



ESTACIÓN

ISSN 2953-3589

CINE



Nº 3

John Eliot Sturges - Las mujeres en la saga de El padrino - Dead for a Dollar
Fantasmas en la videoteca - Jugando en los campos del Señor - Fitzcarraldo
Tiempo de revancha - Cine fantástico australiano - Estación Series - Air Doll
Cine de historieta en el período clásico argentino - Nope - David Cronenberg
El western en el cine de Walter Hill - Close-up sobre el espectador - El faro
El exorcista casi 50 años después - Las sombras de Pacto siniestro
Postales del Hollywood clásico - Pagés y los zapatos de Preminger
Cine y ópera: Ariadne auf Naxos - Un cuento: "Un especialista en Yagos"



Entrevista a Martín Basterretche

Revista *ESTACIÓN CINE*. Año 2. N° 3

**La Revista Estación Cine es una publicación de CGeditorial.
Revista digital de distribución gratuita. Periodicidad: semestral.
Dirección: Mendoza 1184, S2000BHX Teléfono: 0341 211-2100
Rosario (Pcia. de Santa Fe). República Argentina.
Número de ISSN: 2953-3589. Registro DNDA en trámite
Diciembre de 2022**

Dirección:

Marcelo Vieguer

Corrección:

Paula Valenzuela



Entrevista a:

Martín Basterretche

Escriben:

**Agustina Cabrera
Alberto Tricarico
Ari Piccione
Ariadna Ibarra
Candelaria Rivero
Claudio Huck
Dana Sopranzetti
Fabián Slongo
Fernando Regueira
Fiorella Constanza Valente
Florencia Kuchen
Gustavo Cabrera
Hugo Berti
Leandro Arteaga
Marcelo Vieguer
Martín Guzzonato
Melina Cherro
Roberto Pagés
Varinia Mangiaterra**

Índice Estación Cine N° 3

Editorial por Marcelo Vieguer	2
Un samurái llamado John Eliot Sturges por Gustavo Cabrera	4
Las mujeres en la saga de <i>El padrino</i> por Melina Cherro	28
Revanchas en el tiempo por Alberto Tricarico	36
Las sombras de <i>Pacto siniestro</i> por Fiorella Constanza Valente	46
Australia y su particular cine fantástico de los años 70 por Claudio Huck	50
<i>El exorcista</i> casi 50 años después por Varinia Mangiaterra	62
<i>Fitzcarraldo</i> por Roberto Pagés	66
El hombre profano: <i>Jugando en los campos del Señor</i> por Roberto Pagés	70
Un cuerpo de plástico aprende a morir. Impresiones sobre el film <i>Air Doll</i> por Candelaria Rivero	72
Entrevista a Martín Basterretche por Marcelo Vieguer	76
El cine de historieta en el período clásico argentino por Leandro Arteaga y Martín Guzzonato	94
<i>Nope</i> (2022) de Jordan Peele: lo otro, por Dana Sopranzetti	104
El <i>western</i> en el cine de Walter Hill por Claudio Huck	108
<i>Dead for a Dollar</i> por Roberto Pagés	118
Bordeando la carne: David Cronenberg por Agustina Cabrera	122
<i>Close-up</i> sobre el espectador por Fabián Slongo	136
<i>El faro</i> : un viaje hacia la locura por Ariadna Ibarra	142
El detalle signifiante: Pagés y los zapatos de Preminger por Claudio Huck	148
Fantasmas en la videoteca: <i>Plunder Road</i> por Marcelo Vieguer	154
Conversaciones sobre Cine y Ópera: <i>Ariadne auf Naxos</i> , con Fernando Regueira	162
Cuento: “Un especialista en Yagos” por Fernando Regueira	180
Postales del Hollywood clásico por Marcelo Vieguer	186
Bette Davis por Varinia Mangiaterra	188
Burt Lancaster por Fernando Regueira	190
Ava Gardner por Varinia Mangiaterra	192
John Wayne por Gustavo Cabrera	194

ESTACIÓN SERIES

Lo real y el realismo en la ficción seriada por Hugo Berti	198
La construcción serializada de personajes complejos por Florencia Kuchen	206
Los asesinos y las series por Ari Piccione	214

EDITORIAL

La salida de este número 3 de *Estación Cine* es motivo de profundo orgullo y satisfacción. E incluso para el diseño y armado de la publicación, releendo los textos que aquí se presentan, todo resultó en un proceso de lo más agradable. Porque no es solamente el enorme caudal profesional —grandes ensayos—, sino la encomiable voluntad de todos ellos que terminan haciendo este número tres posible.

Así que comenzaremos a desgranar los contenidos y las firmas que aquí estrenan o repiten de números anteriores, y son los que provocan este contentamiento. Primeramente, porque se han incorporado nuevos escritores, como lo son: Agustina Cabrera, Ari Piccione, Ariadna Ibarra, Fabián Slongo, Florencia Kuchen, Hugo Berti, Leandro Arteaga, Martín Guzzonato y Varinia Mangiaterra; luego, porque se mantienen otros que ya han publicado en el número 1, o en el 2, o en ambos, como son los casos de Alberto Tricarico, Candelaria Rivero, Claudio Huck, Dana Sopranzetti, Fernando Regueira, Fiorella Constanza Valente, Gustavo Cabrera, Melina Cherro o Roberto Pagés.

En este número, la entrevista —que comporta la tapa de la revista—, es al director argentino Martín Basterretche, director de *Punto ciego*, *Devoto*, *la invasión silenciosa* y *El último zombi*, entre otras películas de quien se autotitula orgulloso director de un cine clase B. En esta extensa charla, Basterretche se expone con claridad conceptual respecto a temas del cine en general, del cine argentino en particular y sobre su permanente afincamiento en los géneros cinematográficos.

Además de **la entrevista** a alguien destacado del mundo del cine argentino, presente desde el primer número, mantenemos desde el número anterior, las siguientes secciones:

Fantasmas en la videoteca, donde volvemos a películas poco recordadas, y hasta escasamente valoradas, pero que en su presentación, irradian en cada nuevo visionado aristas que llevan a pensar desde aquellos filmes al cine de cualquier lugar y tiempo.

Conversaciones sobre Cine y Ópera, donde a partir de una ópera de repertorio, el escritor y guionista Fernando Regueira —que además nos regala **otro cuento**: “Un especialista en

Yagos”—, nos ilumina con disquisiciones que ineludiblemente nos llevan desde el gran arte del siglo XIX: la ópera, al gran arte del siglo XX: el cine.

A partir de este número, se incorporan dos nuevas secciones:

Estación Series, desde donde se despliegan valiosas miradas sobre este formato, ya que ocupa un sitio referencial dentro de las artes audiovisuales, poniendo al cine en una zona opaca —respecto de su sitio destacado y medular—, durante los últimos diez a quince años.

Postales del Hollywood clásico, donde a partir de la recuperación de fotografías enviadas a sus *fans* desde los grandes estudios, invitamos a escribir brevemente sobre actores y actrices con las respectivas imágenes de tales estrellas.

El proyecto cultural **Estación Cine** dirigido por el querido Sergio Luis Fuster dentro de **CGeditorial**, que comanda Sergio Gioacchini, continúa la titánica tarea de publicar en papel libros de cine, llegando este año a la publicación de siete nuevos títulos: **Colección Estación Cine N° 29: Después de Godard. La legitimidad de lo incierto** por Gustavo Galuppo Alives; **Colección Estación Cine N° 30: Claudio Perrín. El mar y la mirada de un niño** por Leandro Arteaga; **Colección Estación Cine N° 31: Del cine instantáneo al cine en vivo** por Gustavo Postiglione; **Colección Estación Cine N° 32: La máscara en el cine de terror** por quien esto escribe; **Colección Estación Cine N° 33: Diálogos con Diotima. Mito y cine** por Melina Cherro; **Colección Estación Cine N° 34: Cine y fútbol 2** —libro colectivo— y por último **Colección Estación Cine N° 35: Poesía y cine. La dinámica cinematográfica de la poesía** por Alejandro Pidello.

Dijimos en nuestra editorial anterior, que la revista **Estación Cine** surgió como un modo de seguir pensando el cine, y tanto el contenido como el continente de todos quienes hacen posible esta publicación, no hacen más que seguir impulsando esta noble tarea. Como siempre, ellos y ellas son el sostén de cada número, así que entonces repetiré, sin más, la última línea de la editorial anterior:

Abrazos a todos y a todas, y que este impulso siga adelante.

Marcelo Vieguer
Director de Estación Cine

UN SAMURÁI BAUTIZADO JOHN ELIOT STURGES

Mucho más que un disciplinado, honesto y eficaz artesano: John Sturges (1910-1992)

Por Gustavo Cabrera

*El Cine es, fundamentalmente: imagen,
contemplación, reflexión y genuina emoción*



UNO

SUS COMIENZOS

John Eliot Sturges nació (como Ernest Hemingway) en la apacible ciudad de Oak Park (Illinois, U.S.A.). Entra en *RKO Radio Pictures* a principios de los años 30 del siglo XX. Sturges empieza su carrera como simple ayudante en el Departamento de Cianotipia. Sigue a continuación una rica escalada profesional por todos los cargos o rubros técnicos de dicho Estudio, donde debutaría en 1940 el maestro Orson Welles. J. E. Sturges fue ayudante de producción, ayudante de *film editor*, ayudante de dirección artística, *film editor* o montajista, hasta pasar (como su coetáneo colega Richard Owen Fleischer en el mismo Estudio) a la dirección de documentales.

John Eliot Sturges rueda más de cuarenta films documentales antes de realizar su primer largometraje de ficción de muy bajo presupuesto y duración: ***El hombre que se atrevió*** (*The Man Who Dared*, 1946), un humilde y simple *noir* de apenas 65 minutos con un casting compuesto por Leslie Brooks, George Macready, un joven Forrest Tucker, Charles D. Brown, Zita Johann, Warren Mills, Richard Hale, Charles Evans, Trevor Bardette y William M. Newell. De 1946 a 1948 dirige seis films siempre en Serie "B", de exiguos costos, *cast* modestos y metrajes muy inferiores a los 85 minutos.

DOS

SIGUIENDO AL DIRECTOR

Aparece el género *western* cambiando radicalmente la carrera del futuro autor de ***The Magnificent Seven*** (1960). Y es así nomás que en 1949 rueda su primer film del Lejano Oeste: ***Mares de arena*** (*The Walking Hills*), producido parcialmente por Randolph Scott y distribuido a nivel gradual e internacional por *Columbia Pictures*, autorizado por el amo y zar de ese Estudio: Mr. Harry Cohn. La duración original de ***The Walking Hills*** es de 78 minutos, pero el elenco central resultó de primera calidad: Randolph Scott, Ella Raines (la bellísima rubia de *RKO*), William Bishop, W. Edgar Buchanan, Arthur Kennedy, John Ireland, Jerome Courtland y Russell Collins. La película se rodó en tiempo récord (trece días) en desérticos exteriores del Valle de la Muerte, California y el guion fue escrito por el especialista Alan Le May, basado en su propia novela homónima. El novelista Alan Le May —autor responsable también de los relatos bases de ***The Searchers*** (1956) de John Ford y de ***The Unforgiven*** (1959) del vitalista John Huston— construyó un excelente estudio de caracteres en ***Mares de arena***, ligados y enfrentados los disímiles personajes a nivel psicológico en medio de una agobiante travesía — el recuerdo del gran film silente del vienés Erich von Stroheim, ***Greed*** (1924) nos viene de inme-

diato a la memoria— de codicia y de ambicioso destino en un escenario ardiente, hostil, duro y sofocante. A continuación el segundo *western* J. Sturges lo filma en radiantes colores y en pantalla *widescreen* para la *Metro-Goldwyn-Mayer*: **Hombres o bestias** (*Escape from Fort Bravo*, 1953/54 —*La fuga de Fuerte Bravo*, en España—) y Eliot Sturges realiza aquí una labor notable, con William Holden, Eleanor Parker, John Forsythe, William Demarest, William Campbell, Polly Bergen, Richard Anderson, Carl Benton Reid, Carl Andre y John Lupton de protagonistas. La crítica europea (no así la americana), principalmente la francesa e italiana, alabó la mirada vigorosa y despiadada sobre el ejército, precedente indiscutible de señeras obras como *Major Dundee* (1965) de Sam Peckinpah, *A Distant Trumpet* (1964) de Raoul Walsh y *Cheyenne Autumn* (1964) de John Ford. El filme, para el que escribe, está dotado de no menos de media docena de secuencias admirables —bien plasmado el triángulo sexual entre Holden + Eleanor Parker + Forsythe, y esa pelea (*) a puños puñetazos entre ambos disputándose a la encantadora mujer, en un pequeño manantial rodado en visibles pero bellos interiores de los vastos estudios de la *Metro*—; sin dejar de subrayar el excepcional final del asedio “indio” en pleno desierto, con el cerco de lanzas y lluvia de flechas cayendo a plomo estratégicamente sobre los “blancos” acurrucados en un desnivel del

árido terreno; más ese supremo *travelling* de cierre con William “Billy” Holden con revólver en mano casi inmolándose para salvar al resto del grupo de la inminente masacre, aunque a último momento llegará la lógica caballería fronteriza —*cliché* siempre válido del género— para rescatarlos.

(*): LA PELEA “REAL” ENTRE WILLIAM HOLDEN y JOHN FORSYTHE

Según la célebre actriz, periodista y “chismóloga” Hedda Hopper (1885-1966), comentó en su columna semanal, luego del estreno de *Escape from Fort Bravo* (1953), que la pelea a puñetazos entre William “Billy” Holden y John Forsythe “*is true*”: ambos fuera de los *sets* se disputaban a Eleanor Parker, pareja sentimental por aquella época de John Forsythe, aunque “Bill” William Holden había tenido un fugaz acercamiento sexual con ella durante la filmación de este *western*. John Forsythe al enterarse, aprovechando la trama y acción del film, le dijo a John E. Sturges que no deseaba dobles de cuerpo o *stuntman* para interpretar la lucha en el manantial con Holden. William F. Holden no se quedó atrás y es entonces que se disputaron a la bellísima Eleanor a puñetazos limpios totalmente reales, no de ficción —es sólo ver un par de veces la secuencia para que nos demos cuenta de esa realidad absoluta—. La pelea fue real,

tanto fue así que W. Holden terminó con su labio inferior sangrando e inflamado y John Forsythe con el pómulo izquierdo negro e hinchado.

TRES

ENTRE EL WESTERN Y EL CINE NOIR

Conspiración de silencio (*Bad Day at Black Rock*, 1954) supone un fuerte y merecido éxito de crítica y taquilla. A no dudarlo: obra maestra absoluta en la filmografía de su director, interaccionando o fusionando los dos géneros citados. Una sublimación en vigor y rigor de *High Noon* (1952) de Fred Zinnemann y la aparición de un Spencer Tracy seco, curtido, sólido, inteligente y concentrado en el rol del agente/ex-combatiente manco John S. Macreedy, muy superior al Tracy dócil, voluntarioso y neofascista, precedente de las blancuzcas películas que protagonizara junto a su pareja Katharine Hepburn (exceptuando sus nobles intervenciones en filmes de John Ford, Frank Borzage, King Vidor, Victor Fleming, Elia Kazan o Fritz Lang) y rodeado aquí específicamente por un elenco realmente de lujo: Robert Ryan, Anne Francis, Dean Jagger, Lee Marvin, Walter Brennan, John Meibes Erickson, Ernest Borgnine, Russell Collins y Walter Sande.

Un tren estaciona en pleno desierto, baja Tracy para investigar en un polvoriento poblado la

extraña desaparición de su viejo amigo japonés de la guerra. El silencio y conspiración de todos los inescrupulosos y esquivos ciudadanos del lugar, y el descubrimiento final de un asesinato cobarde, racista y premeditado. La última catalizadora y sublime escena de *Bad Day at Black Rock* resume y sutura energéticamente toda la historia de forma total. El último plano nos muestra ese mismo tren del inicio con Spencer Tracy subiendo sereno a él, alejándose ya del sucio y corrupto pueblo, pero con la verdad al desnudo, descubierta en su única mano, castigando previamente una atroz falacia colectiva con violencia, balacera y fuego; sin perdón y con plena justicia redentora.



Al año siguiente rueda con el megalómano e incondicional sello de Howard Hughes una convencional, exótica y erótica aventura con Jane Russell, Richard Egan, Gilbert Roland, Robert Keith y Lori Nelson, titulada *La sirena del caribe* (*Underwater!*, 1955 –*La sirena de las aguas*

verdes, en España—), film que paso de largo por respeto a Sturges... Tras **Duelo de espías** (*The Scarlet Coat*, 1955), con Cornel Wilde, Michael Ch. Wilding, George Sanders, Anne Francis, Robert Douglas, John McIntire, el galés Rhys Williams y John Dehner; John Sturges emprende con sabiduría extrema —es su mejor momento artístico sin lugar a dudas— una serie ininterrumpida de memorables *westerns*, con una exuberancia mítica y una perspectiva moderna y clásica a la vez que lo consagran definitivamente como uno de los más grandes y talentosos especialistas del más norteamericano de los géneros.

Esos once *westerns* son los siguientes (en total se le contabilizan catorce con los ya citados, incluyendo, obvio, el camuflado **Bad Day at Black Rock**). El primero de esos once títulos a seguir es **Padre contra hijo** (*Backlash*, 1955/56 —*El Sexto Fugitivo* en España), con Mr. Richard Widmark, Donna Reed, William Campbell, John McIntire, Barton MacLane, Harry "Henry" Morgan, Robert J. Wilke, Jack Lambert, Roy Roberts y Edward Platt; producida por el prolífico Aaron Rosenberg. El guion del conceptuado Borden Chase, colaborador de Howard Hawks en **Red River** (1948) y de Anthony Mann en **Winchester 73** (1950) sigue fielmente —hasta en los diálogos— la que en mi opinión personal es una de las mejores novelas del *Old West* escrita por Frank Gruber (1904-1969).

