supuesto de la necesidad histórica y de la extrapolación a partir del presente. Se ha dicho que en los años cincuenta los futurólogos seguramente habrían anticipado un desarrollo incesante de los pulmotores sin prever la vacunación antipolio que los volvió innecesarios.

Herbert Butterfield ha denominado “concepción *Whig* de la historia” a la actitud de esos historiadores “progresistas” que enjuician a los hombres del pasado sobre la base de valores e ideas del presente. De tal modo podría decirse que los futurólogos al estilo de Herman Kahn tenían una *concepción Whig del futuro*, o que la ucronía de Renouvier es la consumación de todas las actitudes whig puesto que proyecta en el pasado los valores del presente.

Lo primero que se requiere para construir una ucronía es elegir el nudo histórico inicial en el cual se va a introducir la alteración; puede ser un proceso, como la Revolución Industrial o la caída del Imperio Romano; un hecho, como el Descubrimiento de América; o una personalidad como Napoleón, cuyos actos gravitan sobre toda una serie histórica. Generalmente los escritores optan por esto último, abortando o acelerando de tal modo procesos complejos. El factor azar no puede ser eliminado totalmente de los procesos históricos y con él, las contingencias individuales; pero la poli-causalidad implícita en cualquier sistema social tiende a neutralizarlo, por así decirlo, “estadísticamente”. De modo análogo, los físicos no pueden determinar la trayectoria de un electrón cual-

Las Ucronías habitadas

quiera que entra en un tubo de rayos catódicos, pero saben que la imagen que se formará en nuestra pantalla televisiva es altamente previsible.

Podemos pensar que, si Julio César no hubiera sucumbido a los encantos de Cleopatra, algunos hechos de ese período hubieran sido distintos y quizás él no hubiera sido su protagonista. Pero al fin y al cabo, igualmente se hubiera instaurado el Imperio, posiblemente con otra figura ocupando el lugar de Augusto. Este tema apenas esbozado por Pascal volvió a cobrar importancia filosófica, política e ideológica cuando Plejanov, uno de los primeros teóricos rusos del marxismo, lo replanteó la luz de la antinomia de libertad y determinismo. (e)

Las reflexiones de Plejanov nacieron de su polémica con los *narodniki* (populistas) cuya ideología tenía gran carga de romanticismo alemán y asumía la defensa de la libertad individual. Plejanov se propuso conciliar el activismo y la abnegación que se requerían del militante revolucionario con el dogma de la inevitabilidad de los procesos históricos, presentando la cuestión como equidistante ente el fatalismo y el voluntarismo puros.

Enfrentó el problema del “Gran Hombre” tratando de demostrar que no existen personalidades irremplazables y que en el largo plazo, los procesos políticos se cumplirían igualmente aunque faltasen aquéllos que consideramos sus actores principales. Plejanov no vivió para ver a Lenin en el poder, ni pudo presentar a Stalin y el “culto de la personalidad”; ambos hubieran sido excelentes ejemplos. En cambio, eligió la figura de Napoleón, un “héroe” romántico que aún vivía en la memoria de sus contemporáneos.

En su ensayo *El papel del individuo en la historia* (1898), escrito unos veinte años después del libro de Renouvier, ilustra su tesis con varias conjeturas acerca de un Napoleón que muere joven o es dejado fuera del juego político, para mostrar que el Imperio hubiera surgido de todos modos. El tono polémico, dirigiendo contra Mijailovski y los populistas, lleva a Plejanov a afirmar por momentos que el individuo es totalmente irrelevante para la historia aunque no deje de considerar, con mucha más objetividad que sus epígonos ideológicos, el punto de vista de sus adversarios.

Pese a que esta problemática es bastante antigua en la especulación filosófica y en la reflexión de los historiadores, fue la ciencia ficción quien se apoderó del tema en cuanto descubrió sus posibilidades como escenario narrativo.

Por cierto la ucronía obliga a un ejercicio de imaginación mucho más complejo que crear un mundo ficticio situado en un planeta remoto o una historia del lejano futuro: aparte de las dificultades metodológicas que ya señalara Renouvier, es preciso contar con un aceptable nivel de conocimientos históricos para mantener cierta coherencia con los procesos conocidos.

«De acuerdo con una consideración formulada por el propio Thomas More, quien creó el género, el término u-topía apenas significa “en ninguna parte”, mientras que la propuesta de una sociedad y un Estado perfectos como la que él formula bien merecería llamarse eutopía, “el buen lugar”»

En cuanto a las ucronías propiamente dichas, entiendo que un esquema adecuado de análisis debería partir de una analogía con las variedades de la utopía literaria tal como han sido reconocidas por la crítica. De acuerdo con una consideración formulada por el propio Thomas More, quien creó el género, el término *u-topía* apenas significa “en ninguna parte”, mientras que la propuesta de una sociedad y un Estado perfectos como la que él formula bien merecería llamarse *eu-topía*, “el buen lugar”. Siglos más tarde, cuando aparecieron las utopías negativas (“anti – utopías”), los críticos impusieron la denominación de *dis-topía*, “el mal lugar” para caracterizarlas.

Por analogía con este esquema, las ucronías o historias alternativas podrían

clasificarse en *euconías*, “historias corregidas y aumentadas” que desembocan en un presente ficticio de características utópicas, y *disconías*, historias alternativas que conducen a presentes indeseables.