Después de este lúcido y profundo estudio de la condición humana trasladado al *western* —el hijo persigue a un asesino que resulta ser su propio padre— J. Sturges encara la realización de uno de sus filmes preferidos: **Duelo de titanes** (*Gunfight at the O.K. Corral*, 1957) sobre el célebre tiroteo real ocurrido en el agitado Tombstone, Arizona, el 26 de Octubre de 1881, entre los hermanos Earp y el Clan Clanton, con Burt Lancaster, Kirk Douglas, Rhonda Fleming, Jo Van Fleet, John Ireland, Lyle Bettger, Frank Faylen, Earl Holliman, Ted de Corsia, Dennis Hopper, Martin Milner, Lee Van Cleef, Brian G. Hutton (futuro buen realizador, gran amigo de Clint Eastwood), Jack Elam, Olive Carey y el regio pelirrojo Kenneth Tobey (como Bat Masterson). La película posee, entre otros logros, un magnífico *soundtrack* de Dimitri Tiomkin con una balada que hizo historia, interpretada por Frankie Laine —letra: Ned Washington / música: D. Tiomkin—. El guion del judío Leon Uris (1924-2003, novelista de fama, autor de "Éxodo" y "Topaz") es excelente, la brillante y preciosa fotografía (*VistaVision-Technicolor*) le correspondió a Charles B. Lang y la producción corrió por cuenta de Hal B. Wallis.

A continuación, casi todos los críticos de los 80 coinciden que **El tesoro del ahorcado** (*The Law and Jake Wade*, 1958 —*Desafío en la Ciudad Muerta*, en España—) es el mejor *western* de John E. Sturges.



Análogamente coincido —en parte— que es un producto fantástico, sobre todo en el último tercio de la película, la cual transcurre en un campamento minero abandonado, en cuyo cementerio está enterrado el botín de un asalto, por el cual un pistolero redimido (A. S. Robert Taylor) se enfrenta a su inseparable secuaz (Richard Widmark) y a su antigua banda. Otra vez sin ningún tipo de vacilación es otro título ilustre e imprescindible de Sturges, pero totalmente afín a este período notable y sin fisuras de su carrera. Llegamos así a una cinta que los historiadores olvidan —no concibo la razón— porque John Sturges es codirector de la misma, sin acreditar. El film lo dirige Robert Parrish, quien es el único que aparece en los títulos de apertura, pero Parrish se enferma a los doce días de rodaje y es entonces que Sturges toma el guante gallardamente, realizando un recio *western* que le calza como anillo al dedo en sus preocupaciones temáticas y estilísticas fundamentales. El título

de este largometraje "maldito" es por demás esclarecedor: *Más rápido que el viento* (*Saddle the Wind*, 1958), interpretado —otra vez— por Robert Taylor, acompañado por un joven Johnny Cassavetes, Donald Crisp, Charles McGraw, Royal Dano y la hermosa Julie London. El guion es del insigne Rod Serling (el exitoso hacedor de *The Twilight Zone* y *Night Gallery* televisivas), la fotografía (*Cinemascope-Metrocolor*) gris, muy contrastada, le pertenece al neoyorquino George J. Folsey, y la música al eterno Elmer Bernstein.



Su *western* N° 8 es también una obra maestra, pero no tan exitosa como *Gunfight at the O.K. Corral* (1957): *El último tren* (*Last Train from Gun Hill*, 1959), con Kirk Douglas, Anthony Quinn, Carolyn Jones, Earl Holliman, Brad Dexter, la actriz israelí Ziva Rodann, Bing Russell, Brian G. Hutton, Val Avery y Walter Sande. El *script* de James Poe es formidable —con una progresión dramática plena de tensión hasta el último instante de proyección—, como así

también sus principales rubros técnicos, en la fotografía (*VistaVision-Technicolor*) del siempre certero Charles B. Lang y la característica música del infatigable ruso ucraniano Dimitri Tiomkin, quien le imprimió aquí un estilo fugaz muy adecuado —descartando algunos visibles clisés de sus composiciones, no utilizando por ejemplo en exceso instrumentos de viento (marca de fábrica de sus partituras que tanto influyeron en los *soundtracks* westernianos de Ennio Morricone) sino dando prioridad vital aquí a las cuerdas en bellísimas melodías como la que abre el film—, tanto en los instantes de acción como en los momentos intimistas. La producción fue una vez más de Hal B. Wallis.

CUATRO

SHICHININ NO SAMURAI

Para su noveno *western* —quizá su más célebre, exitoso y popular a nivel internacional— elige, por recomendación de Yul Brynner, una adaptación sumamente audaz. En el verano del año 1958 John Eliot Sturges conoce personalmente al maestro japonés Akira Kurosawa. Le muestra un guion escrito por William Roberts, Walter Newman y el propio Sturges. Kurosawa al leerlo le da el visto bueno para la adaptación *westerniana* de su mítico filme *Los siete samuráis* (*Shichinin No Samurai*, 1954) cuya historia se desarrolla en el remoto siglo XVI. Nace enton-

ces *Los 7 magníficos* (*The Magnificent Seven*, 1960), conocido en Argentina con el título de *Siete hombres y un destino*, e interpretado por Yul Brynner, Steve McQueen, Charles Bronson, James Coburn, Robert Vaughn, Brad Dexter y el joven berlinés Horst Buchholz —como los siete hombres en cuestión—, más el "feo" y glorioso Eli Wallach —como el bandido mexicano Calvera—, el estupendo moscovita Vladimir Sokoloff —como "el sabio viejo patriarca" del indefenso poblado campesino— y la joven actriz azteca Rosenda Monteros como la sumisa Petra.



A Kurosawa le encantó el film de Sturges elogiándolo hasta el final de su vida; tanto que luego del estreno le obsequió a Sturges un sable (una *katana*) japonés, bautizándolo "El Samurái americano", sacro seudónimo con que sería reconocido John Sturges por el resto de su larga carrera. La rabiosa fotografía (*Cinemascope-Technicolor*) fue una vez más de Charles B. Lang y la estridente música de Elmer Bernstein

pasaría a la misma "Historia del Cine" por las tres secuelas subsiguientes y la flojísima *remake* del original dirigida por el afronorteamericano Antoine Fuqua en el 2016, con Denzel Washington, Chris Pratt, Ethan Hawke, Mr. Vincent D'Onofrio, el coreano Lee Byung Hun, el mejicano Manuel Garcia-Rulfo y Martin Sensmeier, mientras que el oscuro villano lo encarna Peter Sarsgaard, y la rubia Haley Bennett aporta la cuota femenina en su rol de la temperamental Emma Cullen, quien es la que contrata a los siete hombres. Aquí, imprudentemente Antoine Fuqua resume el argumento en una venganza personal —¡imperdonable error!—, trastocando totalmente el sentido y mensaje ético, físico y moral de la historia original de Kurosawa y Sturges.

CINCO

IRRUMPE LA COMEDIA en LOS WESTERNS de STURGES

Para sus siguientes dos *westerns* Sturges cambiaría de tono, forma y color genérico sin renunciar empero a sus raíces caligráficas personales. Es decir, para los títulos N° 10 y N° 11 del Oeste el autor de *The Law and Jake Wade* (1958), elige infiltrar elementos de franca comedia. Esos *Tres sargentos* (*Sergeants Three*, 1961) está inspirado libremente en el film de aventuras *Gunga Din* (1939) de George Stevens, el ele-

giaco e iluminado poema homónimo del inglés Rudyard Kipling (1865-1936) publicado en 1890. Narrado en forma de desenfadada comedia, *Tres sargentos* fue protagonizada por "El Clan Sinatra" (*The Rat Pack*): Frank Al. Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis Jr., Peter Lawford y Joey Bishop, más Henry Silva, Ruta Lee y el excelente comediante Buddy Lester. Se incluyeron también en su *staff* a tres hijos de Bing Crosby: Phillip Lang Crosby, Dennis Mick Crosby y Lindsay Crosby; además de Michael Paté, Dick Simmons y, entre otros, Hank Henry. Como se puede imaginar sin ser un producto acabado y/o de primer orden —lo he visto hace un mes— *Sergeants Three* mantiene aún y sin proponérselo tal vez, una frescura en sus diálogos y calidad visual decorosa y envidiable.

Repitiendo el tono de *Tres sargentos* pero súper amplificado, Sturges realiza la mega producción épica *Cómo casi se perdió el Oeste* (*The Hallelujah Trail*, 1965 —*La batalla de las colinas del whisky*, en España—), sobre la satírica novela de William "Bill" Gulick y guion adaptado de John Gay. *The Hallelujah Trail* tiene 165 minutos, casi tres horas de duración y un reparto multietelar: Burt Lancaster, Lee Remick, Donald Pleasence, Jim Hutton, Pamela Tiffin, Brian Keith, Martin J. Landau, John R. Anderson, Tom Stern, Robert J. Wilke (M. Landau y R. J. Wilke en simpáticos papeles de indios) y Dub Taylor. La música de fondo la escribió, arregló y or-

questó nuevamente Elmer Bernstein —uno de los *soundtracks* menos inspirados del gran compositor— y la majestuosa fotografía (*Panavision-Color*) es del talentoso Robert L. Surtees. El extenso y moroso metraje, e incluso el endeble relato y lentísima acción, perjudicó sustancialmente al film, y se debilitaron por esa razón buenos momentos de Donald Pleasence —como el hilarante y alcohólico oráculo del pueblo— y diversas secuencias felices y graciosas entre la bellísima puritana de la Liga Antialcohólica que asume Miss Lee Remick y el recto, terco y desopilante oficial que anima con soltura y oficio Burt Lancaster.

El filme fue quizá el más estrepitoso fracaso de Sturges dentro del género por su fofa y ambiciosa ampulosidad, aunque con el tiempo y nuevas revisiones, ha sido reivindicado por la crítica oficial y especializada. Soy sincero, lo volví a contemplar en ocasión de escribir este *dossier*, y debo admitir que me conformó pero, obvio, sin fascinarme (**).

Conservando el espíritu de sus más destacables dotes como cineasta, su siguiente *western* —luego de un intermedio que ya señalaremos— es otra obra cumbre del género, confeccionando John Eliot Sturges con suntuosa seriedad una *remake* visceral —diez años después— de ***Gunfight at the O.K. Corral: La hora de la pistola*** (*Hour of the Gun*, 1967). La sutil película está fabricada con una inusual madurez, contención

dramática, clara honestidad artística sumamente medida, una delicia para los sentidos del espectador, y otorgando aquí el papel de Burt Lancaster (Wyatt Earp) a James Garner, el de Kirk Douglas (Doc Holliday) a Jason Nelson Robards, el de Lyle S. Bettger (Ike Clanton) a Robert Ryan, el de De Forest Kelley (Morgan Earp) a Sam G. Melville, el de John Hudson (Virgil Earp) a Frank Converse y el de Dennis J. Hopper (Billy Clanton) a Walter Gregg, bien secundados por Albert Salmi, Charles Aidman, Steve Ihnat, Richard Bull (el futuro Sr. Olson de *La Familia Ingalls* de Michael Landon) y un muy jovencito Jon Voight en su segundo papel para la pantalla grande. Jon Vincent Voight debutaría en cine en ***El intrépido Frank*** (*Fearless Frank*, también de 1967) de Philip Kaufman, una fallida sátira fantástica con ciertas similitudes en su personaje al del exitoso Joe Buck que animara en su gran éxito dos años después para ***Perdidos en la noche*** (*Midnight Cowboy*, 1969) del inglés londinense John Richard Schlesinger.

Volviendo a ***La hora de la pistola***, Sturges ha conseguido la descomposición de un género desde dentro, obtención de un ritmo sutil, dramático, no coincidente de la acción, acceso a la serenidad *westerniana* mientras se presencia que algo muy nuestro desaparece. Además ***Hour of the Gun*** posee un enorme interés social, con una trama trabajada hasta el límite de sus posibilidades dramáticas y trágicas; vil trama de com-

petencia política y evidentes referencias a la fluctuante actualidad estadounidense —los Kennedy, Vietnam, Richard Nixon, etc.— de aquel momento determinado de U.S.A. No tengo ni que hablar de la alucinante fotografía (*Panavision-Color DeLuxe*) del eximio Lucien Ballard y la sugerente música de Jerry K. Goldsmith. El largometraje comienza con el mismo tiroteo en el *O.K. Corral*; es decir, se inicia a la inversa, con el final de los otros filmes que trataron el mismo tema o acontecimiento armado, como *My Darling Clementine* (1946) de John Ford, la anterior cinta del propio Sturges ya citada de 1957 o la moderna e histórica *Waytt Earp* (1994) de Lawrence Edward Kasdan con Kevin Costner. Esta primera secuencia de *La hora de la pistola* está creada y edificada en su *mise en scène* en exteriores, con un meticuloso y preciso montaje —expresivos *close ups*, serenos *travellings* de retroceso, suaves panorámicas— y un *suspense in crescendo* y dosificado al compás brioso rítmico —ni más, ni menos— con percusión, viento y cuerdas de la puntillosa banda sonora del siempre, pero siempre eficaz compositor Jerry "King" Goldsmith. Deseo aclarar —los cinéfilos lo habrán advertido— que no incluí adrede el film *Tombstone* (1993) del greco italiano George P. Cosmatos (1941-2005), pues comienza también —al igual que *Hour of the Gun* de Sturges— con el famoso tiroteo en el *O.K. Corral*. Este *western* me continúa pare-

ciendo —es mi opinión personal, claro— un insulto absoluto al género, por ese motivo no lo sumé a este capítulo. *Tombstone, la leyenda de Waytt Earp*, empero, esta estelarizado por muy buenos actores, pero todos totalmente desperdiciados por la mediocre dirección de su realizador. Las interpretaciones de Kurt Russell —con tupido bigote— (como Waytt Earp), Val Kilmer (como Doc Holliday), el excelso Sam Elliott (como Virgil Earp), el malogrado Bill Paxton (como Morgan Earp), Michael C. Biehn (como el Johnny Ringo, una verdadera abominación si la comparamos con la medida y estupenda actuación alcanzada por John Ireland en el mismo rol para John Sturges en *Gunfight at the O.K. Corral*, 1957), Stephen Lang (es Ike Clanton) y en una muy breve aparición, Charlton Heston (como Henry C. Hooker). Me detengo porque el personaje de Heston está basado en el histórico ganadero John Chisum (1824-1884), y no sé cuál fue la estúpida razón de George P. Cosmatos —y de su guionista Kevin Noel Jarre, hijo del músico galo Maurice Jarre— para trocarlo por el también célebre ranchero Henry Clay Hooker (1828-1907). En fin, todos ellos no merecían a tan trivial y fútil director. Pese a todo lo explayado rescato de *Tombstone* de George Cosmatos, dos leales y francos aciertos. Primero la impresionante partitura del gran compositor y arreglador californiano Bruce Broughton —el tema de créditos es un *freak punch* portentoso,

lo admito—, el mismo músico que nos había deleitado con el *soundtrack* de otro *western* muy clásico y revitalizador: **Silverado** (1985) de Lawrence Kasdan. El segundo acierto es la voz en *off* del querido Robert Mitchum, que enlaza o une las diferentes secuencias y vaivenes alternativos —pésimamente editados— del paupérrimo relato.

Por si fuera poco, debo señalar paralelamente, el anterior y vano o fallido intento de revisionismo histórico de **Doc, pistolero maldito** (1971, *Due-lo a muerte en el O.K. Corral*, en España), dirigido y producido por el reputado neoyorkino Frank Perry (1930-1995), con Stacy Keach Jr. (como Holliday) y Harris Yulin (como Wyatt Earp), acompañados por Faye Dunaway (como Katie, en el mejor rol de la cinta) y Michael Whitney (como Ike Clanton). Encima el rodaje en locaciones de Almería, Andalucía, España enterró al film al olvido y el ostracismo más elevado del cinéfilo y la crítica en general. Y pienso lo mismo. Creo, humildemente que, si Frank Joseph Perry Jr. hubiera encarado **Doc** como un *spaghetti-western* sin duda habría ganado su largometraje muchísimo en calidad estilística y en su declarado o supuesto "revisionismo" temático, mítico e histórico, dada la característica impronta y agilidad dramática de los *euro-westerns*, a la fiel sombra de Sergio Leone, Sergio Corbucci, Tonino Valerii o Eugenio Martín. Sin embargo en **Doc, pistolero maldito**

Frank Joseph Perry Jr. utilizó como elemento de investigación y apoyo dramático —sin los resultados esperados, obvio— uno de los mejores estudios que se han escrito sobre el marginal héroe del *Old Oeste*: **El caballero del revólver** (*The Gentleman with a Gun*), del sociólogo, crítico e historiador estadounidense Robert Warshow (1917-1955), publicado en 1954. Frank Perry Jr. nos había medianamente deslumbrado en los años 60 como un realizador singular realmente muy personal y original, con títulos *weirds* y psicológicos de bajo presupuesto pero de gran impacto emocional como: **David & Lisa** (*David and Lisa*, 1962), **El nadador** (*The Swimmer*, 1968), **El último verano** (*Last Summer*, 1969), y/o **Diario de una esposa desesperada** (*Diary of a Mad Housewife*, 1970). Finalmente realiza el mucho más ambicioso pero mediocre y frágil **Monseñor** (1982), con Christopher Reeve, Geneviève Bujold, Jason Miller, Fernando Rey, Tomas Milian y Adolfo Celi. **Monsignor** fue rodado en Italia (Lazio, Roma) con mayor presupuesto que los anteriores films de Frank Perry, y contó además con un *soundtrack* de jerarquía del notable maestro John Williams. El *script* lo escribió, nada menos, que el consagrado guionista Abraham L. Polonsky. Pese a todo ello **Monseñor** resultó un tremendo y triste fracaso cinematográfico, que cercenó prácticamente la carrera del otrora jo-

ven e interesante cineasta, quien falleciera a los 65 años de edad.