Fantasma cuántico y Mundos paralelos

En la ciencia ficción clásica, los mundos paralelos son un tema tan trillado como el hiperespacio, la máquina del tiempo o el imperio galáctico. Aquí, los mundos paralelos coexisten con éste aunque se extienden “en otra dimensión”. Pueden ser tanto ucrónicos como radicalmente distintos al mundo conocido y se accede a ellos a través de algún pasaje privilegiado en medio de una situación límite o como consecuencia de una experimentación científica descontrolada que libera fuerzas desconocidas. Como la “puerta verde” del cuento de Wells, constituyen la transposición a un contexto paracientífico de un tema mágico de la literatura medieval y del folklore celta en particular: “el otro lado”.

La pluralidad de mundos posibles fue una idea puesta en circulación por Leibniz, y las múltiples dimensiones aparecieron con la geometría no euclidiana. Ambos temas ya se encuentran en la literatura fantástica del siglo XIX. Pero es más probable que los mundos paralelos de la ciencia ficción se inspiren en algunas especulaciones surgidas de la física cuántica.

Un clásico del género es *Universo de locos* (*What mad universe*, 1948) de Fredric Brown, novela que aún conserva cierto atractivo por su coherencia lógica que logra conservar a pesar de orillar constantemente el grotesco.

El mundo de Brown es uno de los infinitos mundos posibles. Se da el caso que coincide con las fantasías del adolescente Joe Doppelberg, adicto a las revistas de ciencia ficción. O se encuentra arrojado en un mundo aparentemente absurdo, cuya lógica es la de los *pulps*.

Así es como en la luna hay atmósfera y monstruos purpúreos que amenazan la Tierra; la moneda se la llama “rédito”; es posible alcanzar velocidades supralumínicas con una máquina de coser modificada, y el salvador del mundo es una especie de Superman que hace pareja con una belleza rubia de

provocativo atuendo: todo un grotesco casi surrealista que atrajera en su oportunidad la atención de Federico Fellini y que aún espera ser llevada al cine.

Si es cierto que la ciencia ficción se ha alimentado de hipótesis científicas, también cabe pensar que algunas especulaciones de la ciencia se hayan inspirado en la ciencia ficción; basta leer a Sagan, Hawking o Adrian Berry para percibirlo.

El mundo paralelo más célebre de la ciencia ficción es sin dudas *El Hombre en el castillo* (The man in the High Castle, 1962) de Philip K. Dick. La novela describe un mundo en el cual el Eje ha ganado la Segunda Guerra Mundial y el territorio de los Estados Unidos se halla repartido entre Japón y Alemania. Este es solo uno entre infinitos mundos paralelos entre los cuales parecen existir sutiles vasos comunicantes. (f)

En ese mundo circula un libro, compuesto con la ayuda del I Ching—que es como decir del azar—donde se habla de un mundo en el cual han triunfado los Aliados. Pero tampoco es nuestro mundo, porque a partir de un fragmento nos enteramos de que allí la potencia dominante es Gran Bretaña. En un pasaje clave, el protagonista tiene una visión de lo que para él sería el infierno: se trata de una autopista urbana, que nos sorprende como algo salido de nuestro “mundo real”.

En la peculiar visión de Dick, para quien los mundos paralelos tenían existencia real y el nuestro parecía “desrealizarse” a cada instante, la novela no era más que una metáfora para expresar aquello que más tarde habría de sostener públicamente: tanto los mundos de ficción como el de la ciencia y el de la experiencia cotidiana son igualmente subjetivos e ilusorios. (g)

Los catacronismos

En un conocidísimo cuento de Bradbury (h) un viajero del tiempo mata inadvertidamente una mariposa durante su excursión al Jurásico. Esa pequeña alteración de las condiciones iniciales, multiplicada a través de millones de años, termina por producir efectos desmesurados en el presente. De regreso, el viajero se encuentra con que todo ha cambiado, desde el idioma hasta el régimen político. Al parecer, lo que ha ocurrido es una extensión de la dimensión

temporal de ese “efecto mariposa” que el físico Edward Lorenz planteó bajo el título “¿El movimiento de las alas de una mariposa en Brasil puede causar un tornado en Texas?”.

Son muchos los autores de ciencia ficción que, como Pascal, creen en la importancia capital de algo tan simple como la nariz de Cleopatra y suponen que cualquier cambio—por pequeño que fuere—sería capaz de alterar la serie causal, modificando de raíz toda la historia conocida. Esta es una posibilidad que aparece implícita toda vez que se piensa en que el tiempo puede ser recorrido como una dimensión más: el simple hecho de observar el pasado podría llegar a alterarlo.

«...es en vano intentar cualquier catacronismo porque el pasado es inalterable, del mismo modo que un magnicidio no altera, por lo general, las fuerzas político sociales existentes.»

Algunos autores creen que toda vez que se interfiere el pasado introduciendo algún factor que procede del presente, el catacronismo se vuelve inevitable. Otros llegan a pensar que para producir un catacronismo no es necesario que el viajero altere los hechos históricos: basta con que los observe para interferir en ellos, como ocurre en el mundo subatómico.

En un cuento de H.L. Gold, un grupo de historiadores utilizó a la máquina del tiempo para espiar a Newton. Investigan las causas de la manía persecutoria que lo afligió en sus últimos años y terminan por darse cuenta de que Newton se sentía “observado” por ellos mismos. (i)

La posibilidad de que viajeros temporales descuidados o intencionados provoquen catacronismos fatales ha llevado a otros autores a imaginar la nece-

sidad de un control “policial” de secuencias temporales para prevenir acciones irremediables: una especie de profilaxis del tiempo. Esta idea ha generado toda una familia de *space operas*: *La Legión del Tiempo* (1938) de Jack Williamson, *La Policía Paratemporal*, de Sam Merwin y H. Beam Piper (j), *La Patrulla del Tiempo*, de Poul Anderson (k), *La Sociedad del Tiempo de John Brunner* (l) y *La Guerra del Cambio*, de Fritz Leiber (m).

A veces el catacronismo resulta ser la necesaria rectificación de un presente distópico (n), tal lo que ocurre en *La Última Nave Estelar de la Tierra* (The Last Starship from Earth, 1969) de John Boyd. Su escenario es una distopía al estilo de Zamyatin, Orwell o Huxley, todos autores a quienes Boyd imita sin demasiado vuelo, regida por una alianza totalitaria entre religión y ciencia.

Otro grupo de autores parece pensar, como Plejanov, que es en vano intentar cualquier catacronismo porque el pasado es inalterable, del mismo modo que un magnicidio no altera, por lo general, las fuerzas político sociales existentes. Un personaje de Alfred Bester viaja al pasado para vengarse de su esposa, matando al suegro cuando aún era soltero; de regreso encuentra que nada ha cambiado. En sucesivos intentos, procede a asesinar a todos los grandes personajes de la historia sin provocar mayores consecuencias. Convertido en un ser fantasmal, se encuentra con un precursor que le confiesa haber hecho lo mismo mucho antes que él. El tiempo no es una dimensión continua sino discreta—le explica—y cualquier modificación del pasado, lejos de cambiar la historia, apenas va destruyendo el pasado temporal de quien la hace. (o)

Una de las mejores defensas de esta teoría, planteada sin tediosas argumentaciones y solo a partir de legítimos recursos narrativos, es *Enviado extraordinario* (1956) de William Golding, premio Nobel 1983.

Aquí es un inventor alejandrino quien fracasa al querer introducir en el Imperio Romano principios tecnológicos que seguramente provocarían una revolución industrial. Esto ocurre porque la cultura y la economía del mundo antiguo no encuentran usos para estos elementos extraños e *intuyen que no son totalmente inocuos*.

Eucronía: la lucha por un presente mejor

Desoyendo las advertencias de quienes temen los catacronicismos, algunos escritores han soñado con rectificar los “errores” del pasado, interviniendo en el momento de producirse por medio de la máquina del tiempo, efectuando oportunos cambios que conducirían a un curso histórico corregido. Esta corrección del presente puede llamarse eucronía. Así de la misma manera que el libro de Thomas More era una *eutopía*, podríamos afirmar que el de Renouvier es una *eucronía*.

Mientras los que imaginan catacronicismos parecen pensar que el viajero temporal acabará conduciéndose como un elefante en un bazar, los eucronistas parecen verlo como un *deus ex machina* que llega providencialmente como aquellos dioses que bajaban al escenario colgados de una grúa en el final de las malas tragedias helenísticas, o la caballería de los westerns, poniendo cada cosa en su lugar. Esto podía reflejar la incapacidad del autor de resolver el conflicto a más aún, el hecho que la historia conocida le resultara indeseable.

No es sencillo hallar ejemplos de eucronías. Hay dos novelas pertenecientes a Lyon Sprague de Camp, un polígrafo que se inició escribiendo ciencia ficción. Ambas merecen ser recordadas siquiera a título de ejemplo.

Para que no caigan las tinieblas (Lest Darkness Fall, 1939), escrita con la intención de enmendar la actitud displicente de Mark Twain en su *Un Yanqui en la Corte del Rey Arturo* (1899). Aquí, el viajero temporal se propone remediar el retroceso tecnológico de comienzos de la Edad Media. Lejos de interferir en forma drástica (por ejemplo, regalándole una máquina de vapor a Carlomagno), se limita a introducir algunas técnicas menores que de todos modos habrían de llegar varios siglos más tarde: la collar y el estribo, los numerales arábigos, la destilación del alcohol.

Pareciera que cambios tan inocentes solo podrían causar una moderada aceleración de la historia, tal como ocurre en la historia de Sprague de Camp. Pero esta idea recibe una feroz desmentida en la parodia imaginada por Frederik Pohl, *La mortífera misión de P. Snodgrass* (p). Un bien intencionado corrector de la historia lleva al Imperio

Romano las vacunas y la profilaxis. Logra acelerar así el progreso técnico, pero también incrementa el ritmo de crecimiento de población; para nuestro siglo, el mundo se ha convertido en un informe hacinamiento de personas sin espacio para vivir, de modo que lo único que cabe hacer es enviar una misión que mate al corrector y restaure el curso histórico.

La otra propuesta eucrónica de Sprague de Camp es la de su novela *Las Ruedas del “si”* (The Wheels of If, 1940), que utiliza una hipótesis ingeniosa: le basta con modificar una cláusula del Sínodo de Whitby que en año 664 decidió la conversión de los anglos al catolicismo romano, para determinar que sean los noruegos quienes colonicen América del Norte cinco siglos antes de Colón, y que la historia siga un curso distinto.

«...algunos escritores han soñado con rectificar los “errores” del pasado, interviniendo en el momento de producirse por medio de la máquina del tiempo, efectuando oportunos cambios que conducirían a un curso histórico corregido. Esta corrección del presente puede llamarse eucronía.»

Discronía: “El Mejor de los mundos posibles”

Así como las utopías negativas son más abundantes que las positivas, no es difícil encontrar ejemplos de discronías o ucronías negativas. Sin embargo, la semejanza es apenas formal, porque mientras la distopía refleja el temor frente al futuro –cuyo arquetipo es 1984 de Orwell– el escritor que apela al recurso de la discronía es, en el fondo, un opti-

mista. Así como hemos encontrado autores que sin saberlo son discípulos de Pascal o de Plejanov, los discronistas bien podrían pertenecer a la familia de Leibniz o aún del doctor Pangloss, pues desarrollan desagradables alternativas históricas para convencernos de que vivimos en el mejor de los mundos posibles.