(**): Si fui sincero —como escribí un poco más arriba— deseo también decir o manifestar mi honestidad cuando contemplé o revisé por última vez en fílmico —la tengo en impecable copia de 16 mm.— la superproducción *westerniana* de John Eliot Sturges, rodada en clave de comedia, titulada: ***Cómo casi se perdió el Oeste*** (*The Hallelujah Trail*, 1965 —*La Batalla de las Colinas del Whisky*, en España—). Y es entonces que hallé dos o tres cosas más —de las ya señaladas— también muy positivas, en esa muy extensa cinta que fracasó casi totalmente en crítica y público espectador tanto en suelo americano como en el europeo. Primero la inusitada actuación disparatada y excelente de Brian Keith —en el cómico rol del inescrupuloso, "seriote" y egoísta comerciante de whisky Frank Wallingham— muy distinta e inusual a otras de su carrera, bien aprovechado por Sturges. La secuencia central de esa enloquecida "batalla" por el alcohol en la que se ven involucrados la caballería fronteriza, los *cheyennes* y los colonos ciudadanos/as de Denver, tiene su máxima hilaridad y desopilante momento con esa enneguecedora tormenta de arena que enfrenta a todos contra todos —indios, soldados y colonos— sin saber quién ataca a quién. El "samurái" Sturges le imprime de forma inteligente un veloz montaje; un desconcierto descomunal y general que

recuerda a las antiguas "viñetas" mudas del maestro Mack Sennett, en el apogeo "silente" de la comedia americana. Además, incluyo los jocosos momentos en las arenas movedizas con un Donald Pleasence y el mismo Brian Keith desfachatados, y la explosiva carrera final con los indios en los carromatos repletos de champagne, estallando las botellas por los aires por la efervescencia y el calor, digna de los cortos mudos de los célebres *Keystone Cops*. del propio Sennett. Todo esto no invalida las serias fallas de la cinta; es decir, más desaciertos y torpezas en el guion que impulsivos aciertos fílmicos del director Sturges.

SEIS

FILMES INTERMEDIOS DE OTROS GÉNEROS.

Independientemente del valor de sus films sofo-cantes, "eléctricos" y potentes como *Jeopardy!* —ya hablaré sobre él—, *The Walkking Hills*, *Bad Day at Black Rock*, *Gunfight at the O.K. Corral*, *Last Train from Gun Hill*, J. E. Sturges ha abordado prácticamente todos los géneros, buscando un eslabón entre la concepción clásica de los mismos, sus reglas y sentido, más una nueva y "desintoxicante" orientación no convencional y totalizadora o mejor dicho abarcadora de todos ellos... En el melodrama sólo admite la superioridad de Douglas Sirk, John M.

Sthal y Vincent Minnelli. El ejemplo más claro lo hallaremos en dos films concretos: ***Por amor*** (*By Love Possessed!*, 1961 —*Por amor poseído*—), con Lana Turner, Jason Robards, Efrem Zimbalist Jr., George Hamilton, Susan Kohner, Thomas Mitchell, Everett Sloane, Yvonne Craig, Carroll O'Connor, Gilbert Green y Barbara Bel Geddes; red sexual de conflictos y pasiones desbordadas, estimuladas por una fotografía de real excepción del chino James Wong Howe (1899-1976). También en ***Una joven llamada Tamiko*** (*A Girl named Tamiko*, 1962) con el malogrado ex lituano Laurence Harvey, la francesita France Nuyen (como Tamiko), Martha Hyer, Gary Merrill, Michael Wilding, Steve Brodie y Lee Patrick —rodada en Japón con producción de Hal B. Wallis— se mantiene delicadamente una fina sensibilidad acorde con el drama y el amor entre dos seres de diferentes razas. Por más que lo nieguen o minimicen ciertos sectores de la reciente crítica europea, tanto ***A Girl named Tamiko***, como ***Bad Day at Black Rock*** y ***Last Train from Gun Hill*** resultan ser contundentes, por debajo del nivel inmediato de análisis, duros alegatos antirracistas; como también lo es el bélico ***Cuando hierve la sangre*** (*Never So Few*, 1959) pues observamos con repulsión cómo los comandos americanos torturaban ferozmente a un prisionero enemigo. En este último título las actuaciones devienen, son o resultan decisivas para el desarrollo y concre-

ción del atroz choque armado: Frank Sinatra, la importada Gina Lollobrigida, Peter Lawford, un joven Steve McQueen, Richard Johnson, Paul Henreid, Brian Donlevy, Mr. Dean Jones y Charles Bronson, subrayadas por la fotografía (*Cinemascope/Metrocolor*) de William H. Daniels.

Y hablando de guerras, dentro del prolífico género bélico hollywoodense, Sturges confirma su más eficiente y heterogénea habilidad y maestría visual filmando con casi, casi el mismo equipo de ***The Magnificent Seven*** un clásico imperecedero que se multiplica exitosamente a través de los años en todo el mundo, sumando adeptos y súper fanáticos cinéfilos tanto en América como en Europa. Me refiero al sólido, excelente largometraje ***El gran escape*** (*The Great Escape*, 1963 —*La gran evasión*, en España—), producido y dirigido por J. Sturges con toques humorísticos, *suspense* dosificado y violencia realmente notables. Rodado totalmente en locaciones de Baviera, Alemania con deslumbrante y sutil fotografía (*Panavision-Color Deluxe*) del vanguardista Daniel L. Fapp y una pista de sonido inolvidable de —¿cuándo no?— Elmer Bernstein —su inspirada marcha principal se escucha hasta en un capítulo de "Los Simpson"—. La película se nos presenta totalmente perfecta — pese a su extensa duración— en su fluida narración, gracias a un guion apasionante de James Clavell y William Riley

Burnett, basado en el libro del australiano Paul Chester Jerome Brickhill (1916-1991) y en sus ideales personajes-actores consagrados de distintas nacionalidades: Steve McQueen, James Garner, James H. Coburn, Charles D. Bronson, el germano Hannes Messemer, más los británicos Sir Richard S. Attenborough, David McCallum, James Donald, John Leyton, Angus Lennie y el notable Gordon Cameron Jackson.

El último largometraje que dirigió Sturges —Nº 45 de su egregia carrera— también fue del género bélico, basado en una exitosa novela del inglés Jack Higgins —seudónimo clave de Harry Patterson, hoy 92 años— con guion de Tom Mankiewicz. Su título: *El águila ha llegado* (*The Eagle has Landed*, 1976). El relato de intriga y de espionaje bélico cuenta un supuesto y audaz complot del Tercer Reich-Adolf Hitler para asesinar al Primer Ministro británico Winston Churchill durante las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial. Los exteriores —bien aprovechados— de Inglaterra y principalmente de Finlandia y Holanda son un personaje más de la historia prolijamente narrada, bien asistida y favorecida por la diáfana, viva y naturalista fotografía (*Panavision 70 mm. Color*) de Anthony Barry Richmond. La lujosa música la compuso nuestro compatriota Lalo Schifrin. Sturges reutilizó el impecable reparto que tuvo en sus manos para deshilar o desmadejar una trama más que vibrátil e interesante como póstumo legado

al séptimo arte. Su despedida no pudo ser más digna y encomiable. La película contó con actores de la talla de Michael Caine, Donald Sutherland, Robert Duvall —componiendo al tuerto coronel nazi Radl con parche en su ojo izquierdo, preanunciando quizá su personaje psicótico del Teniente Coronel Bill Kilgore, con anteojos negros, amante del olor a *napalm* en *Apocalypse Now* (1979), aquella obra maestra de Francis Ford Coppola—, la preciosa actriz Jenny Agutter, Donald Pleasence, Anthony Quayle, Treat Williams, Larry Hagman, la muy asexuada adolescente Judy Geeson, Jean Marsh, John Standing y el enérgico sueco Sven-Bertil Taube. El autor de *The Great Escape* se internó también en los géneros de ciencia ficción y el policial negro con reverencia y máxima concentración, incluyendo una soterrada condensación y denuncia crítica al sistema político y social yanqui pocas veces igualado.

Imperdonable no marcar sus rasgos distintivos. Con el "muscular" y citado anteriormente *Jeopardy*, (*Devoción de mujer*, o *Astucia de mujer* en España, 1953) Sturges prácticamente casi en sus comienzos —y en sólo 69 minutos— cristalizó un aporte crucial y original al *cine noir*, a partir de una trama y subtrama clásica y fugaz pero cautivante e intensa, interpretada con minuciosa seriedad por Barbara Stanwyck, Barry Sullivan, Ralph Meeker y el precoz niño Lee Aaker, recientemente fallecido a los 77 años. Y

sin profundizar ya en el remate de su filmografía logra otro acierto autosuficiente en el mismo género con *McQ, detective implacable* (McQ., 1974) con un John Wayne aplomado y curtido por los años, apoyado por un reparto sobresaliente: Diana Muldaur, Collen Dewhurst, Eddie E. Albert, Julie Adams, Al Lettieri y David Huddleston. *McQ.* es un hombre recio y solitario; vive en su pequeño yate-lancha —como el *Tony Rome* (1967) de Frank Sinatra de Gordon Douglas—, tiene como Rome/Sinatra sus propios códigos de justicia, moralidad y violencia, no creyendo en absoluto en la ley oficial e institucionalizada por el sistema; y es, por consecuencia lógica, un detective escéptico, incorruptible, en la vieja extirpe de "Sam Spade" de Dashiell Hammett y "Philip Marlowe" de Raymond Chandler, intuitivo e incisivamente peligroso para el inescrupuloso Departamento Político de Seattle, Washington. La persecución final automovilística en la playa junto al mar está estupendamente rodada, bien al estilo de otros policiales de la misma época —J. E. Sturges no quiso desentonar con las nuevas tendencias o modas genéricas—, como *Bullit* (1968) de Peter Yates con el protagonismo de Steve McQueen, *Contacto en Francia* (*The French Connection*, 1971) de William Friedkin o el icónico *Harry, el sucio* (*Dirty Harry*, 1971) de Donald Siegel. Este *McQ.* significó curiosamente el único largometraje donde John "Duke"

Wayne fue dirigido por John Eliot Sturges. Al respecto "Duke" Wayne declaró luego del estreno del film: "...Siempre, durante años, quise ser protagonista en una película de Sturges (...) Sus *westerns*, sobre todo, me parecen maravillosos (...) Estamos pensando ya con Eliot realizar otro título juntos, quizá ¿por qué no? un *western*." (auténtico interviú efectuado al "Duke" por el *New York Times* en diciembre de 1974). No pudo darse lamentablemente; pues *McQ.* fue el penúltimo largo de Sturges y el "Duke" fallecería de cáncer en 1979 a los 72 años de edad. Por último, debo señalar que *McQ.* contiene una apropiada y "neutra" fotografía (*Panavision-Technicolor*) de Harry Stradling Jr., y una banda sonora exquisita del tantas veces colaborador del realizador: el citado "hasta el infinito y más allá" Mr. Elmer Bernstein.

SIETE

LA CIENCIA FICCIÓN SEGÚN STURGES.

En el resbaladizo y complejo terreno de la "ciencia ficción" (C.F.), Sturges completó de forma ambigua —el director apuntaba ideológicamente a una vigorosa crítica política sobre los viajes espaciales—, pues la cinta fue cortada y mutilada en la sala de montaje, sin poder hacer nada el realizador para impedirlo, pese a su enérgico rechazo y enojo con los duros e intransigentes productores del filme, Frank Capra Jr. y

Mike J. Frankovich. Esta película fue **Abandonados en el espacio** (*Marooned*, 1969) y cuyos Efectos Visuales Especiales del grupo técnico integrado por Chuck Gaspar, Lawrence W. Butler, Donald C. Glouner, Robie Robinson y Terence Saunders se llevaron con suma justicia el Oscar de la *Academy Awards* de ese año. La cinta está interpretada con soltura y propiedad por E. Gregory Peck, Richard D. Crenna, David Janssen, James G. Franciscus, Gene Hackman, Lee Grant, Nancy Kovack, Scott Brady, Mariette Hartley, Frank Marth, Craig Huebing y en una muy breve aparición como *Olympus / President* John Forsythe. La fotografía en (*Panavision-Eastmancolor*) es del firme Daniel L. Fapp, en uno de sus mejores trabajos técnicos para el cine. El filme sin embargo se hizo a la sombra de **2001: A Space Odyssey** (1965-1968) de Stanley Kubrick; o sea, uno más de los motivos del por qué la cinta de Sturges no tuviera el éxito esperado en la crítica y taquilla cuando se estrenó. Hoy, con la perspectiva de los lustros transcurridos **Marooned** tiene un lugar destacado dentro del género, más por lo que insinúa que por lo que expone el mutilado filme... Antes de este complicado y extenuante trabajo John rodaría un filme de culto popular de gran repercusión cinéfila posterior: **Estación 3: Secreto supremo** (*The Satan Bug*, 1965 –*Estación 3: Ultrasecreto*, en España–), basada en una novela de Alistair S. MacLean, con guion de James

Clavell y Edward Anhalt, estelarizada por: George Maharis, Richard Basehart, Anne Francis –sin duda actriz fetiche coprotagonica de todo el cine de Sturges–, Dana Andrews, John Larkin, Richard Bull, el corpulento Simon Oakland –el doctor psiquiatra perspicaz de **Psicosis** de Hitchcock (*Psycho*, de 1960), John Anderson y Lee Remick en un papel totalmente deslucido e intrascendente, no digno de su talento, figura y carrera...

Pero en la misma línea argumental de **The Satan Bug**, John Sturges emprende luego una mega producción submarina en *Super-Cinerama-70mm.-Metrocolor* fotografiada por el genial y ya varias veces nombrado Daniel L. Fapp: **Estación Polar Zebra** (*Ice Station Zebra*, 1968), con Rock Hudson, Patrick McGoohan —quien se almuerza el film de punta a punta—, Ernest Borgnine, el conspicuo negro Jim Brown, Tony Bill, Lloyd Nolan, Alf Kjellin, Gerald S. O'Loughlin, Ted Hartley, Murray Rose, Ron Masak, Sherwood Price y Lee Stanley. La poderosa y espectacular —no cabe o tengo otra palabra para definirla— música del francés Michel Legrand es uno de los mejores *soundtracks* que he escuchado en mi vida. Como dato curioso, exótico y extravagante, **Ice Station Zebra** era la película preferida —vaya a saber el motivo— que el multimillonario Howard Robard Hughes Jr. —en su extrema locura y mal de "T.O.C." —se hacía proyectar todas las santas noches. Em-

parentada, dentro de la obra del realizador, con la recién citada *Estación 3: Secreto supremo*, cinta referida como *Ice Station Zebra* a la tecnocracia atómica y que es la inmediata anterior a *La hora de la pistola* —repito: para mí uno de los puntos más altos, como expliqué, de John Eliot Sturges como autor—, *Estación Polar Zebra* es el producto de un "¿artesano?" en pleno dominio de la mecánica cinematográfica. Su habilidad y talento —por enésima vez—, quedan ampliamente demostrados sobre todo en la primera parte del film, atrapante y fluido casi documental sobre un gran submarino nuclear, idiosincrasia de la tripulación —bien Rock Hudson, bien perfilado, consustanciado y concentrado en el rol del Capitán de la nave— y riesgos operativos bajo el casquete polar; todo lo que nos hace recordar al gran especialista hollywoodense de films submarinos, Mr. Joseph Pevney —Ejemplos claros: *Ataque Submarino* (*Torpedo Run*, 1958); *Torpedo* (*Run Silent, Run Deep*, 1958), codirigida por Robert Wise y —sin acreditar— Joseph Pevney, más la anterior *Proa al Sol o Zafarrancho de Combate* (*Away All Boats*, 1956)—. La parte final decae el ritmo aunque mantiene el *suspense* y la intriga de la novela base —otra vez— del prolífico escocés Alistair Stuart MacLean (el mismo autor de varios *best sellers* llevados a la pantalla: "Los cañones de Navarone", "Donde las águilas se atreven", "Las ocho campanadas", "Nevada Express/Un tren

del infierno", "El error de Satanás/The Satan Bug", "La muñeca ahorcada", "Cabo de Java", "La Odisea del Ulysses", etc.)... Sumo un detalle que ya estaba en la novela de MacLean, pues la película refiere inocultable y políticamente a un "Código Flecha Rota/Broken Arrow" (el lector se preguntará: ¿qué significa el "Código Secreto Broken Arrow"?); ya que tanto soviéticos como americanos van en esta peligrosa aventura submarina en busca o rescate de un "satélite espía ruso". Explico: los altos militares yanquis y el mismo Pentágono —desde finales de la Segunda Guerra Mundial y la posterior Guerra Fría durante los *fifties* y *sixties*— utilizan el término "Flecha Rota" para describir, ver e identificar cualquier incidente en el que se pierde un arma nuclear (ojivas, satélites ocultos o componentes de los mismos), robada o detonada causal e inadvertidamente; y su símbolo o dibujo es una "raya roja quebrada que termina en punta"; estos dibujos implícitamente aparecen en el *western* de Delmer Daves *Broken Arrow* (1950), y también en el film de acción y espionaje *Código flecha rota* (*Broken Arrow*, 1996) del cineasta cantonés John Woo. Regresando a Sturges, es entonces que el enorme submarino nuclear estadounidense bautizado "USS-Tiger Fish" bajo el mando del Cdr. Capitán James Ferraday interpretado por Rock Hudson (***), viaja por debajo de los hielos para llegar primero, antes que los "rojos/soviéticos", hasta la base glaciaria es-

tratégica meteorológica conocida como Estación Polar Zebra. Al final, de forma neutral, quedarán vencedores ambos bandos políticos-militares. "Ni vencedores ni vencidos", cada uno logra a su manera su objetivo y el cumplimiento de su misión. Sturges lo explaya reflexivamente de forma pacifista, no respetando los tramos finales de la vehemente e implacable novela de Alistair Stuart MacLean.

(***): Quisiera detenerme aquí para recordar un hecho aberrante que se produjo con la figura de Rock Hudson en el multitudinario estreno en Los Ángeles, California de *Ice Station Zebra*, y que no tiene nada que ver con lo cinematográfico; de ahí mi vehemente condena a ese hecho puntual. Rock fue al estreno del filme de John Sturges acompañado por una bella modelo amiga, para ocultar, como siempre lo hacía, su conocida empero —ya muy difundida por la prensa amarillista de los años 50— secreta y muy privada homosexualidad. Un imbécil le gritó a Rock Hudson varias veces "marica h.d.p". Hudson ni lo miró, pero cuando regresó a su mansión, a su casa (conocida en el ambiente como "El Castillo") habló con sus mejores tres amigos: Guy Madison (1922-1996, 74 años), Robert Stack (1919-2003, 84 años) y George Nader (1921-2002, 80 años), y también con su amor y pareja estable, el famoso publicista y representante de actores Tom Clark. A todos les dijo lo mismo: "No pisaré más una sala de cine. No iré

ni volveré a concurrir a ningún estreno hasta mi muerte, lo juro" (su ira o enojo era tremendo, y justificado, obvio...). Como es sabido por todos, el querido galán Rock Hudson, nacido en Winnetka, Illinois, U.S.A. el 17 de noviembre de 1925 con el nombre de Roy Harold Scherer Jr., fallecería muy lamentablemente a causa del S.I.D.A (Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida), el 2 de octubre de 1985, a la temprana edad de 59 años!

SÓLO UNA ANÉCDOTA MÁS

Luego de *Ice Station Zebra* y *Marooned*, Sturges se asoció junto a su gran amigo Steve McQueen para construir un largometraje que ambos deseaban realizar desde hacía muchísimos años sobre carreras automovilísticas. Su título alternativo fue *Day of Champion*, incluso se rodaron varias escenas durante 5 días, pero John E. Sturges enfermó gravemente del corazón. Sin embargo Mr. Steve McQueen no lo esperó —suceso que cortó drásticamente de por vida la férrea amistad entre cineasta e intérprete— y continuó con el proyecto y filmación en tono "semi documental", esa era una idea primigenia pura y original de Sturges. La película terminada se tituló: *Las 24 horas de Le Mans* (*Le Mans*, 1971), dirigida finalmente por Lee H. Katzin.

OCHO

SUS DOS WESTERNS FINALES

John Eliot Sturges, antes de su retiro definitivo, filma dos *westerns* más, completando así una lista de catorce títulos sobre dicho género: **Joe Kidd** (1972), rodado en exteriores de Arizona con *tempos* estilísticos y acción a lo Sergio Leone fue producido por Clinton Eastwood, quien protagoniza además convincentemente al personaje central que da pie al título de la película, acompañado por John Saxon, Robert Duvall, Don Stroud y Stella García. El argentino Lalo Schifrin compuso la muy pegadiza música de fondo y la fotografía (*Panavision-Technicolor*) la proporcionó Robert Surtees. Merece explicarse con detenimiento que John Sturges —como adelanté— filmó este *western* con suma reflexión en muy bien estudiadas locaciones de Arizona y también California. Esa montaña de forma cónica como el Monte Sinaí que corona el fondo del pueblo fronterizo es "sacra", soberbia, y actúa eficazmente como símbolo moral de la atrapante historia y el conflicto territorial que se plantea con los mexicanos que lidera Luis Chama, el personaje que encarna John Saxon. Méritos indiscutibles en suma, del compulsivo realizador de ***Last Train from Gun Hill...***

Por último John E. Sturges viaja a Almería, Andalucía, España para realizar otro autosuficiente título, pese a las profundas limitaciones del

guion de Clair Huffaker y Stephen Geller, al igual que la misma floja novela base de Lee Hoffman: **Los caballos de Valdez** (*Valdez, Il Mezzosangue*, 1973 –Los caballos salvajes", en España–), con Charles Bronson, la insípida platinada pareja de Bronson en la vida real Jill Ireland, el excelente francés Marcel Bozzuffi, el ex tenista estadounidense Vincent Van Patten, los romanos Fausto Tozzi y Ettore Manni, la africana itálica Melissa Chimenti, y los parcos españoles Conchita Muñoz y José Nieto. Este lindo *western* despedida fue producido por el "zar" italiano Dino De Laurentiis y el mismo John Sturges.

NUEVE

EL UNIVERSO MORAL DE JOHN STURGES: SUS CONSTANTES PRINCIPALES

El infalible Sturges pues, ha sabido realizar coherentemente una labor personal muy interesante como autor, y ha enfatizado —cuando pudo y lo dejaron— el aspecto intelectual de todos sus filmes. John Eliot Sturges se anticipó en varios años a la global toma de conciencia posterior del cine norteamericano, toma de conciencia falsa y superficial en la mayoría de los casos, aunque Sturges supo conservar ese vigor innato y la energía del cine clásico, superponiéndole una perspectiva rigurosa, madura, original y decididamente sabia y consecuente a nivel dramático-

conceptual. Su rol, obsesión formal/moral —tal vez por un hecho ocurrido en su juventud en su vida personal, según le confesó el cineasta a Lindsay Anderson— y el tema que el autor de *Hour of the Gun* ha abordado con mayor interés, seriedad y profundidad es el de **la responsabilidad que se genera de la real amistad**: la que obliga al retirado abogado alcohólico y obstinado James Curtayne interpretado por Spencer Tracy, a volver a ejercer su profesión para defender al hijo de un vecino amigo, acusado injustamente de homicidio en *Una noche traicionera* (*El Caso O'Hara, The People Against O'Hara*, 1951); al audaz agente manco John J. Macreedy —otra vez Spencer Tracy— a enfrentarse casi de forma suicida con los habitantes del sucio poblado fronterizo, para desentrañar la verdad absoluta de la muerte de su viejo amigo japonés en *Conspiración de silencio* (*Bad Day at Black Rock*, 1954); al tuberculoso Doc Holliday (Kirk Douglas) a superar su drama personal, para estar al lado de su único amigo, Waytt Earp (Burt Lancaster) en su arreglo de cuentas con los Clanton en *Duelo de titanes* (*Gunfight at the O.K. Corral*, 1957); al recio Clint Hollister (Richard Widmark) a lanzarse contra Jake Wade (Robert Taylor) en una forma desgarrada, ocultando su pudor en el cinismo, porque le ha abandonado para convertirse en *sheriff* en la laureada *El tesoro del ahorcado* (*The Law and Jake Wade*, 1958); al abogado

Mr. Arthur Winner (Efrem Zimbalist Jr.) a marginarse de la vida de Marjorie (Lana Turner), cuyo conflicto con el "tullido" e impotente Julius (Jason Robards) es superable en *Brotes de pasión* (*Por Amor! / By Love Possessed!*, 1961); al mismo Doctor Holliday (Jason Robards) a ser la conciencia de Waytt Earp (James Garner), habiendo repudiado la suya propia en *La hora de la pistola* (*Hour of the Gun*, 1967); a Steve Sinclair (Robert Taylor) a colocarse de nuevo las armas para encausar los desbordes violentos e insensatos de su inestable y joven hermano menor, Tony Sinclair (Johnny Cassavetes) en *Furia maldita* (*Más Rápido que el Viento / Saddle the Wind*, 1958). Tema de la amistad que soporta también el conflicto central entre el *marshall* Matt Morgan (Kirk Douglas) y el compañero de antaño, el ranchero Craig Belden (Anthony Quinn) en *El último tren* (*Last Train from Gun Hill*, 1959) y que enlaza transparentemente por obviedad, con la extrema solidaridad de disímiles prisioneros de distintas nacionalidades en un campo de concentración nazi en *El gran escape* (*The Great Escape*, 1963). Esa misma amistad que obliga moralmente al duro detective McQ. (John Wayne) a investigar el extraño suicidio de su mejor amigo inspector, provocado por la corrupción dentro del propio Departamento Policiaco de Seattle, Washington, con el tráfico ilegal de estupefacientes de por medio, en *McQ., detective implacable* (*McQ.*,

1974); u otra vez la obligación ética y moral de Clinton "Clint" Eastwood a defender los derechos ancestrales de las tierras del feroz caudillo mexicano Luis Chama (John Saxon) en *Joe Kidd* (1972); o la muy clara responsabilidad del astronauta que compone Gene Hackman para ir al rescate espacial de su par y colega Gregory Peck —pese a disentir ambos como profesionales— en la muy cortada y postergada *Abandonados en el espacio* (*Marooned*, 1969).

Y finalmente —lo dejé adrede para el cierre de este segmento y redondear mi concepto— la audacia y valentía sin renuncios —buscando afanosamente esa redención moral casi imposible de conquistar— de esos siete pistoleros que cruzan el Río Bravo a México, para ayudar y proteger a los campesinos de una humilde aldea, subyugada por un cruel y perverso asesino llamado "Calvera" (Eli Wallach) y su muy numerosa tropa de bandoleros, quienes les roban sin escrúpulos sus cosechas cada año. Esos pistoleros a sueldo desocupados, contratados por una ínfima cantidad de dinero se convierten en verdaderos héroes *shakespearianos* en el filme *Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*, 1960). Los siete hombres marchan sin vuelta atrás a sabiendas de una muerte casi segura. En todos ellos ya no cuenta la recompensa material que obtendrán —salvo en el rudo personaje que interpreta Brad Dexter (Harry Luck), pero él también se unirá fiel a sus compañeros en el tiroteo

final— sino la supuesta gloria, evidencia y justificación para recuperar sus almas y borrar en parte toda una existencia construida a base de duelos armados, sangre y violencia sin cuartel...

En el final de *The Magnificent Seven* observando las cuatro tumbas de los caídos en combate, Yul Brynner (Chris Larabee Adams) le dice a Steve McQueen (Vin Tanner) —únicos sobrevivientes de los siete hombres junto al jovencito Horst Buchholz, dando vida a "Chico"— refiriéndose a la lucha desigual y a los campesinos mejicanos que les contrataron: "¡Ellos triunfaron, recuerda, ellos siempre ganan,... nosotros perdimos, siempre perdemos!" y se alejan, se marchan cruzando el Río Bravo otra vez al compás de la preciosa música del insigne neoyorkino Elmer Bernstein. John Sturges, por todo lo señalado, expresado, analizado, escrito y fundamentado, merece una consideración mucho mayor que se le ha otorgado o adjudicado injustamente hasta la fecha, salvo raras y sibilinas excepciones. Su obra es patente de lealtad al cine clásico y a su propio lema: "Hacer pensar a los personajes por sí mismos"... Eso es para mí el verdadero *suspense*.

DIEZ

APÉNDICE: HEMINGWAY & STURGES

"El hombre no está concebido para la derrota; un hombre puede ser destruido... pero jamás vencido" (Ernest Hemingway en "El viejo y el mar" / *The Old Man and The Sea*, 1952).

Durante el invierno de 1958 John Eliot Sturges ya estaba afirmado y bien considerado por los productores y distintos estudios de Hollywood; de ahí que acepta, aunque reluctante, una inusual propuesta de Spencer Tracy, a quien ya había dirigido estupendamente en *Bad Day at Black Rock* (1954). El primer encuentro de la dupla Tracy + Sturges —ya dicho o esbozado más arriba— fue en ese buen "melodrama" tribalicio: *El Caso O'Hara* (*The People Against O'Hara*, 1951), basado en la novela de Eleazar Lipsky, donde el nervioso o "bipolar" Tracy interpretaba a un débil abogado alcohólico, escoltado por Pat O'Brien, Diana Lynn, John Hodiak, Eduardo Ciannelli, James King Arness, Richard Norman Anderson, William Campbell, Arthur Shields, y, "sin acreditar", Mr. Charles Bronson). La laureada novela corta de Ernest Hemingway "El Viejo y El Mar", publicada en 1952 y ganadora del Premio Pulitzer en 1953, fue llevada al cine en 1958 dirigida por Fred Zinnemann y producida por Leland Hayward para *Warner Brothers*. Tracy a la semana del rodaje —11 días en realidad—, hace echar, con

complicidad del ignoto productor Hayward y del polémico guionista Peter Viertel, a Zinnemann —el autor de *High Noon* (1952) tenía serias diferencias de enfoque y criterios de cómo encarar la adaptación del genial libro de Hemingway, principalmente por la empecinada actitud de Tracy de no respetar ciertas pautas del complejo rodaje en exteriores—. Es entonces que Spencer Tracy, en su carácter de estrella absoluta (tanto era el poder todavía en aquellos años del *Star System*), llama a John Sturges —él sólo aparecería en los créditos— para sustituir al polaco Zinnemann. Para la inmensa mayoría de los historiadores Internacionales este resultó ser el peor film del personalísimo creador de *Gunfight at the O.K. Corral* (1957) y *Last Train from Gun Hill* (1959); sin embargo el director supo dominar los elementos naturales (vigorosos vientos huracanados, copiosas lluvias, sol abrasador, etc.) y sortear la enorme carga de simbolismos del laico relato original de Hemingway con excelente sentido y criterio cinematográfico, aprovechando la extraordinaria fotografía en color del maestro chino John Wong Howe (1899-1976) en distintas locaciones de Cuba, Las Bahamas, Kona (Hawaii), Panamá, Perú, Colombia y las fascinantes y/o seculares Islas Galápagos, Ecuador. Además, supo controlar con suma autoridad y paciencia los desbordes narcisistas de Spencer Tracy, acompañado en el reparto por el niño cubano Felipe Pazos. El re-

sultado final para mí, es satisfactorio —lo revisioné ayer— pese a los obstáculos referidos. El film no será de lo mejor del director de *Jeopardy!* (1953), pero tampoco traiciona sus objetivos "cinéticos". La música de Dimitri Tiomkin —ahora sí— con los instrumentos de viento al compás del flujo y reflujo de las mareas es preciosa, acorde, bella y sensible hasta las lágrimas... También es saludable recordar que el rebelde y progresista productor-director Stanley Kramer le ofreció este proyecto a nuestro Hugo Gerónimo Fregonese, pero al cineasta argentino no le conformó el guion de Peter Viertel... Error tremendo no haberlo aceptado (para mí) de Hugo Fregonese, pues habría extendido y afirmado aún más su carrera hollywoodense, sin mirar la opción —incierta y ciclotímica en su filmografía— de los crepusculares horizontes europeos.

SENCILLAMENTE UNA "CODA" SOBRE LOS ELENOS EN LOS FILMS DE JOHN ELIOT STURGES

Más allá, como ocurre en todo buen y concienzudo cineasta, John Sturges intentó mantener cuando pudo —por encima de las exigencias inflexibles de los Estudios de Hollywood y Productores— un *staff* técnico y de estrellas protagonistas y coprotagonistas acorde con sus preocupaciones narrativas, temáticas y estilísticas

adecuadas a su personalidad de **autor**: espero que el ensayo o *dossier* de arriba haya fundamentado esta justa clasificación artística. A lo largo de toda su extensa filmografía el director de *Gunfight at O.K. the Corral* (1957), mantuvo una estrecha relación profesional con un grupo de intérpretes que aparecieron más de una vez en su obra; ejemplos concretos: Spencer Tracy, Richard Widmark, Robert Taylor, Charles Bronson, Burt Lancaster, Kirk Douglas, James Garner, Steve McQueen, Jason Robards, Anne Francis, Robert Ryan, Lee A. Remick, Frank A. Sinatra, Ernest Borgnine, Donald Pleasence, James Coburn, June Allyson, Arthur Kennedy, Richard Bull, Robert Duvall, Brad Dexter, Brian G. Hutton, o Robert J. Wilke, entre varios otros de real importancia.

Pero también, no tan curiosamente —ya que se relacionó amigable y apropiadamente con ellos durante los disímiles rodajes—, hubo otros diferentes y/o excelentes primerísimos actores de heterogéneos registros dramáticos que sólo aparecieron una vez en la rica trayectoria de Sturges como realizador. Coloco como ejemplos a: Lana Turner, Randolph Scott, Ella Raines, Yul Brynner, Anthony Quinn, Jane Russell, John Wayne, Barbara Stanwyck, William Holden, Julie London, E. Gregory Peck, Gina Lollobrigida, Rock Hudson, Eleanor Parker, Cornel Wilde, Jo Van Fleet, Laurence Harvey, Rhonda Fleming, Eli Wallach, Donna Reed,

Mrs. Ethel Barrymore, Clint Eastwood, Carolyn Jones, Michael Caine, M. Teresa Wright, Gene Hackman, Efrem Zimbalist Jr., Barry Sullivan, Ralph Meeker, Mr. Dick Powell, Lew Ayres, Donald Sutherland, Don Stroud, George Maharis, Dana Andrews, Richard Basehart, Jon Voight, John Saxon, Walter Brennan, Ricardo Montalbán, Gilbert Roland, Lee Marvin, George Sanders, Patricia M. Owens, Richard Egan, Richard Attenborough, David McCallum, más la londinense Jill Ireland —esposa de Charles Bronson entre 1968 y 1990, hasta el fallecimiento de ella— y la sensual mestiza mexicana Rosenda Monteros —la sumisa joven campesina "Petra" de *The Magnificent Seven* (1960)—. Estas dos últimas actrices fueron las únicas intérpretes que tuvieron serios problemas de diferente índole con el eximio director de *Hour of the Gun* (1967). La rubia Mrs. Jill Ireland casi abandona el rodaje del buen *western* *Los caballos de Valdez* (*Valdez, Il Mezzosangue*, 1973) en Almería, Andalucía, España, por las interminables veces que Sturges le hacía repetir las escenas en que ella aparecía —honestamente admito, como dije en la larga reseña, que la joven Ireland no fue, salvando su frágil belleza, jamás una actriz muy destacada— pero Charles Bronson la convenció para que siguiera actuando junto a él en este póstumo *western* de la carrera de Sturges. En cuanto a la fina azteca Rosenda Monteros (1935-2018)

—según el reportaje que le efectuó en vida mi amigo y colega español Carlos Aguilar para la revista "Cine-Bis"— tuvo un sensible acercamiento amoroso con el cineasta durante la filmación de *Los 7 magníficos*. Extraña y controvertida relación sexual que finalizó muy, pero muy mal según Carlos Aguilar... Redondeando y "cicatrizando" esta relación, tanto Robert Vaughn como el berlinés Horst Buchholz —ninguno de los dos tampoco volvieron a participar en otra película del realizador— ayudaron y actuaron como sinceros mediadores y/o conciliadores entre J. E. Sturges y Rosenda Monteros —nacida en Veracruz, Méjico con el nombre completo de Rosa Méndez Leza—, para que llegara a buen puerto la notable filmación de *The Magnificent Seven*, uno de los films del *Old West* más vistos y recordados de toda la Historia del Cine.