Prueba de ello es que este artificio fue empleado como recurso de la propaganda bélica.

Antes y durante la Segunda Guerra, se escribieron varias novelas que pintaban al mundo tal como sería de triunfar el Eje. En rigor, hoy no las llamaríamos discronías sino distopías, puesto que fueron escritas cuando no se sabía a ciencia cierta como concluiría la contienda. (q)

La pesadilla de un mundo en el cual Hitler hubiera podido triunfar, siguió inquietando después de la guerra, tanto en Europa como en América. Está presente en *El hombre en el castillo* de Dick y en la novela *El Cuerpo de caza* (The Sound of his Horn, 1952), de un inglés que se escudaba en el seudónimo de “Sarban”. Aquí, es la pesadilla de un prisionero británico que escapa de un *lager*: más que el desarrollo histórico, predomina cierta fantasía erótica sado-masoquista.

El tema también fue propuesto como hipótesis por uno de los grandes historiadores del Tercer Reich, William L. Shirer (r) y retomado por una de las autoras de la new wave inglesa con el cuento *The Fall of Frenchy Steiner* (1964), de Hilary Bailey. Par esta época había inspirado un filme inglés que se tituló *La Invasión de Inglaterra* (It Happened Here, 1963)

También podemos citar *Hitler has Won* (1975) de Frederick Mullally, *Weihnachtsabend* (1965) de Keith Roberts, y *Fatherland* (1990) de Robert Harris, puntualmente llevada al cine.

Otro tópico inevitable fue la especulación acerca de la bomba atómica, si hubiera aparecido antes o después de 1945. Ronald Clark, experto en la historia del proyecto Manhattan, imaginó en su *Queen Victoria’s Bomb* (1967) una bomba prematura mantenida fuera de circulación durante un siglo gracias a una sabia decisión de la Reina Victoria. En otra novela, *The Bomb that Failed* (1969)

se limitaría a postergar su aparición solo por algunos años.

Más recientemente, William Gibson y Bruce Sterling imaginaron en *The Difference Engine* (1992) un mundo donde Babbage logró hacer la primera computadora operativa hace cien años. Allí, Lord Byron es el primer ministro británico, Ada Lovelace es una suerte de hacker y los Estados Unidos siguen siendo un enjambre de colonias.

Fuera de estos temas –nazismo y Bomba- la elección del nudo histórico a partir del cual estructurar una ucronía también dependerá de la nacionalidad del autor, como durante mucho tiempo la mayoría de los escritores de ciencia ficción han sido ingleses o norteamericanos, encontraremos algunas diferencias entre ellos.

Si hay un nudo que resulta inevitable para los estadounidenses sin dudas es el de la Guerra de Secesión, su mayor crisis nacional. El historiador Mc Kinlay Kantor dedicó un artículo a pensar como sería la Unión si el sur hubiera ganado la guerra (s).

En la ciencia ficción, el caso clásico es la novela *Bring the Jubilee* (1953) de Ward Moore. Allí, la Confederación ha triunfado y los Estados Unidos son un país agrícola retrasado. El autor no explica por qué persiste el Imperio Español, circunstancia que en todo caso dependería de otra serie histórica. (t)

Moore juega con el cambio de papeles de los personajes más conocidos, convirtiendo a Eisenhower en coronel, volviendo teólogo a G.B.Shaw, ensayista a William James y jefe de policía a C.G.Jung. La solución se logra mediante un catacronismo corrector: el protagonista se refugia en una comunidad de científicos enclavada en un mundo que solo conoce el alumbrado a gas y la máquina de vapor. Descubre como viaja por el tiempo y regresa a los años de la guerra civil, Accidentalmente provoca la muerte de un oficial, con lo que los confederados toman Little Round Top pero son derrotados en Gettysburg. Con ello, su mundo desaparece en la nada y él termina sus días anclado en el nuestro.

Los norteamericanos ven en la guerra civil el pivote de su historia. Los ingleses pueden elegir entre varios nudos históricos decisivos, entre ellos, el cisma anglicano y la revolución indus-

trial. Algunas de las historias que han concebido los autores ingleses podrían ser llamadas “pesadillas protestantes”, pues imaginan una Europa sin Reforma y un Inglaterra desvalida, tal como vemos en *Times without Number* (1962) de John Brunner y *The Alteration* (1976) de Kingsley Amis.

Los senderos que se bifurcan

He dejado para el final la que quizás sea la novela mejor lograda de este género, tanto por sus méritos literarios como por el rigor lógico y la coherencia interna de la construcción que propone: *Pavana* (1968) de Keith Roberts.

Resulta difícil de catalogarla como eucronía o discronía, porque *presenta toda la ambigüedad de un verdadero mundo alterno* donde no hubo revolución industrial, aunque en definitiva no resulta mejor ni peor que el nuestro.

«Es un mundo sin Ilustración, sin revolución científica ni técnica, con Inquisición, resabios de feudalismo y grandes tensiones internas: las tendencias abortadas que siguen de algún modo latentes y actuantes.»

Roberts elige como nudo el reinado de Elizabeth I; si en este punto se frustrara la consolidación de la primera potencia protestante de Europa, Roma se fortalecería, la evolución de la ciencia moderna sería más lenta y el proceso de revolución industrial tendría lugar con mucha demora y serias limitaciones políticas. De este modo ambos hechos están ligados: la Revolución Industrial iniciada en Gran Bretaña, después de dos siglos se ha extendido a todo el mundo, de modo que la especulación de Roberts adquiere proyección universal.

Le basta al autor con suponer que en julio de 1588 un “papista” fanático asesina a Elizabeth I para deducir el resto de su ucronía. En efecto, es bastante

lógico suponer que el caos político desencadenado en Inglaterra por este hecho tentaría a Felipe II a invadir la isla. Como hipótesis auxiliar, Roberts supone que los Valois son destronados por los partidarios del duque de Guisa.

Es así como España se consolida como potencia hegemónica. Las “guerras luteranas” aplastan a los protestantes y el catolicismo romano impera incuestionado. América del Norte es también colonizada por los españoles, y Cook entra en Oceanía enarbolando la bandera papal. Es un mundo sin Ilustración, sin revolución científica ni técnica, con Inquisición, resabios de feudalismo y grandes tensiones internas: *las tendencias abortadas que siguen de algún modo latentes y actuantes.*

Este último es un factor que la mayoría de los ucronistas suelen descuidar, quizás por no atreverse a imaginar algo más complejo que la simple causalidad mecánica. Roberts sabe prever el “retorno de lo reprimido” como diría Freud y ello le da mayor consistencia a su ucronía.

En cuanto a la estructura, una serie de vida de hombres y mujeres comunes en cuyo trasfondo asoman los grandes marcos políticos y económicos, puede haberse inspirado en corrientes historiográficas recientes, en las obras de Régine Pernoud o en las de Eileen Power. Quizás sean estas “vidas” lo más logrado de la novela: las historias del maquinista Jesse Strange, del señalero Rafe Bigland, del hereje hermano John, resultan tan creíbles como atractivas. Son personajes que tienen toda la carnadura humana que puede esperarse en ese contexto imaginario.

En la ficción de Roberts han ocurrido varios “casos Galileo” que la Inquisición se ha encargado de “resolver” reprimiendo o demorando el desarrollo de la ciencia y de la tecnología. Mientras que en la novela de Amis la Iglesia veía con malos ojos la electricidad y todo el transporte funcionaba con motores a explosión, aquí se ha restringido la explotación del petróleo. En rigor, no hay razones suficientes para fundamentar el por qué de cualquiera de ambas prohibiciones más allá de las preferencias de los autores.

El desarrollo del motor a explosión ha sido inhibido por la bula papal *Petroleum Veto* que limita la cilindrada

de los motores. Sólo circulan vehículos deportivos que se ayudan con velas en las cuevas más difíciles. El transporte pesado se lleva con trenes carreteros tirados por locomotoras a vapor, como en el mundo de Moore. Sus travesías por caminos plagados de saltadores son el marco de la historia de Jesse Strange.

Inhibido también el desarrollo de la electricidad, y por ende el del teléfono, la radio y el televisión, el sistema de comunicaciones se apoya en una red de semáforos ópticos, una especie de molinos de viento que se alzan sobre altas cumbres; sus servidores integran la austera Hermandad de Señaleros, una verdadera corporación medieval donde se desarrolla el personaje de Rafe Bigland.

En su conjunto, *Pavana* aparece como un mundo extrañamente "real" donde lo más convincente es la psicología de los personajes. Existen por cierto algunas incongruencias; no hay que sorprenderse de que allí también existan los *blue jeans* pero no hay razón para que América se llame "Nuevo Mundo" o para que Londres sea "Londinium". Es el mismo error que había de retomar Amis quizás para cargar con latinajos las tintas del oscurantismo romano.

Pavana es creíble porque el autor ha sabido reconocer que *las fuerzas determinantes que iban a confluir en la Reforma, aún cuando fueran contenidas por el catacronismo, tenían que volver a insinuarse en el nuevo contexto*. Esto es especialmente válido para los cultos y las creencias religiosas. Al no aparecer la instancia del racionalismo, lo reprimido se manifiesta como supervivencia de los sustratos germánicos precristianos (el mito de Baldur y el folklore de las Hadas) para engrosar la herejía del hermano John que combina elementos evangélicos con reivindicaciones sociales y supervivencias paganas.

A instancias de esta *Reforma diferenciada* aparecen también el movimiento de las nacionalidades y los comienzos del capitalismo. La nobleza, asumiendo el ideal nacionalista, encabeza la llamada Rebelión de los Castillos que en muy corto plazo desencadena la tan postergada revolución industrial. La Iglesia, desprestigiada, entrega al mundo los conocimientos que ocultaba. Los nobles progresistas fomentan la medicina, permiten la aparición del cine y del alumbrado eléctrico, y tras breves etapas aparece la democracia parlamentaria.

Al desencadenarse todo esto, uno de los personajes intuye que la historia "es como una danza, un minué o una pavana. Algo solemne y sin objeto, de pasos predeterminados", algo donde las causas y los efectos se entretajan hasta tener el mismo sentido.

El epílogo nos ubica en un mundo "moderno" que al fin y al cabo no es muy distinto del nuestro. El tono de este capítulo recuerda al *Eterno Adán* de Jules Verne con su visión del eterno retorno. Se sugiere que esos procesos han ocurrido una y otra vez a lo largo de la historia pero algo de la sabiduría de las civilizaciones desaparecidas se ha conservado en secreto. La conclusión es ambigua: el mundo moderno de ha emancipado de la Iglesia y ha execrado su nombre por haberle ocultado la ciencia, pero en realidad aquella sólo había demorado el progreso hasta que el hombre tuviera tiempo de "elevarse un poco más hacia la verdadera Razón". Todos los horrores de la Inquisición no llegaron a igualar los campos de concentración y las dos guerras mundiales. Paradójicamente, lo que parecía una *disucronía* resulta ser una *eucronía*.