Gustavo Cabrera, lunes 31 de enero de 2022

LAS MUJERES EN LA SAGA DE *EL PADRINO*

Por Melina Cherro



“Don’t forget the cannoli”

Cuando hablamos de la saga de *El padrino*, en general, se analiza como tema central la cuestión del poder. Poder que aparece reflejado en las figuras masculinas del film, y en el tránsito que hacen a lo largo del relato: la historia del ascenso y del descenso; el hijo pródigo que regresa a cumplir la ley del padre; la continuidad y la herencia. Todo esto es cierto, y central.

Y si nos preguntamos cómo es que funciona el poder, o cómo se construye, lo primero que se nos viene a la cabeza es el problema de lo económico, siempre en relación a lo monetario, al dinero. Esto es muy claro en *El padrino III*, en la jugada que hace Michael Corleone respecto a “Inmobiliare” el banco del Vaticano.

Sin embargo, a lo largo de los tres films, la cuestión o el problema de lo económico va mucho más allá de lo monetario, del dinero en sí mismo. El poder y lo económico funcionan en muchas capas diferentes. Y los personajes femeninos son cruciales en este sentido.

Pero antes de meternos de lleno con las mujeres de esta historia, recordemos de qué hablamos cuando hablamos de lo económico. Porque lo económico ha sido reducido a una cuestión monetaria y, sin embargo, no es solamente una cuestión de dinero.

Oikos Nomos: de esas dos palabras griegas proviene el concepto de lo económico y por lo tanto de economía. *Oikos* es lo propio, la casa. Término griego que refería al hogar y a todo lo que había allí adentro. Esa casa guiada por un hombre junto a una mujer y a sus hijos, es decir una familia —otro de los temas centrales del film— y como parte de una ciudad, de una sociedad. *Nomos* es administrar, es reglar, ordenar. Entonces *oikos nomos* es la administración de lo propio, de eso que es nuestro, de esa casa, de lo familiar. Decir “economía doméstica” es ser redundante, porque la economía es la administración, la regulación de lo doméstico. Es ir a hacer las compras de alimentos para darle de comer a la familia, pero no es solo eso.



Recordemos que *El padrino* comienza con la boda de Connie, la hija menor de los Corleone. En la escena inicial se presenta a Vito Corleone que, con el gesto de una mano, de espaldas y fuera de foco, es capaz de mover al mundo ente-

ro. Pero a continuación vemos que afuera, mientras en lo oscuro de la oficina se mueven los hilos del mundo, a plena luz del día, una mujer robusta anima una enorme fiesta de casamiento. Ahí tenemos ese primer eslabón, ese primer balance respecto al poder económico en *la familia*. Para que Don Corleone pueda atender sus negocios, la *mamma* Corleone atiende a la otra parte. Si ella no estuviera allí afuera, cantando y mirando a todos, Vito no podría estar refugiado en su oficina ocupándose de quienes vienen a reclamarle sus servicios.



La mujer robusta, la *mamma* Corleone, que en toda esta secuencia ocupa un papel hasta risueño, y casi como de inocencia —un espectador despistado podría creer que la mujer ignora lo que su marido hace adentro de su oficina— es en realidad todo lo contrario. Ella sabe lo que debe hacer, porque es en la administración de la fiesta en donde se oculta, verdaderamente, el poder de la familia. Para comprobar esto pase-

mos directamente a una escena de una gran belleza: después de una larga estadía en el hospital, Vito Corleone vuelve a casa para la convalecencia. Es domingo y la familia se sienta frente a la mesa para almorzar. Como el padre está en cama, Sonny, el hijo mayor, ocupa su lugar en la cabecera.



El diálogo pasa de Sonny a Carlo, el marido de Connie. Hablan de negocios, discuten. Sonny pone límites, es efusivo. Connie, en voz baja y casi con timidez dice que “papá no habla de negocios en la mesa”. Carlo le dice que se calle y Sonny defiende a su hermana. En medio de la discusión, y en la otra cabecera de la mesa del domingo, una sombra oscura permanece en primer término de la imagen, de espaldas a cámara. De pronto, sin que nadie lo espere, la sombra habla: “No interfieras” dice la *mamma* Corleone. La mujer pone orden. “No interfieras” le dice trágicamente a Sonny que morirá acribillado por interferir. Por caer en ese lugar común,

ese que todos esperaban, defendiendo a su hermana de Carlo, el marido golpeador.

La *mamma* Corleone conoce tanto a sus hijos, que es capaz de anticiparse a la tragedia. De predestinarla. Su frase resulta un oráculo. Y entonces su lugar de madre, su función en la economía (del hogar y de la película) se eleva mucho más allá de su función maternal en cuanto al lazo sanguíneo.



Esta imagen de la *mamma* Corleone de espaldas, el gesto de su mano y la frase breve y calma, es simétrica con esa imagen inicial de la película en donde la sombra, la figura oscura y de espaldas, es la de Vito. Hay una completa unión de ambos personajes, en un sentido y en muchos. Son hombre y mujer, esposo y esposa que juntos administran lo económico, es decir la familia, lo propio. Cada uno sabe de ese poder y entiende que son parte de una sola cosa. Son dos que construyen una misma idea.

El padrino nos enseña que lo económico es el lugar que cada uno ocupa en la familia: el del entender y del saber, el del orden y de la autoridad, el de la continuidad y de la descendencia. Lo económico es sentarse a una mesa y compartir un guiso delicioso para festejar que el padre de la familia está de vuelta. Lo económico es saber del otro, conocerlo y no por eso interferir, o interferir cuando es necesario. Lo económico es que cada uno tiene su lugar, su espacio, su función.

Pero sigamos, porque esto no se agota aquí. Ya volveremos con la *mamma* Corleone, porque ella no es la única poderosa.

Sonny le da la orden a Clemenza de matar a Paulie, el traidor que entregó a Vito a las manos asesinas de Sollozzo. Para cumplir la orden, Clemenza tiene un plan que involucra un viaje en auto, y sale de su casa acompañado de Paulie que ignora su muerte cercana. Pero como corresponde, Clemenza no se irá de su casa sin despedirse de su esposa. La mujer lo mira desde arriba —desde la puerta de la casa a la que se accede gracias a algunos escalones— y le dice “*don’t forget the cannoli*”. Clemenza, mínimo allí abajo —no es fácil que “el gordo” Clemenza se vea pequeño en un encuadre de cámara— asiente silencioso.

Clemenza va camino a matar a Paulie: ¿qué acto más poderoso puede haber en el mundo que

disponer de la vida de otro? Sin embargo, allí está la mujer de Clemenza, desde lo alto de su casa, diciéndole a su marido que no se olvide los *cannoli*. Lo económico, lo propio, el hogar: los *cannoli* son para la casa, para el postre, para los suyos. Si eso no está, Clemenza no es capaz de matar a nadie (vale recordar que el acto de matar es un acto justo, es la muerte de un traidor), necesita del respaldo de un hogar, y de la mujer que lo sostenga. La tradición, antes que nada. El acto de justicia es parte de esa tradición que sostienen los *cannoli*. Una vez más el equilibrio.

Es fundamental comprender que cuando Coppola incluye en la diégesis del relato que la *mamma* Corleone cante una tarantela en la boda de su hija, que la señora Clemenza reclame los *cannoli*, o que el mismo Clemenza le enseñe a Michael a cocinar una salsa de tomate, no lo hace para agregar “datos pintorescos” o para “caracterizar” a la colectividad italoamericana. Tomarlo de esta manera solamente, sería entender que Coppola busca rasgos folklóricos para el armado del mundo de *El padrino*. Sería entender a estos films como una especie de paseo turístico de colectividades.

Lejos de ser folklóricos, todos estos elementos hacen referencia a lo mismo. Es la idea de lo económico vinculado a lo trascendente. Los *cannoli*, la salsa de tomate, la tarantela, vienen de Italia, de Sicilia y son anteriores a los Cor-

leone: les han sido dadas, y en consecuencia, les son propias. Son las que los ordenan, las que los ligan a lo sagrado, es por lo que hay que pelear. Lo que hay que mantener porque, en esa Estados Unidos de fines de los cuarenta, están desapareciendo.

Como comentario al margen, vale la pena mirar el rostro de la señora Clemenza, y después al del propio Clemenza. ¿Cuál de los dos es más temerario? Nunca se olviden los *cannoli*.



En *El Padrino II* hay una secuencia ejemplar en este sentido, y también hermosa. Michael, quebrado por la pérdida del bebé de Kay y preocupado por el juicio que deberá enfrentar ante los tribunales del Estado Norteamericano, consulta a su ya anciana madre. La *mamma* Corleone, esa mujer robusta y discreta que ejerce su poder en silencio. Allí, en un encuadre perfecto de ambos personajes —en una penumbra que recuerda mucho a aquella otra, en la oficina de Don Vito el día del casamiento—, hablan casi en secreto:

“qué haría papá, qué pensaría, para no perder a su familia” dice Michael. Ella lo escucha y responde con seguridad: “la familia no puede perderse”. Pero Michael la mira, y casi vencido le dice “los tiempos cambian”. Con esa frase, Coppola nos lleva de vuelta al pasado, gracias a esos fundidos lentos la imagen del joven Vito — interpretado por Robert De Niro— se funde sobre la imagen de la mujer, ocupando su lugar. Este efecto genera una relación especular con la de Michael y también une, una vez más, a la mujer con el hombre. Ella en el lugar de él, él en el lugar de ella. Como en aquel plano de espaldas.

El relato nos lleva a la reluciente oficina de Genco Oil y a la señora Colombo: madre soltera que está a punto de quedarse sin hogar porque el dueño de la pensión en la que vive la quiere echar a la calle. La señora mira a Vito y le dice “tu mujer me dijo que venga”. La señora Colombo le cuenta la historia con el dueño de la pensión, mientras su pequeño hijo deambula por ahí.

Vito escucha sin comprender: ¿cómo puedo ayudarla yo?, se pregunta primero en silencio, con apenas un gesto y luego, en voz alta, interpela a las mujeres. Porque al lado de la señora Colombo, está la joven *mamma* Corleone apuntalando al marido. Su gesto es determinante, su mirada incisiva, su mentón no deja lugar a du-

das: “ayúdala, resóvelo, ocupate”, todo eso dice con su cara, con su mirada, a su marido al que reconoce como el que tiene el poder para hacerlo. Pero: sin esa mujer, esa esposa que sabe, que entiende, Vito jamás hubiera sido el Don. Porque primero que nadie, esa mujer, su esposa, es la que le da el lugar para que sea quien debe ser, la que le marca el camino. La que entiende de lo doméstico, de lo económico.

Esta escena está plagada de detalles, desde el nombre de la señora Colombo, hasta la estampa de la Virgen y el Niño colgada en la pared detrás de Vito. Pero no vamos a ahondar ahora en esto. En tal caso, la simetría entre la señora Colombo y la Virgen, es evidente y confiamos en nuestros lectores para completarla.

Sigamos. Porque esta secuencia no termina allí. La imagen de Vito se funde con la de Michael atestiguando en el tribunal que lo juzga. Allí, detrás de él, está su esposa Kay. En este fundido, que une a los dos hombres y a las dos mujeres, se inscribe una de las ideas fundamentales de esta segunda parte de la saga.

Mientras esa joven *mamma* Corleone entiende que su marido debe ser quien debe ser, y le reclama ese lugar, o mejor aún, lo pone en su lugar para que desde lo pequeño y lo doméstico se vuelva grande; Kay juzga a Michael por esa misma razón. No puede, no quiere entender que el lugar del Don va mucho más allá de una cues-

tión monetaria, de negocios y muerte. Y que, en tal caso, eso es parte de otra cosa mucho más importante. La construcción de poder, que implica todo eso, tiene como fundamento sostener a la familia que va mucho más allá de los lazos sanguíneos: la tradición, el origen, lo trascendente. Lo económico. La administración de lo propio.

Kay considera que el juicio es justo. Michael debería ir preso. Allí la debilidad de Michael. Porque su mujer no le reclama el acto heroico de salvar, como sí lo hace *mamma* Corleone a Vito. Entendamos: salvar a la señora Colombo es salvar al mundo.



Kay le reclama *legalidad*, esa que manda un estado *wasp*, liberal, anti tradicional. Lo que marca la ley democrática norteamericana, que no entiende que el vínculo de ser un Don, de ser “el padrino”, es sagrado. La *familia*, y su orden, portan legitimidad que llega mediante la tradi-

ción y lo económico. Legitimidad que está por encima de aquella legalidad que reclama Kay.

Mientras Vito tuvo una mujer que supo ocupar su lugar de manera simétrica, especular y complementaria; Michael tiene una mujer que está a un lado. Literalmente: sentada al costado y detrás, ensombrecida. “La mujer detrás del gran hombre”. Como Kay no entiende todo esto, reclama un lugar de poder que no tiene.

La decisión de abortar al hijo de Michael es mucho peor que cualquier asesinato perpetrado por *la familia*. Mientras estos asesinatos son legítimos, el aborto que se hace Kay es la negación de su lugar. O en tal caso, es ejercer su poder por la negativa. Porque los hijos, la trascendencia, la familia, son lo económico y lo que funda al poder.

Kay le teme a Michael. Cuando ella con ayuda de Connie se escabulle para ver a sus hijos, Michael la encuentra y le cierra —una vez más— la puerta en la cara. En apenas unos milimétricos fotogramas percibimos su gesto de terror a la imagen de su marido. ¿Por qué? Porque no lo entiende. Todo lo contrario ocurre con Apollonia y Mary, mujeres que son las puntas extremas de la saga —simétricas y especulares— y funcionan como opuestos absolutos a Kay.

Apollonia es la esposa ideal: esa mujer griega portadora de una tradición anterior, ancestral. Su

nombre parece un juego de palabras, nos invita a pensar en ella como la “hija” de Apolo, como una sacerdotisa que conquista a Michael “como si le hubiera caído un rayo”. Casarse con Apollonia es, para Michael, casarse con sus orígenes, con la tierra de su padre, con su *patria*.

Mary es la hija que quiere entrar al mundo del padre. Que, poco a poco, entiende que es parte de aquella tradición, de una historia. Que hay un lugar del cual proviene. Por eso se enamora de su primo, Vincenzo, el heredero. Mary necesita entrar en lo más profundo de la familia. Y su tragedia es que, para ser finalmente parte, tiene que sacrificarse.

Por eso es tan brillante la secuencia en donde Anthony le canta una serenata a su padre. Michael escucha la música y mira a Mary sentada junto a Vincenzo. La emoción lo invade y llora. Su memoria nos lleva a la muerte de su primera esposa.

Mary y Apollonia trazan el recorrido trágico de Michael respecto a las mujeres. Lo que Vito encontró en su esposa, Michael lo pierde al morir Apollonia. Lo que Mary podría haber recuperado de su abuela, muere porque Michael no deja que aflore en ella. O porque aflora, muere. “Los tiempos cambian”, dice Michael en el film anterior. Tanto han cambiado que ya no hay lugar para Mary.

Sin embargo, es Connie la que cierra el círculo: repone el orden familiar, la tradición, lo económico.

En la primera parte es la niña mimada, que no sabe administrar lo propio y su marido la engaña y la golpea, porque no se reconocen como posibles fundadores de un mundo.

En la segunda parte, trae novios *wasp* para aparentar estar fuera de la familia, poner distancia y hacerse la ofendida y, confundir, una vez más, lo monetario con lo económico. Para, sobre el final de la segunda parte, volver a su hermano y reconocerse como la mujer que completa el equilibrio: “Michael, me necesitas”, le dice.

En la tercera parte, Connie es la mujer que acompaña a su hermano, cual tragedia griega. Se hace cargo de su lugar en todo lo que significa la economía Corleone: trae a Vincenzo, el hijo bastardo de Sonny, de regreso a la familia; da la orden para que asesinen a Joey Zasa; y pone fin a la vida de Altobello, el traidor que traerá la muerte de Mary y la desgracia a la familia. Connie sabe que su padrino, don Altobello, es un asesino, y no duda en ofrecerle unos dulces envenenados. Sabe que con esa muerte tiene posibilidades de restaurar, de ordenar lo económico, lo propio, esa familia que pende de un hilo. Y esos dulces, que vienen de las manos de unas monjas, son, como corresponde, *cannoli*.

Revanchas en el tiempo

Por Alberto H. Tricarico



Hace poco más de cuarenta años, se estrenaba en Buenos Aires *Tiempo de revancha*, de Adolfo Aristarain. Años raros, difíciles, en medio de una dictadura militar que aún no mostraba todas sus cartas, pero en donde ya se respiraba un poco más y mejor que unos años antes, sobre todo en términos culturales.

Aristarain es un director curioso. Entendemos, a simple vista, cómo fue de mayor a menor, empezando por sus mejores obras cuando comenzaba, para luego ir deteriorando su producción y decayendo en sus realizaciones.

Tal es así, que tres de sus primeros films (*La parte del león*, de 1978; *Tiempo de revancha*, de 1981; y *Últimos días de la víctima*, de 1982) son, por lejos, sus mejores obras, lo más claro y profundo de su filmografía, sus films más logrados y sus puntos más altos en muchos sentidos. Sentidos que intentaremos desmenuzar a continuación.