«...la ucronía puede ser un modo de acceder indirectamente a la comprensión de la historia real, y también que son las ideas, la nacionalidad o la orientación cultural de los escritores lo que suele determinar sus elecciones.»

Con este final abierto, el libro de Roberts nos ofrece uno de los mejores ejemplos de coherencia ucrónica al no presentar un mundo mejor ni peor que el nuestro.

Quizás contra las apariencias haya intentado hacerlo mejor, aunque acabe siendo igual. Como el mundo real, es una mezcla de gozo y sufrimiento, de injusticia y caridad, de pasiones inútiles y de grandezas, y eso es precisamente lo que lo dota de su mayor fuerza.

La ucronía se construye a partir de una clase de razonamientos que los lógicos y los filósofos analíticos llaman "condicionamientos contrafácticos": aquellas inferencias que tienen por premisa la negación de un hecho real. Según se las mire, las conclusiones que se obtienen a partir de un enunciado condicional opuesto a los hechos conocidos, pueden ser siempre verdaderas (porque su antecedente es falso) o siempre falsas, ya que es imposible verificarlas en la experiencia.

Sin embargo los contrafácticos no carecen de lógica. Del supuesto asesinato de Elizabeth I es legítimo deducir el mundo de Pavana, pero no la invasión de los marcianos. Desde el punto de vista lógico una construcción contrafáctica como la ucronía tendrá tanta mayor verosimilitud cuanto más coherente sea con lo que implica su premisa, y a la vez compatible con las leyes o regularidades causales conocidas. Esto sin perder de vista el hecho que a partir de una premisa contrafáctica puede inferirse una amplia gama de conclusiones alternativas. (u)

El contrafáctico siempre ha tentado a los historiadores, que tienen que habérselas con hechos irrepitibles, como un recurso retórico para destacar la importancia decisiva de un suceso. Su secreta ambición será desarrollar aquella facultad que Banquo atribuía a las brujas de *Macbeth*: "poder ver las semillas del tiempo y decir *cuáles van a germinar y cuales no*". No es raro que los historiadores cedan a la tentación de imaginar cursos distintos o más deseables que el conocido. Esta tentación se hace mayor cuando se hace historia de las ideas, de los movimientos religiosos o de la política dinástica, es decir, cuando el papel de las personalidades adquiere mayor importancia.

A lo largo de esta reseña hemos visto que la ucronía puede ser un modo de acceder indirectamente a la comprensión de la historia real, y también que son las ideas, la nacionalidad o la orientación cultural de los escritores lo que suele determinar sus elecciones. Esto es inevitable, porque componer una ucronía significa poner en cuestión la cadena causal que conduce *hasta uno mismo*. Y esto arranca de la insatisfacción con el pasado o de la duda sobre su necesidad: *en su origen hay una cuestión de identidad*. ♣

Notas

a) S. Sambursky, *The Phisical World of Late Anriquity*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1962.

b) Charles Renouvier, *Ucronía, la Utopía en la Historia*. Trad. José Ferrater Mora. Buenos Aires. Losada, 1945, p.13

c) Íd., p. 15

d) José Luis de Imaz, *Sobre la Identidad iberoamericana*. Buenos Aires, Sudamericana, 1984, cap. 1

e) Georgii V. Plejanov (1856 – 1918) fue uno de los pensadores que más influyeron en la formación del comunismo ruso. Su postura menchevique, si bien próxima a la bolchevique, le valió una suerte variada. Mientras Lenin lo exaltaba como maestro de doctrina marxista, Stalin lo condenaría como un “típico intelectual desligado de las masas”. Quizás estos avatares se debieran a la flexibilidad de su pensamiento, difícilmente conciliable con el dogma de Diabat, que lo llevó a escribir “una ciencia partidista es algo imposible”.

f) La imagen de los Estados Unidos domi-

nados por los asiáticos también aparece en *White Lotus*, de John Hershey (1976)

g) Cf. Pablo Capanna, *Philip K. Dick, Idios Kosmos*, Buenos Aires, Almagesto, 1995.

h) Ray Bradbury, *A Sound of Thunder* (1952) en *The Golden Apples of the Sun*. New York, Bantam Books, 1953.

i) H. L. Gold, *Dudley Dell*, en *The Biography Project* (1953)

j) Sam Merwin, *House of Many Worlds* (1951) y *Three Faces of Time* (1955)

k) Poul Anderson, *Guardians of Time* (1960) y *The Corridors of Time* (1965)

l) John Brunner, *Times Without a Number* (1962)

m) Fritz Leiber, *The Big Time* (1958)

n) Por ejemplo, *Serving in Time* (1975) de Gordon Eklund, o *Echec au temps* del belga Marcel Thiry

o) Alfred Bester, *The Men who murdered Muhammad* (1953).

p) Frederick Pohl, *The Deadly Mission of P. Snodgrass* (1962).

q) Entre ellas estuvieron *If Hitler Comes (Loss of Eden)*, de Douglas Brown y Christopher Serpell (1940), *When the Bells Rang* (1943) de Anthony Armstrong y Bruce Graeme, y *When Adolf Came* (1943) de Martin Hawkin. La más importante es sin duda *Swastika Night* (1937) de la escritora feminista Katherine Burdekin, publicada entonces bajo el seudónimo “Murray Constantine”.

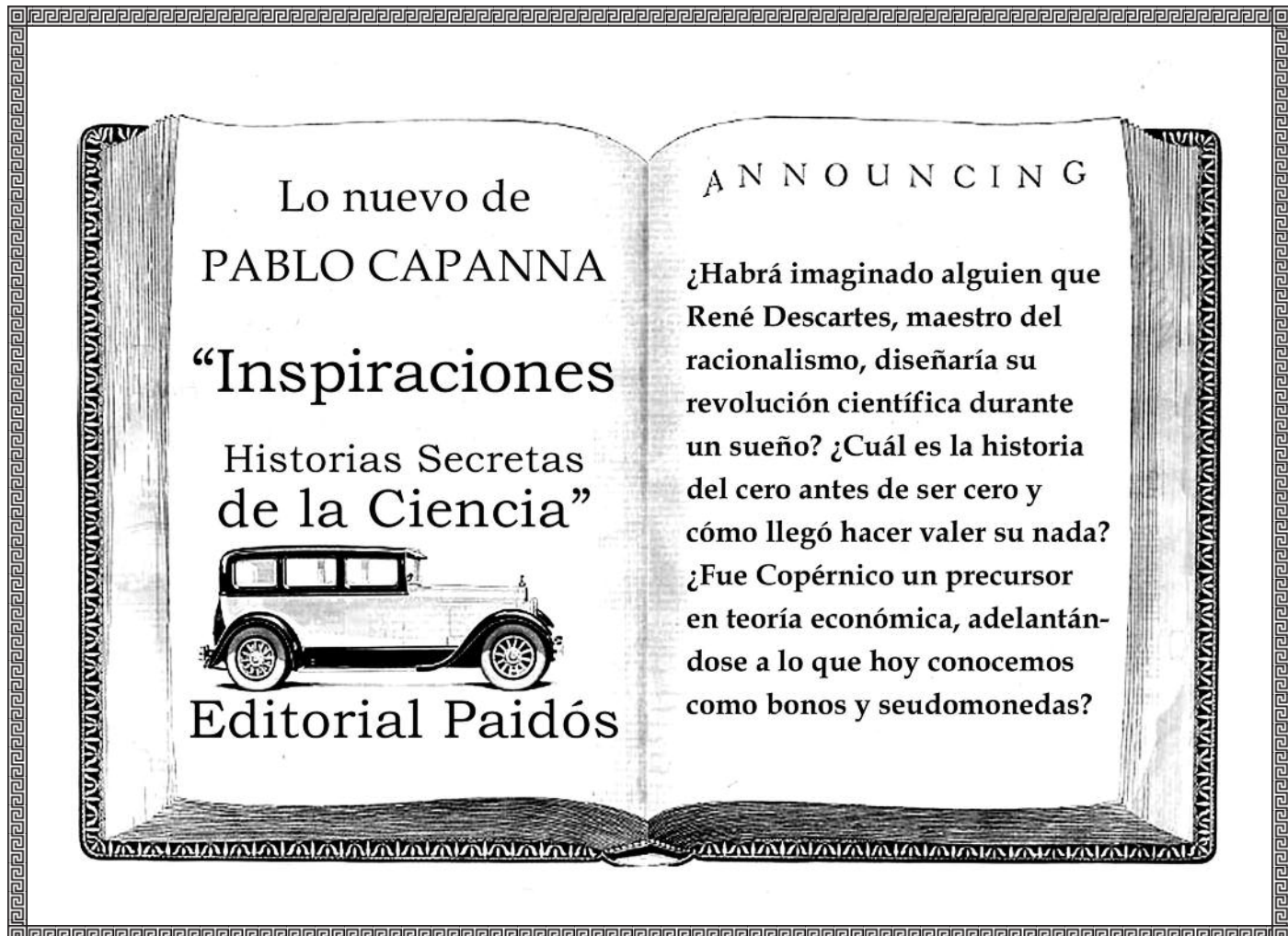
r) William L. Shirer, *If Hitler Had Won World War II*, en *Look* (1961).

s) Mc Kinley Kantor, *If the South Had Won the Civil War*, en *Look* (1961)

t) En 1976, el tema fue retomado en *The Court Martial of George Armstrong Custer*, de Douglas Jones.

u) Nelson Goodman, *Fact, Fiction and Forecast*. Londres, The Athlone Press (1954)

Fuente: **Excursos. Grandes Relatos de ficción** (Ediciones Simurg, 1999) Pablo Capanna



Epítome Cinéfilos

Natán Solans

Crónica del encuentro más sorprendente de la historia del cine, “El Casamiento de Chichilo” (1898), cuyo hallazgo y silenciamiento corrió por cuenta de cinéfilos...

El hallazgo tenía para ellos la importancia de la tumba de Cleopatra y los preparativos de la función se parecían a una tarea de la CIA de alta inteligencia.

El tío Lito, que era el cinéfilo que tenía más posibilidades, prestó gusto al microcine de su mansión de Villa Devoto adonde acababa de llegar el resto.

Aquello era un hormiguero. No eran muchos, apenas veinte y lo más difícil del operativo fue que no se enteraran mas personas, principalmente periodistas y gente influyente. Hubiera sido catastrófico; por empezar el Museo del Teatro del Cervantes hubiera reclamado el descubrimiento y también la Cinemateca Argentina y seguramente hasta la francesa (la más grande del mundo) aunque la de California reclamaría copias y luego, como siempre se quedaría con el original.

Ese original que ahora descansaba en una mesa y era mirado con reverencia por todos. La lata tenía una etiqueta pegada con engrudo casi de color café, apenas se leía en ella: “Compañía Podestá, año 1898, primer experimento cinematográfico en colores y sonido directo inventado por la señorita Wathermellon con la colaboración de los señores Gallo y Méliès”.