Influido, indudablemente, por el cine clásico de Hollywood, Aristarain parte del género. Esa transparencia diegética que nos ubica, de una vez y para todo el resto del film, respecto a sus potencialidades narrativas, dramáticas y simbólicas.

El cine clásico de John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh y Nicholas Ray, entre otros, se percibe como forma de construcción y estructura en el despliegue de su lenguaje. También se

delata, en el primer Aristarain, la ola autoconciente del cine norteamericano de los setenta. El que se nota que vio y revió hasta el cansancio, con autores como Francis Ford Coppola —fundamentalmente—, Brian De Palma, Peter Bogdanovich, Martin Scorsese, Joe Dante, William Friedkin, Robert Benton y Walter Hill.

A todo este aprendizaje, que es también capacidad universal —o de universalizar—, le suma la particularidad argentina y cierta influencia de nuestro cine clásico. Estamos dentro del policial —en sentido amplio—, en donde se acotan los márgenes del despliegue mientras se potencian las capacidades expresivas y, si bien cada una de estas tres películas es distinta a las demás, todas guardan una idea de héroe, construyen desde cierta estructura mítica y, sin dudas, trascienden lo que narran, a través del fuera de campo.

La parte del león, narra la historia de Bruno Di Toro (un estupendo Julio De Grazia), un pobre hombre, con una vida solitaria y ruinosa que encuentra en el tanque de agua de la terraza de la pensión donde vive una millonada de plata, producto de un robo reciente. Esto, que parece solucionarle todos sus problemas y renovar la vida, termina por arruinarla del todo. El melodrama, la intriga, el peligro y una vida nueva que profundiza la idea del perdedor, de aquel que ya está condenado de antemano. Una puesta en escena cuidada logra, a partir de cada uno de sus detalles, un excelente film, emocionante,

crudo, por momentos violento, de un terrible pesimismo que abre, de alguna manera, ciertos tópicos y problemáticas que estallarán en los dos films siguientes. Ciertos policiales de Fritz Lang, en los cuarenta, pueden servirnos como referencia a este film de Arístarain.

Últimos días de la víctima, es otra versión del perseguidor perseguido en clave policial. Un asesino a sueldo que, en el último de sus trabajos, termina pasando de victimario a víctima. A la vez que en ese espiar a sus víctimas desde una ventana, nos recuerda a *La ventana indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock y, en general, a muchos de los tópicos de este autor inglés. Aquí tenemos a Raúl Mendizábal (Federico Luppi), un curioso sicario, con una precisión y un cuidado obsesivo en su trabajo. El pequeño desliz o exceso, la marca más leve de humanización, lo lleva a descuidarse y a pasar a ser él, el blanco de otro, que lo reemplazará.

Ambos films —antes de entrar de lleno en el que nos ocupa en este espacio— están enmarcados en una época del país en donde, justamente, el género, la fluida narración y su capacidad simbólica permiten su desarrollo sin marcas alusivas directas a la dictadura militar de ese momento, pero que, con el correr del tiempo —y justamente por su construcción universal— cobran más y más sentido contextual e histórico, tanto social como político, sobre todo, simbólico.

Tiempo de revancha es, de las tres, en la que más presente está la dictadura en la trama. El film parte de una cuestión laboral social propia de aquel tiempo, para luego trascender esa instancia, instalarse en lo político ético, luego en lo mítico —el rol del Padre— y, finalmente, en lo religioso.

Pedro Bengoa (Federico Luppi) es un hombre de cuarenta y tantos, desocupado, experto en explosiones y demoliciones. Ex sindicalista, con un pasado combativo, con ideas fuertes de transformación que han fracasado ante la imposición de un régimen férreo que ha deteriorado todas las condiciones laborales de los trabajadores. Con un padre anarquista que conserva sus ideales firmes y se dedica —separado del mundo— a su oficio de siempre (encuaderna libros), que vive, casi oculto, en una pensión de Buenos Aires; y una madre recientemente fallecida.

Bengoa limpia su pasado de manera fraudulenta para postularse en un puesto en la empresa multinacional Tulsaco, que tiene sus oficinas en el reconocido complejo de edificios Catalinas, en el bajo del centro de la ciudad de Buenos Aires. Esta empresa se dedica, entre otras cosas, a realizar explosiones en el sur del país, derribando montañas de piedra en busca de metales y minerales, básicamente cobre —al menos, eso es lo que sabemos—. Luego de una primera entrevista con Torrance (Rodolfo Ranni), le dan el pues-

to y viaja como jefe de cuadrilla a comenzar su trabajo.

En el sur, Bengoa se encuentra con un viejo compañero de lucha política y sindical, Bruno Di Toro —nombre del protagonista de la película anterior—, interpretado brillantemente por Ulises Dumont. Este le cuenta que tiene un plan para sabotear a la empresa y hacerse rico, en complicidad con Bengoa. Un poco arriesgado el plan, pero necesita la complicidad de su amigo. Bengoa acepta, pero, a último momento, Bruno se arrepiente, Bengoa ocupa su lugar y Bruno muere por no huir a tiempo. Debemos decir que Bengoa ocupa su lugar en todo sentido: en el nicho de piedras de la montaña, en la falsedad como sabotaje a la empresa, en la simulación posterior de mudez (plan de Di Toro) y en llevar la lucha hasta las últimas consecuencias.

Hasta acá, el planteo narrativo del film. De acá en más, comienzan a desplegarse una serie de puntas simbólicas a partir de la construcción de la puesta en escena.

Vamos a ir de lo más abarcativo y complejo a lo más sencillo, por una cuestión de orden y de desprendimiento en cascada en la construcción de sentido que Aristarain propone.

Ante la fingida mudez de Bengoa, la empresa Tulsaco lo somete a análisis neurológicos y demás. Cuando uno de los abogados de la empresa interroga al médico a cargo de los estudios, este

le dice: “El problema es que Bengoa no es Bengoa. Bengoa no es”. Esto nos lleva de lleno a uno de los principales temas del film: la identidad. ¿Quién es Bengoa? ¿Qué es Bengoa? ¿Qué era, qué quiere ser? ¿Adónde va?

Si seguimos el recorrido del film, podemos entender que, en su desarrollo, el protagonista se redescubre. Decide. Elige, en su libre albedrío, un destino que se le plantea como el único posible y hasta deseable. Todo está desplazado desde el comienzo, todo está corrido. Aún el propio Bengoa sabe que está en un lugar falso, hasta su padre se lo dice en la cara, al comienzo. Tratará, consciente o inconscientemente, de descubrirse, de encontrarse, de decidir por su propio destino.

“La política es para los políticos” es una frase que él repite —primero a Torrance en la entrevista de trabajo y luego a su padre— y que expresa, desde la cuestión de la identidad, su descentramiento. De hecho, ese lugar al que lo mandan a trabajar es un no lugar. Es un lugar indeterminado, fantasma, al que se llega con un tren de una sola vía, que nadie nombra y que no tiene descripción topográfica, más que las canteiras y algunos pocos exteriores oscuros por la noche.

Esas máscaras que Bengoa va probando desde el comienzo del film, lo depositan en ese final tan controvertido y fantástico. Primero huye de sus ideas y de su pasado, para conseguir un trabajo.

“¿Qué querés, papá? ¿Que me coman los piojos?”. Vuelve a su oficio en un lugar lejano a modo de evasión de esa primera máscara. Pero allá, aparece otra: Bruno Di Toro y su plan de sabotaje. Juega a esa máscara, luego de convenirse, y la juega hasta el final. Hasta que su ética —frente al arreglo con la empresa o el posible juicio—, lo reencauza con la única máscara posible que es su tradición, su sangre, su apellido: su Padre.

El padre es la ley, la autoridad. Tanto literal como simbólica. Es el canal en donde se espeja la Tradición. Tal es como trabaja, secretamente, Aristarain en la relación de Bengoa con su padre. Antón es un “vasco cabeza dura”, viudo, que vive en el primer piso de la pensión de su amigo Bautista. Se dedica a su viejo oficio: encuaderna libros de manera artesanal mientras escucha su antigua radio. En una sola escena, al comienzo del film, de solo dos minutos, aparece don Antón, donde discute con su hijo Pedro. Pero esta escena y el tema del padre recorrerá todas las venas simbólicas del film, desde allí hasta —justamente— el final.

Decíamos “secretamente” por lo siguiente: estamos en el punto de vista de Pedro, estamos con él, nos entusiasmos con que haya conseguido un buen trabajo, y lo quiera celebrar con el padre, despidiéndose con un almuerzo. A esto, la reacción del viejo parece desproporcionada. Se nos presenta alterado, reactivo, casi vio-

lento. Pero, como pasa siempre en la vida, terminamos reconociéndonos en nuestro padre. Pedro retomará ese orgullo que podría haber perdido, torcerá el plan de Di Toro al convertir el soborno en juicio legal, y callará para siempre, de manera tal de no traicionar la voz del padre. La puesta en escena de este pequeño tramo del film es exquisita: todos los elementos están en juego. Los libros, la voz, el viejo espejo, la toallita y la navaja —que el accionar final de Pedro Bengoa transformará en símbolo—. Esa negatividad expresada por el padre, se positiva en el correr de la narración, justamente, a partir de la puesta en escena.

El padre es la voz. Esa voz de Antón que resonará más allá de su muerte. Simétricamente, Pedro Bengoa fingirá su mudez hasta quedarse sin voz definitivamente. Lo que Pedro calló para obtener su trabajo, lo que calló después para seguir con su plan y finalmente ganar el juicio, esa voz será el “¡Ganamos, Amanda!” de la ducha, con todos los sonidos de fondo a todo volumen, como última expresión de su decir. Recordemos que cuando Bengoa se niega a aceptar el dinero de don Guido, se va del hotel que le paga la empresa y regresa al cuarto donde vivía su padre, para seguir la evolución de su proceso. Allí es donde se cortará la lengua en la escena final.

Dicho final nos acerca a una idea de sacrificio. O, mejor dicho, a la culminación de una secuen-

cia de diversas formas de sacrificios que plantea el diseño narrativo y dramático del film. El resignar del comienzo, por parte de Bengoa, el encuentro con Bruno en la cantera, el plan de su amigo y la camaradería que reconocemos, nos hace pensar en que Di Toro se va a sacrificar por los dos. El plan es bueno, de hecho, termina resultando (para Bengoa), pero uno tiene que meterse en ese nicho de piedras que menta una tumba. Por cobardía lógica, Di Toro se arrepiente a último momento, perdiendo su vida intentando escapar. Pedro, en honor a aquel compromiso, ocupa su lugar en el plan: entra en la tumba, para “resucitar”, gracias a la pericia de Golo —otro personaje para dedicarle todo un tratado—, sin voz. Así como Bengoa ocupa el lugar de Di Toro, Amanda —la mujer de Pedro— se encarga de lo que Bengoa se hubiera encargado —comunicarse con Larsen—. En esos desplazamientos se juega todo el film. Recordemos que antes de ejecutarse el plan, les avisan a Pedro y a Amanda de la muerte del viejo. A partir de su regreso de Buenos Aires, Bengoa activa el plan, se pone a la par de su amigo y termina protagonizando la aventura.

Recordemos que el film es un círculo temporal que comienza en una Navidad para terminar en la siguiente. Si queremos, podemos pensar que el nacimiento de Cristo fue anunciado por una voz, y que el almuerzo que precede al sabotaje —también si queremos— es una especie de

“última cena”, donde Di Toro, sabiendo del sacrificio que le espera, no come, toma vino y se guarda un pan en el bolsillo. Maravillosamente, la película nos articula, de manera simbólica, los dos acontecimientos más importantes del cristianismo de manera análoga y transparente: la Navidad y las Pascuas —con resurrección y todo—.

La pelea individual de los amigos puede abrir matices. Di Toro quiere salvarse de manera individual. Pedro, al tomar su lugar, acepta verdaderamente y sin cobardía el sacrificio y su gesta se vuelve heroica. Ya que se anima a hacer lo que otros no pueden o no quieren, y porque apunta a un ideal, más allá del dinero. Tal es así, que la película nos interpela —sobre todo en la escena final— acerca de nuestra propia valentía frente al hecho representado. Porque el sacrificio de Bengoa —del comienzo al final— sirve a la comunidad, no solo por su inteligencia, paciencia y valentía; sirve, en tanto nosotros nos hagamos cargo de lo que se nos está contando. Aceptemos el devenir trágico y pensemos —y actuemos, por qué no— en consecuencia. El “¡Ganamos, Amanda!” es un redescubrimiento, una vuelta a casa. Bengoa sabe —o aprendió en el transcurrir de la narración— que tiene un solo destino, ¿lo sabemos nosotros, los espectadores?

Aristarain no descuida en absoluto el contexto político histórico en el que se desarrolla el film. Estamos en el ocaso, o cerca, de la dictadura

militar más sangrienta que conoció nuestro país. El poder oculto está en los grandes grupos de empresas —como Tulsaco— y los derechos de los trabajadores se reducen a lo mínimo. Guido Ventura muestra su rostro, al fin, declarándose un simple administrador de un poder económico que no puede dimensionar del todo. De ahí para abajo, el abogado García Brown (Arturo Mali), Torrance, el ingeniero Rossi (Aldo Barbero) y el ingeniero Basile (Enrique Liporace), no son más que eslabones de una cadena que apenas se sabe dónde comienza, pero nunca dónde termina, dado el contexto. La universalización del tema y su carácter trágico hacen, entre otras cosas, que este film no envejezca, ni en sus medios, ni en sus fines, ni en su contexto.

En medio de todo esto: la mentalidad liberal, la ley del más fuerte y el desorden. Pocas veces se sintió tan fuerte el clima de la dictadura militar argentina como en este film. Prácticamente sin nombrarla, sin referencias directas. La fuerza, el poder, las necesidades, la impunidad, lo clandestino, la paranoia, la persecución, la mudez y los aprietes están a la orden del día. Lo histórico, lo social y lo político están subsumidos en lo trágico. Esa es la fórmula, el procedimiento narrativo. La forma —que en cine siempre es puesta en escena, diseño— despliega un relato en donde lo trágico representado universaliza modos e ideas, y eso hace que nos llegue de manera más di-

recta, más permanente, más profunda, de manera más contundente y duradera.

Esta cuestión del desplazamiento se ata perfectamente con lo que decíamos más arriba respecto al reemplazo y sustitución. Tal es así, que la puesta en escena del film propone toda una serie de falsas miradas, engaños, negocios turbios, que casi contaminan al mismo Bengoa. Lo que vemos no es lo que es. Esto nos recuerda unas cuantas películas de Brian De Palma en donde la mirada ya está trastocada de antemano. Esa duplicidad es aprovechada al máximo por el devenir de *Tiempo de revancha*.

Todo el mitologema del doble es trabajado en el film de manera magnífica, y doblemente: por un lado, los viejos amigos vueltos a encontrar por el destino en ese no lugar, en el sur argentino. Ya hemos hablado de ellos, del desplazamiento, del sacrificio y de uno ocupando el lugar del otro. Pero hay otro costado en que el film trabaja simbólicamente la cuestión del doble: las mujeres.

Amanda, la esposa de Pedro, es la compañera eterna en las buenas y en las malas, aquí o allá. Ese apoyo es indispensable para el protagonista en muchos momentos críticos del film. Pero Bruno perdió a su mujer. Enviudó —hace justamente dos años— y se siente solo. Tal vez, por eso le falta el coraje para concretar el plan según lo trazado. Pero hay otras dos mujeres que se

reflejan en esta duplicidad: Lea, la hija de Pedro y Amanda, que se rebela —suponemos que avallada por la madre— al dictado del padre y se queda en Buenos Aires estudiando, supuestamente conviviendo con una amiga —luego sabremos que “la amiga” es el novio—. Simétricamente, la madre de Pedro, recientemente fallecida, nombrada por el padre como “es una suerte que tu madre esté muerta, no le hubiera gustado saber que su hijo es un cagón”.

Las mujeres son cuatro, dos muertas y dos vivas, pero todas afectan directa o indirectamente en la narración y en los personajes, sobre todo en Pedro. A la vez, son simétricas y dobles: Amanda y Carmen —las mujeres de los dos amigos en donde la ausencia de una, delata un matiz en el coraje—; Amanda y Lea —Lea reemplaza a Amanda en la cremación del padre, ya que esta decide no viajar para despedirse—; Amanda y la madre del protagonista —acá tenemos a la que, según el padre, no hubiera tolerado un desliz de Pedro, y, por el contrario, Amanda, que lo tolera todo, hasta el final—.

En cada uno de los desplazamientos tenemos correlatos y correspondencias. La enorme campana de la cantera, en sus apariciones, nos recuerda que estamos en “otro lugar”. El Papá Noel mecánico, del comienzo y el final, que escribe (¿lo que otros no pueden decir?) acompañado por un coro de voces, las simétricas explosiones, el “alma de líder” —“vos sabés que

yo me la jugué, fui al frente, y me dejaron solo”—, el aumento de las cargas, las peleas y la camaradería, las simulaciones, las claras jerarquías del poder empresarial que se expresan casi sin decirse, las grabaciones que le hacen llegar a Bengoa como signo de su permanente persecución —la última como regalo, precisamente, de Navidad—, la puesta de cámara clásica en un mundo terriblemente enrarecido, la idea de ciclo (redondo) completo —la película comienza en una Navidad y termina en la siguiente— nos da una idea de redondez, de círculo, la figura perfecta, según los griegos. Gracias a Dios, los ejemplos se pueden multiplicar.

A modo de conclusión, y para ir finalizando, vamos a decir lo siguiente: ***Tiempo de revancha*** es una huella, un mojón en el derrotero del cine argentino postclásico, que, desde hace sesenta años o más, viene de tropezón en tropezón. Este film, junto a los otros dos policiales del autor, algunos films de Martínez Suárez, los dos films de Bielinsky y la obra completa de Damián Szifrón, son lo que nos queda. La huella a seguir, el río a remontar para recuperar, de una vez por todas, nuestras raíces clásicas, nuestro verdadero cine. Películas como la que recién analizamos, dan ganas de seguir apostando por el cine argentino, nos dan un cauce, una mirada, un camino, una esperanza. Trágica, pero esperanza al fin.