¡Antes que el “Viaje a la Luna” y “El fusilamiento de Dorrego”... en colores y con sonido! Aquello parecía de ciencia-ficción, pero los millonarios con visión, como la señorita Wathermellon, a veces logran milagros... a pesar que para ello haya ocultado para sí aquel descubrimiento, atrasando medio siglo la historia

del cine... pero ahora, luego de encontrar la pieza en la Feria de Pulgas de San Telmo, todos estaban exultantes. Habían valido la pena tantas horas de revolver



latas y bobinas. Samuel, el mercader de películas, nunca supo lo que vendió por cincuenta pesos.

Entre la concurrencia habían amantes del teatro rioplatense y hasta una persona importante que jamás revelaría nada: Pacho O'Donnell. ¡Verían como si estuvieran allí una genial inter-

pretación de los fundadores del teatro uruguayo y argentino!

Tras los chistidos histéricos que siempre gustan emitir los cinéfilos (eso anuncia que el chistador es un entendido y no quiere ser molestado por otros de inferior cultura), la pantalla se iluminó con brillantes colores y la copia era tan nítida que todos elevaron sus exclamaciones de sorpresa.

Una muy clara música de organito se dejó escuchar tan sorprendentemente diáfana como el sonido digital más nuevo y apareció en pantalla un gallo que cantó ante las sorpresa de todos. Arreciaron las exclamaciones y chistidos y los ojos de dos colores de Pacho parpadearon.

Un tosco cartón escrito con carbón anunció “El casamiento de Chichilo” y al bajar mostró la pésima escenografía que representaba un conventillo de hace 113 años. Los colores eran terrosos y no combinaban entre sí, la iluminación era solar. Una mujer vestida de paisana con ropa roja y verde descolorida tenía puesta una peluca de trenzas hecha al parecer con paja teñida y su cara estaba pintada (aquello no era maquillaje) con gruesos trazos de corcho quemado y carmín de labios, parecía la mala imitación de un payaso. Abrió su boca grosera donde faltaba un diente incisivo y dijo gritando con fuerza: “¡El patio de un conventillo... y en el patio, un viviiiiillo!”

Para sorpresa de todos la paisana se rascó el monte de venus con grosería inusitada.

De repente, a través de un trapo donde estaba pintada una puerta, entró con violencia un personaje tan mal

entrazado como el anterior. Era un hombre con una media en la cabeza con dos montones de lana a los costados que representaban una pelada, mal pintado, con manchas y borrones y ropa holgada, sucia y gastada. O'Donnell exclamó: "¡Don Pepe Podestá!" y se incorporó. De atrás lo apuñaló un chistido; volvió a sentarse lentamente.

Como contestándole desde la pantalla el venerable Don Pepe descerrajó un estertóreo eructo y haciéndose el gracioso con grandes ademanes recitó sus líneas.

"¡Que hermoso que es Buenos Aire'... aquí no podés ser nadie, pero a mí no me importa nada si me como una empanada!", dicho lo cual el personaje sacó una grasienta empanada llorona de un bolsillo y se la comió de dos bocados manchándose todo y limpiándose con la corbata.

No podía ser que aquello fuera el fundamento de nuestro teatro del que existían gruesos y sesudos volúmenes alabándolo.

Después del bocado, Don Pepe se chupaba los dedos embadurnados de roja grasa y sacó otra empanada, aún humeante del otro bolsillo. Antes de comérsela eructó nuevamente y esto pareció ser el pie para que entrara otro personaje. Se trataba de un jovencito muy delgado pero de grueso cuello. El maquillaje no podía esconder sus facciones de síndrome de Dawn. Representaba

a un marinero y sonreía tontamente. Se produjo un largo silencio y Pepe Podestá le dijo de muy mal modo: "Y hablá, la put... ¿qué me tiene que decir este marino ladino... eh?"

"Soy... soy un marinero de ultramar... pa'lo que guste mandar, ¿no vive en este lugar una damita sin par que se llama Rosimar?"

Todos pegaron un salto cuando hizo su entrada una chica gorda, muy joven, disfrazada de milonguita y sin mediar palabra agarró de la bragueta al marinero y le dijo: "¡Mucho gusto!"

Aquello iba de mal en peor. Las groserías llovían desde la pantalla.

Los personajes se fueron sumando y comenzaron los festejos del casamiento de Chichilo, que era representado por Pepe. Se veía lo peor de la sociedad porteña finisecular: el rico abusador y explotador, el policía corrupto y violador, el imbécil, el mercader usurero, la prostitución y la vagancia.

Un grupo de "actores" y comparsas se peleaban realmente por comer empanadas fritas que sangraban pimentón y grasa de pella y tomaban vino de damajuanas en gruesos vasos de vidrio.

Los eructos arreciaban y también algún que otro flato estertóreo. Se escuchaban fuera de cámara las risas de los técnicos. En el forcejeo, bajo la luz del mediodía, todos transpiraban como

caballos.

Con una potente voz, hay que reconocerlo, abriendo sus brazos en cruz Don Pepe se hizo oír.

"¡Chichilo ya se casó, aunque a alguno esto no cuadre, la puta que los parió la gran concha de su madre!"

De nuevo apareció el mismo cartón solo que ahora decía en carbón "fin".

Al encenderse la luz de sala nadie se miró; estaban confusos como los participantes de una orgía al día siguiente.

Sabían que mañana Samuel, el mercader de películas solo les daría quince pesos por la copia. Pero eso no fue problema pues la compró el Tío Lito; serviría de combustible para el carbón y las maderas del asado que celebraban todos los sábados. Luego de esto Lito anunció.

- Conseguí una versión india de "Caperucita Roja". Dura cuatro horas... ¿se animan a verla?

Todos asintieron entusiasmados. El mal rato había pasado.

Eran cinéfilos... ♣