Alberto H. Tricarico

TIEMPO DE REVANCHA

Adolfo Aristarain

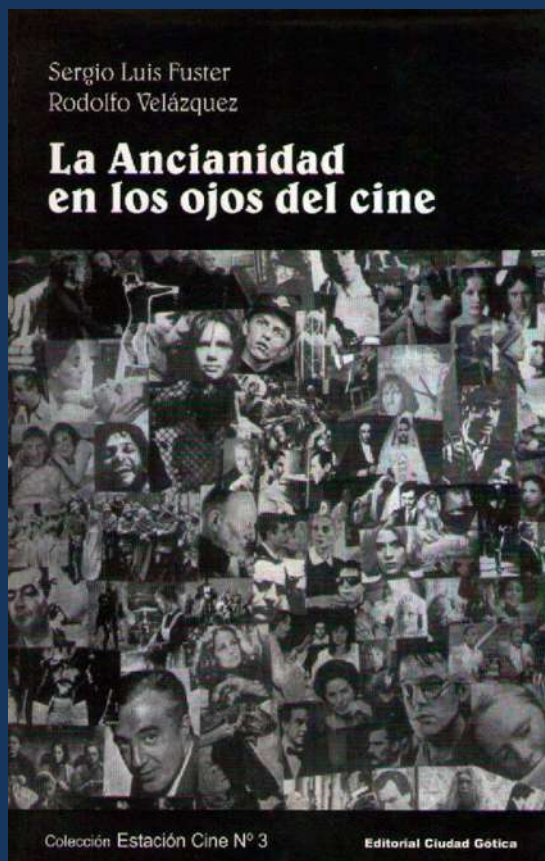
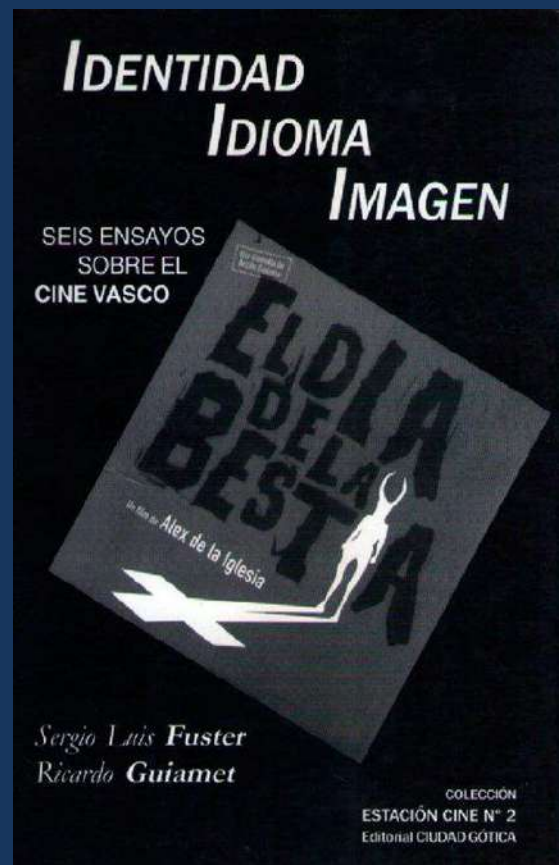
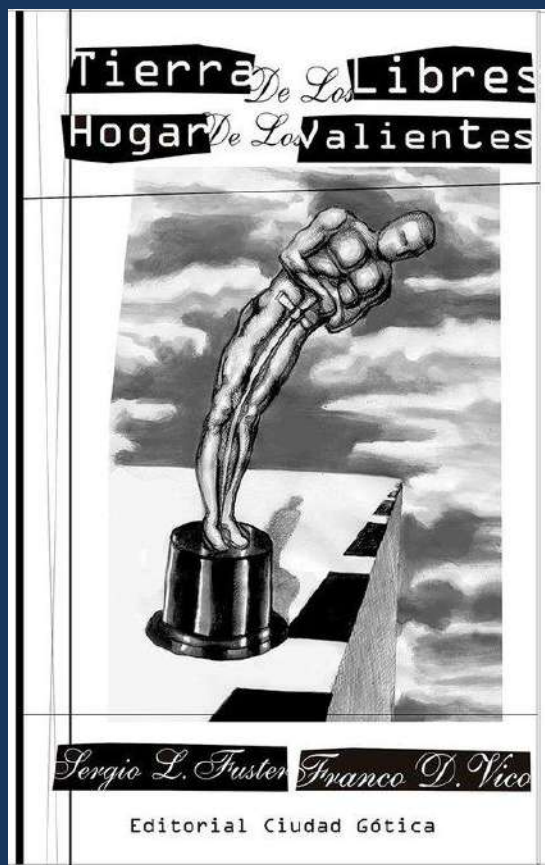


Dirección y guion: Adolfo Aristarain; producción: Héctor Olivera y Luis Osvaldo Repetto; fotografía: Horacio Maira; música: Emilio Kauderer; sonido: Daniel Castronuovo; montaje: Eduardo López; escenografía: Abel Facello; vestuario: Marta Albertinazzi; efectos especiales: Alex Mathews. Interpretes: Federico Luppi (Pedro Bengoa), Haydeé Padilla (Amanda Bengoa), Rodolfo Ranni (Torrens), Julio De Grazia (Larsen), Ulises Dumont (Bruno Di Toro), José Jofre Soares (Aitor), Aldo Barbero (Rossi), Enrique Liporace (Basile), Arturo Maly (Dr. García Brown), Jorge Hacker (Guido Ventura), Alberto Benegas (Golo), Ingrid Pelicori (Lea), Jorge Chernov (Jorge), Cayetano Biondo (Bautista), Marcos Woinski (El Polaco).

Aristarain nació en Buenos Aires el 19 de octubre de 1943. Tiene 79 años. Director de cine argentino, que comenzó en el rubro de la dirección como ayudante y, luego, asistente en el año 1968. Dirigió 11 films en total, su primer film en 1978 y el último (*Roma*), en 2004.

Filmografía de Adolfo Aristarain

- *La parte del león* (1978)
- *La playa del amor* (1979)
- *La discoteca del amor* (1980)
- *Tiempo de revancha* (1981)
- *Últimos días de la víctima* (1982)
- *Pepe Carvalho* (Serie de TV, 1986)
- *The Stranger* (1987)
- *Un lugar en el mundo* (1992)
- *La ley de la frontera* (1995)
- *Martín (Hache)* (1997)
- *Lugares comunes* (2002)
- *Roma* (2004)



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

LAS SOMBRAS DE *PACTO SINIESTRO*



Por Fiorella Constanza



El uso de las sombras en *Pacto Siniestro* (1946) es el elemento técnico que Hitchcock elige como juez y sentencia del personaje de Bruno Antony, el villano que vive en una cárcel mental, a quien su padre quiere encerrar pero no puede, y a quien finalmente el cine va a —simbólica y explícitamente—, poner tras las rejas.

Las barras superpuestas sobre el psicópata son recurrentes y representan el crimen que cometió, y las que —en algunas, muy pocas veces, vemos sobre el inocente Guy Haines—, simbolizan la cárcel que no le permite casarse con la mujer que ama, así como el asesinato que le toca llevar sobre sus espaldas meramente por mala suerte.

A Guy de todas maneras, es a quien se muestra la mayor parte del tiempo en plena luz, separado por la sombra de su fatídico compañero, y que incluso al final, es expulsado de la calesita en movimiento, que bien podría ser una cárcel circular.

Bruno ya está encerrado en su delirio mental pero la justicia está siendo bastante lenta y los hombres sobradamente estúpidos. Es por eso que podríamos decir que el cine, que sería lo mismo que decir Hitchcock, se adelanta y presagia su destino, aunque más que presagio sea intención, ya que sabemos que de azar en los autores, nada.





Australia y su particular cine fantástico de los años 70

Por Claudio Huck



El cine australiano tiene una breve historia en la etapa anterior a 1970, sobre todo en los exigüos años 60, con producciones aisladas y, por lo general, británicas. Si bien las realizaciones están en su mayoría en manos de extranjeros, lo mismo que gran parte de los elencos, el cine toma un ímpetu localista muy particular a comienzos de los 70 poniendo de relieve sus culturas aborígenes, sus paisajes interiores lejos de las grandes urbes, y una enunciación particular del fantástico. Vamos a centrarnos en ese cine raro, *fantástico o con intenciones de serlo*, que hace un ajuste de cuentas con su pasado indígena, que pone en evidencia el conflicto entre culturas y entre la ciudad y la ruralidad, que surgió en esta remota parte del mundo de manera inusitada. Hasta ese momento las producciones no eran afines a una mirada introspectiva y crítica, y las características locales que se ponían en evidencia eran más bien livianas y turísticas. Las películas que citaremos irán con título original y aclaración en nuestro idioma entre paréntesis, si hubiera tenido estreno en Argentina o en países hispanohablantes.

Para comenzar, se realizaron películas que pueden enmarcarse en los géneros clásicos. *Night of Fear* (1972) de Terry Bourke, que podríamos definir como el primer *slasher* australiano, es una curiosa corta duración (apenas 50 minutos) y que prescinde de diálogos en una apuesta jugada, algo forzada, y no del todo lograda. Está

el asesino psicópata en cuestión, las féminas indispensables para ser perseguidas y asesinadas, escenarios campestres, bosques amenazantes y un cierto regusto macabro y *nasty*. Contiene una escena con ratas realmente morbosa y realista. Es anterior a *The Texas Chainsaw Massacre* (*La matanza de Texas*, Tobe Hooper, 1974) y juega en sus mismas coordenadas. También en 1972, Jim Sharman realiza, antes de desembarcar en Gran Bretaña con ese mega éxito pop que fue *The Rocky Horror Picture Show*, un filme de *sci-fi* de bajísimo presupuesto, *Shirley Thompson vs. The Aliens*, que cuenta una invasión extraterrestre en clave de comedia lisérgica, desmelenada y kitsch. Hay otras aproximaciones al cine de género con más apetencias comerciales y con aspiraciones de exportación. *Patrick* (*Patrick, una experiencia alucinante*, Richard Franklin, 1978) quizás sea una de las películas de género más exitosas de este período. Influida, sin dudas, por el boom internacional de *Carrie* (*Carrie, extraño presentimiento*, Brian de Palma, 1976) narra de qué manera un muchacho que se encuentra en estado de coma desde hace varios años va desarrollando poderes telekinéticos y manejo de voluntades, incluso a la distancia. Franklin es un director competente con un buen dominio del suspense y, si bien se excede un poco en un último susto más bien gratuito, **hace** una película eficaz. En la próxima década aportará al cine aus-

traliano al menos dos películas muy interesantes, el *thriller* y *road-movie* ***Roadgames*** (*Carretera mortal*, 1981) y el filme de horror animal ***Link*** (1986). ***Thirst*** (*Sed*, Rod Hardy, 1979) es una historia de vampiros modernos con granjas dedicadas al cultivo de humanos para fines alimenticios, empresas internacionales lideradas por chupasangres y una descendiente de la condesa Barthory que se resiste a su condición. Si bien la premisa es bastante original, tanta insistencia en reuniones de directorios y explicaciones lógicas del mito (algo que se opone a su misma esencia) terminan por menguar el componente fantástico y, por ende, el miedo, que es primordial en este tipo de películas. ***Snapshot*** (Simon Wincer, 1979) mezcla comedia liviana y *thriller*, pero tarda demasiado tiempo en entrar en tema, no hace foco en lo que desea narrar y se pone interesante prácticamente cuando está por terminar. Terry Bourke realizó en 1975 ***Inn of the Damned***, una especie de *weird western* que ocurre en la Australia profunda a fines del siglo XIX que describe los sucesos ocurridos en una aislada posada en la que desaparecen sus visitantes. Es un poco larga y tediosa, las escenas de violencia escasean (o son ocultadas por un separador rojo, simbolizando la sangre), pero se atreve a alguna escena de lirismo lúgubre, con unas muertas sentadas en sillones y música de piano que recuerda a una similar de ***Lisa and the Devil*** (*El diablo se lleva a los muertos*, Ma-

rio Bava, 1974). La presencia de una veterana Judith Anderson, que trae ecos inmortales de ***Rebecca*** (*Rebeca, una mujer inolvidable*, Alfred Hitchcock, 1940), componiendo una vieja chalada y melancólica le suma varios puntos a favor.

Mad Max (George Miller, 1979) es la película de ciencia ficción distópica que catapultó definitivamente al cine australiano a nivel internacional. Muestra una Australia futurista que tiene mucho de *Far West*, de la ley del más fuerte, con derroche de machismo infantil, testosterona y violencia. El guion no es un derroche de ingenio, pero queda compensado con la increíble pericia con la que filma George Miller. Max es un policía enérgico pero pacífico en un futuro retro hiperviolento, que por diversas situaciones por las que debe pasar, termina tomando la justicia por mano propia y se convierte en un auténtico ángel exterminador. En determinado momento Max se asusta de ese mundo agresivo y renuncia a su cargo en la policía. Le dice a su jefe: *Temo convertirme en uno de ellos*. Está en su casa con su esposa, se pone una careta de monstruo para divertirla. Más adelante, una vez que se haya consumado la tragedia, se encuentra solo, con la máscara entre sus manos. La tira con ira y se dirige a matar a los asesinos. La conversación con el jefe y la cara de monstruo van en la misma dirección. Miller señala, con elementos sencillos de la puesta en escena, la

transformación que va a operar en el interior del protagonista, que de buen hombre se convertirá en una de las bestias que se dedicó a combatir (el título de la película, *El loco Max*, ya lo adelanta). Su jefe también le había dicho: *La gente ya no cree en héroes*. Y la película muestra la gestación de uno y que, a la manera de *Harry el sucio*, no es precisamente un paradigma de legalidad.

Hay un singular, excepcional e inclasificable filme de Fred Schepisi, *The Devil's Playground* (1976), que vamos a incluir en esta reseña porque, si bien se aparta un poco de nuestro estudio, exuda un aire denso y malsano que lo hace muy atrayente. La acción transcurre a principio de la década de 1950 en un internado regido por curas católicos que imparten instrucción a niños y adolescentes que poseen vocación religiosa. Schepisi apunta a desnudar las pulsiones sexuales reprimidas, sugeridas o abiertamente exteriorizadas en esta peculiar comunidad de hombres de diversas edades que han recibido “el llamado de Dios”. Los juegos de los chicos, los baños, la obligación de ducharse con ropa, los que lasceran sus carnes en forma secreta, el homoerotismo, son aludidos en todo momento por la puesta en escena. La conversación de los profesores gira en torno a estos temas y los diferentes puntos de vista de cada uno de ellos para abordarlos. Hay alguno que casi cae en la tentación de la compañía femenina, otro que huye de ella, y

uno más que se sumerge en una pileta pública en la que siente el azote de los cuerpos expuestos, de sus curvas, y ese ambiente acuoso (que Schepisi expone con suma maestría) provocará luego voluptuosos sueños húmedos. Quien nos guía en la película es el niño Tom, y la película hace hincapié en su mirada frente a los diferentes tipos de elecciones sexuales que se le ofrecen que van de la anhelada abstinencia a la relación afectiva con una niña de su edad, la homosexualidad (hay una fuerte tensión homoerótica a lo largo de toda la película) y el sadomasoquismo. A su punto de vista se suman otras subjetividades, todos tienen espacio para exponernos sus conflictos personales, que siempre son de índole sexual. Tanto adolescentes como sacerdotes son ascetas carcomidos por el apetito erótico. Los personajes no son juzgados, son exhibidos como lo que son: seres humanos con deseos instintivos que se oponen a su vocación religiosa.

Lo más destacable del cine australiano de los años 70 es un conjunto de obras que poseen una voluntad fantástica o sugieren ciertas aspiraciones sobrenaturales que no llegan a explicitarse, pero que siempre ponen en evidencia una atmósfera de extrañeza que lucha con lo real y que termina por imponerse. Lo que ocurre está imbuido por cierta fatalidad o designio que predestina a los personajes. Es claro ver en este cine cierto componente mítico que lo hace aún más atractivo. Además de lo fantástico pueden ob-

servarse otras características: la presencia de un pasado aborigen que finalmente es asumido por la comunidad blanca que se impuso y aniquiló la cultura originaria, la tensión entre lo cosmopolita y lo rural, el interior salvaje, árido e inhóspito, los personajes citadinos que deben sobrevivir en un entorno rústico que los amenaza, los misterios ancestrales que reviven inesperadamente en la modernidad, la presencia de niños, comunidades pueblerinas raras o con reglas particulares, dramatismo del paisaje y un estado general de pesimismo. Este cine funciona como la contracara de la Australia turística de postal con canguros y koalas. Los canguros se cazan salvajemente, hay desapariciones, incógnitas que no se resuelven, lugareños que no rebosan de amabilidad, la naturaleza es hostil. Casi todas son obras maestras y colocan al cine australiano entre los más interesantes, imprevistamente, a nivel mundial.

Walkabout, de Nicolas Roeg (1970), puede considerarse como fundacional de este período. Un padre alienado lleva a sus dos hijos (un niño y una chica adolescente) al medio de un páramo e intenta asesinarlos. No se nos dan mayores explicaciones al respecto. Frustrada esa acción, opta por quemar el auto, suicidarse y abandonarlos en el desierto, condenándolos a una muerte segura. Cuando están a punto de perecer conocen a un muchacho nativo (David Gulpilil, rostro maorí que aparecerá en mucho cine austra-

liano posterior) que se encuentra purgando una especie de ritual de supervivencia (el *walkabout* del título) y los ayuda. Roeg exalta la rudeza del entorno, el calor agobiante, los animales pequeños ampliados por el ojo de la cámara hasta volverse monstruosos, aspectos que apuntan hacia una intencionalidad fantástica. Observamos un buen y original uso de la cámara congelada y del montaje, con una realización influida por la incipiente modernidad de los años 60. Hay alguna escena detenida en la apreciación del sol del atardecer, otra en la que sobreimprimen insólitamente las páginas de un libro mientras se da vuelta la hoja, y hay escenas paralelas (los meteorólogos, los canguros de yeso pintado) que no terminan por confluir en la historia central. La supervivencia se convierte en un suceso iniciático que le hace tomar al indígena una actitud con mucho de ceremonial y a la chica la arranca para siempre de su comodidad burguesa, otorgándole otra mirada.

Wake in Fright (Despertar en el infierno), de Ted Kotcheff, (1971) fue definida por Nick Cave como “La mejor y más terrorífica película australiana” (el conocido músico es, además, un estupendo guionista cinematográfico). Estuvo perdida durante décadas, hasta su reestreno en 2009, seleccionada en el Festival de Cannes por Martin Scorsese. Quizás sea la película más dura del cine australiano, y desnuda a la comunidad sin ningún atisbo de simpatía: todos beben

hectolitros de cerveza, son absorbidos por un estúpido juego de azar, matan canguros sin sentido, hacen gala de un machismo retrógado, portan armas como una prolongación de su masculinidad y no tienen otro deseo que perder el tiempo banalmente. Cuenta la degradación personal de un maestro de escuela, que intenta infructuosamente llegar desde la Australia profunda hasta Sydney y en el camino conoce una serie de hombres peculiares que lo lleva a un descenso hasta *el hondo bajo fondo donde el barro se subleva*. La puesta de Kotcheff es magistral y ejecuta el ejemplo preciso de cómo se puede realizar una película fantástica sin serlo realmente. El entorno desolador, el calor agobiante, el ambiente que se va poniendo denso aportan un clima preciso. Y pareciera haber un demiurgo externo que obliga al maestro a convertirse en el despojo humano que termina siendo. Todas las situaciones lo envilecen cada vez más y se oponen a su huída hacia la civilización/liberación. El desenlace, la vuelta al punto de inicio, es ambiguo y puede verse como una “salvación”, o la caída definitiva a un infierno sin escapatoria.

Summerfield (Ken Hannam, 1977) es la obra menos conocida y citada de este ciclo. Un maestro llega al pequeño poblado para hacerse cargo del puesto dejado por su antecesor, que ha desaparecido misteriosamente. Hay puentes que se cruzan como símbolo de pasaje, cercas que su-

gieren secretos insospechados y prohibidos, niños que simulan una ejecución como una broma de bienvenida (escena que recuerda al clásico de Chicho Ibañez Serrador, *¿Quién puede matar a un niño?*), lugareños huraños y descorteses, dos hermanos que viven en una finca aislada con la hija de la mujer y que ocultan algo que no debe ser revelado. “*Summerfield* ha sido siempre una especie de paraíso, pero una isla no puede ocultarse del mundo para siempre” reflexiona un personaje. Una estatua, las pinturas y los objetos parecen estar observando en el desenlace. Todo es perplejidad y desconcierto en *Summerfield*. No es propiamente fantástica, pero lo que la separa del género es una frontera tenue y difusa. Todo parece tener otro sentido en *Summerfield*, todos parecen ocultar algo, y aunque haya situaciones en la trama que no prosperen en revelaciones sustanciales, sirven para crear un clima de perplejidad constante en el protagonista, que se deja llevar (como la aceptación de sexo que no había pedido), y lo sorprenda, como a nosotros (que nos identificamos con él), el secreto indecible que por azar descubre.

Long Weekend (Largo fin de semana, Colin Eggleston, 1978) muestra a una pareja en crisis que decide pasar unos días en un paraje agreste, boscoso, aislado y cerca del mar. La naturaleza parece comportarse como un reflejo hostil de la mala relación. Hubo infidelidades y un aborto que es recordado por un recurrente llanto animal

que reincide a lo largo de la película. El entorno se va enrareciendo: andan en círculos, una enigmática presencia marina los amenaza, un aguilucho los ataca, las zarigüeyas los muerden, las alimañas se vuelven amenazantes, el cadáver de un animal cambia de lugar como si aún estuviera vivo. También puede ser una respuesta al desprecio por el medio: ensucian, descartan, hachan un árbol por simple gusto, matan a la criatura marina sin saber siquiera qué es, disparan contra todo. Hay un auto hundido en las aguas que contiene atrapados los cuerpos de otros veraneantes, como una especie de aviso o premonición de lo que pudiera ocurrir a los protagonistas. Lo fantástico se hace presente y cierto aire fatídico anuncia un desenlace trágico.

La frutilla de la torta son cuatro filmes que realiza Peter Weir durante los años 70, que ponen ya de manifiesto su maestría y que comentaremos cronológicamente.



The Cars That Ate Paris (*Enigma en París*, 1974) es insólita e irónica. Comienza como si se

tratara de una publicidad de cigarrillos que desemboca en un inesperado y fatal accidente automovilístico. El protagonista tiene un choque en el que muere su hermano y a partir de ahí queda imposibilitado psicológicamente para manejar. Es acogido por la comunidad, que esconde un secreto atroz. La contienda entre jóvenes motorizados violentos y “pacíficos” ciudadanos se salda en un enfrentamiento final salvaje de locura kitsch con automóviles demenciales (que parecen salidos de una clase B a lo Roger Corman o Paul Bartel) estrambóticos y de formas imposibles, sin ningún tipo de explicación que los justifique, y ciudadanos comunes convertidos en fieras. De alguna forma esta batalla campal funciona como terapia catártica para el protagonista. No hay buenos y malos en esta batalla, sino más bien una especie de justicia poética: los pueblerinos, amparados por la ley, se dedicaron a provocar accidentes automovilísticos para su propio provecho y son los automóviles los que finalmente los aniquilan. Nada escapa a este espíritu naturalista (en un sentido *deleuziano*) que se apodera de la película, la pulsión de destrucción, de matar o morir lo es todo. No está lejos de la imaginería *ballardiana* de *Crash*. La campaña australiana, idílica y publicitaria del comienzo, ha transmutado en este caos de devastación en un universo que ha dejado de ser civilizado para convertirse en originario. Es una película estupenda, pero no llega a

dejar avizorar las obras maestras descomunales que Peter Weir ejecutaría a continuación.

Picnic at Hanging Rocks (*Picnic en las Rocas Colgantes*, 1975) es la historia de un enigma sin resolver. Antes de que comience la película un cartel nos cuenta el argumento: El día de San Valentín de 1900 un grupo de personas fue a un picnic a *Hanging Rocks* y varias desaparecieron. En definitiva, la película es solo eso, y Weir opta por resumírnoslo antes que nada, como queriendo aclararnos que no habrá suspenso en la película y que el interés pasa por otro lado. Se abre un plano general de *Hanging Rocks*, y una niña recita a Poe: “*Todo lo que vemos u oímos no es más que un sueño, un sueño dentro de otro sueño*”. Hay extrañeza en ese verso, y es la que impregna toda la película: Miranda es un ángel de Botticelli y sabe que no estará mucho tiempo en este mundo; *Hanging Rocks* tiene un millón de años y “Ha estado todo ese tiempo esperando por nosotras”, reflexiona una alumna; bandadas de pájaros reciben a las chicas en las rocas milenarias; el acto de cortar la torta de San Valentín por Miranda se convierte en un acto ritual gracias a la disposición de las personas y el extraño contrapicado elegido; los relojes se detienen antes de que ocurran los hechos, porque el tiempo del mito no es el tiempo de los hombres. La sobreviviente cuenta que pasó una nube roja cuando desaparecieron las chicas y que vio a la profesora, también tragada por la montaña, subir

a las rocas en calzones. ¿La rígida señora victoriana, la pacata, la racionalista, semidesnuda como si fuese una bacante? Los sonidos que acompañan la desaparición de las chicas, que ya se habían escuchado al inicio del filme, son básicos, ni siquiera conforman una música, se parece mucho a la composición aborigen que escucharemos, casi como un *leit-motiv* (o más bien un mantra) en *The Last Wave*, y se acopla perfectamente a las piedras de la montaña, que por momentos sugieren figuras totémicas. Así se estructura este picnic, engarzando intrigas y aumentando la tensión y los interrogantes. La pericia de Weir está en convertir una anécdota, que podría haber sido una simple historia policial, en un hecho trascendente, dotado de carácter mítico y fantástico. Ayuda mucho la apuesta estética de Weir hacia el preciosismo de las imágenes y los encuadres que se encuentran a años luz de la rusticidad de su filme precedente. Todos los hechos fantásticos son relegados al fuera de campo, ninguno ocurre en imagen, siempre son relatados o descritos. Esa argucia de dirección, notable por cierto, crea un clima de expectación muy particular: hay indicios de hechos sobrenaturales, pero nunca sabremos certeramente si en realidad lo son. Los sueños son anunciados al inicio del filme en la cita a Poe, y en el desenlace hay un fantasma que se aparece en los sueños de un personaje.

Ya se anuncia el que será el tema excluyente de su próxima película.

The Last Wave (La última ola, 1977) es la obra magistral de este período y una extraña película que condensa todo el haz temático inherente al cine australiano de los años 70. *La última ola* comienza con una desmarca: se escuchan truenos pero no hay nubes. Los chicos en el patio de un colegio miran extrañados el cielo. Se larga un temporal seguido de una granizada intensa, con hielos de tamaño excepcional. ¿Cómo es que ocurre este furioso fenómeno meteorológico en un páramo desierto? La lluvia va a ser una constante. Incluso también habrá caída de un barro negro en otro día despejado. David Burton es un abogado de Sidney que debe defender a unos aborígenes acusados de matar en estado de embriaguez a un compañero. Burton es asaltado por sueños en los que ve a uno de los aborígenes. Hay algo ancestral que está tratando de revelársele y quizás la ciencia blanca no halle explicaciones para fenómenos que no comprende ni sus libros contengan la verdad sobre las cosmogonías indígenas. Es una película complejísima en sus innumerables relaciones internas, repeticiones y simetrías. Chris Lee, uno de los indios implicados en el asesinato, se le aparece en sueños y le ofrece una piedra sagrada. Más adelante, Burton aparece frente a su mujer en la misma posición en que estaba el indio en su sueño. Las niñas reciben a su padre vestidas de

hadas en la puerta en medio de una fuerte tormenta. Burton envía a su mujer y a las niñas a la casa de un familiar, pero cuando regresa a la casa en medio de una tremenda tempestad, las niñas salen a recibirlo, vestidas de hadas (y Weir también repite el plano general, obligando la asociación) ¿No era que se habían ido? A medida que la película avanza la línea que separa la realidad y los sueños desaparece, y ya no podremos saber a ciencia cierta si es uno u otro. Burton viene de Sudamérica, desde chico tiene pesadillas, soñó con un mes de anticipación la muerte de su madre. El abogado visita a un gurú que lo pone en trance repitiendo una frase que pronuncia el propio Burton: *Who are you?* Es el momento de inflexión preciso en el que comprende que no es ni pez, ni serpiente...ni hombre. La elección de Richard Chamberlain para este papel se manifiesta como exacta en esta escena. No es que sea un actor descollante, pero esa inexpresividad, ese dejo de desconcierto en su rostro, de no entender qué es lo que pasa, lo hacen perfecto para el papel. Burton es en realidad un *mulkurul*, el encargado de recibir la profecía del fin de los tiempos de acuerdo a la cosmogonía indígena, por más que los blancos expertos en culturas ancestrales, como la antropóloga, o la mujer de Burton que consulta libros sobre el tema, no lo entiendan. El mural ancestral, la máscara con el rostro de Burton y la visión definitiva de la última ola vienen a resigni-

ficar toda la película que vimos hasta ese momento: todo no han sido más que señales que el *mulkurul*, y nosotros junto a él, debimos desen- trañar.



***The plumber* (El plomero, 1977).** La antropóloga Jill y el médico investigador y profesor universitario Brian se mudaron hace poco a un moderno edificio. Una mole impersonal, cuadrada, sofisticada y que parece salida de la imaginación de James Ballard. El departamento no es grande y está atiborrado de artesanía indígena. Jill se ha tomado un tiempo sabático para escribir un libro sobre culturas primitivas. Brian ha presentado un proyecto de estudio que lo puede llevar a Ginebra (y a la cumbre de su profesión) sobre una enfermedad extraña que azota algunas tribus y que puede llegar a ser *kuru*, un antiguo padecimiento aborigen de otras épocas debido a actos de canibalismo (que no era un simple acto de salvajismo, sino que consistía en la ingestión del cerebro de los sabios fallecidos

para aprehender el conocimiento). La comunidad científica descree bastante de la tesis, ya que en la actualidad “No se cometen actos de canibalismo”. Mientras tanto Jill se dedica a desgracias y análisis de cánticos rituales primitivos. Describe con detalle su encuentro con un médico brujo, un episodio bastante perturbador y que no llegó a comprender. La ciencia y lo primitivo, dos mundos distantes. Uno estudia al otro, pero desde una perspectiva distante, ajena y sin empatía. Un hombre con ropa de fajina sube al ascensor. Duda ante el tablero. Detiene su dedo entre el 8 y el 9. No sabemos si no recuerda el piso exacto o está eligiendo al azar. Se decide por el 9. Max, el plomero, toca el departamento. Jill está sola. Hay reparaciones que hacer, por más que no haya pérdidas de agua a simple vista. Comienza a picar el baño. Pica, pica y pica, cada vez más. Jill escucha a través de la puerta: parece que el plomero está tomando una ducha. Pasan los días y la cosa se complica. Es más serio de lo que se pensaba, va a llevar su tiempo. Max mira las máscaras aborígenes que adornan el departamento y le llama la atención una escultura con un pene inmenso. No tiene educación, no pudo ir a un buen colegio como Jill. Un día pide un café, otro trae té, hace que Jill le prepare un sándwich. La mujer se siente invadida por el extraño. No puede escuchar sus grabaciones de estudio por la música atronadora que oye el hombre mientras trabaja.

Un día trae una guitarra y se pone a cantar en el baño. Es el colmo. Brian cree que su mujer exagera. Ha conocido al hombre y le ha caído simpático, lo mismo que a su amiga Meg, que incluso se siente atraída, se lo come con los ojos. Pero ella sabe que el plomero es un usurpador. Cada día es más grande el destrozo. El plomero mira a Jill, la estudia. No sabemos qué piensa ni qué es lo que quiere. Una noche los esposos están cenando en la casa. El plomero los mira desde afuera. Acecha. *El plomero* es un continuo interrogante, en el que los primeros planos de los personajes adquieren importancia capital y no hay certezas. El plomero quiere algo de esa mujer, pero no sabremos nunca qué. Jill lo intuye, y es por eso que finalmente se pone en pie de guerra contra el intruso, y la candidez inicial se va a transformar en otra cosa que tampoco lograremos saber a ciencia cierta qué es, si bien lo sospechamos y no está lejos de la locura. Pero el plano preciso del plomero espiando en la noche viene a barrer con todas las dudas sobre la imaginación de Jill, el peligro es real. Hay una tensión sexual en estado latente que vuelve denso el aire. El tema de dos universos bien diferenciados que entran en colisión atraviesa toda la obra. El ambiente en el que se entabla la contienda es bien claro. Un mundo originario y primitivo, donde las imágenes indígenas y los cánticos nativos crean un clima de primitivismo muy interesante. Es una batalla por el territorio.

También el duelo representa la lucha de clases. Hay burguesía y hay proletariado. La primera goza de estudios y de la cultura, del yoga sofisticado, de salidas mundanas, mientras el otro reversiona a Bob Dylan en un improvisado escenario sobre el inodoro. Dos sociedades bien marcadas que entablan disputa a medida que avanza la película. La comprensión inicial de Jill deviene en rencor cuando humilla al fontanero al corregir su hablar tosco en público, y se transforma en furia, cuando le grita “¡No eres más que un sucio hombre de servicio!” Weir no sólo dirige, también es autor del guion, lo que hace que este telefilme sea una obra personalísima y representativa de su cosmovisión. Los climas que crea van de la comedia al suspenso. La música (que es sólo un simple pero preciso zumbido amenazante) es perfecta en su sencillez, abona la inquietud y anuncia tensión. La violencia no va a aparecer en forma de estallido sino de mutación, cuando Jill abandone su lugar decoroso de burguesa acomodada atada a las convenciones sociales y descienda al terreno de Max y la invasión se invierta en el desenlace.

A modo de conclusión

El cine australiano de la década del 70 crea los cimientos de una cinematografía que se convirtió finalmente en una de las más interesantes del mundo, y su proyección internacional sigue has-

ta nuestros días. Esa extrañeza, que es el sustrato en el que abrevan estas películas que hemos comentado, se puede rastrear en obras posteriores como *Next of Kin* (*Angustia a flor de piel*, Tony Williams, 1982), *Razorback* (*Destructor*, Russell Mulcahy, 1984), *Fortress* (*La fortaleza*, Arch Nicholson, 1985), *Dead Calm* (*Terror a bordo*, Philip Noyce, 1989), *Dark City* (Alex Proyas, 1998), *The proposition* (*La proposición*, John Hillcoat, 2005), *Wolf Creek* (Greg McLean, 2005), *Storm Warning* (*Aviso de tormenta*, Jamie Blanks, 2007). El protagonismo del paisaje que interviene dramáticamente en la historia, y la relación que establece con el hombre, los misterios que pueden o no resolverse, esa vocación fantástica tan particular que muchas veces sugiere y anuncia lo sobrenatural sin que éste finalmente se haga presente, los mitos ancestrales que de alguna manera se actualizan en el presente, el dictamen o la crítica irónica sobre la masculinidad salvaje icónica australiana, son componentes reconocibles hasta hoy en el cine de esa latitud, pero comienzan a formularse como temas de índole nacional en esta época que abordamos. Los 70 tienen un aura fundacional, que puede parecer tardía, pero si revisamos un poco las características especiales del cine australiano anterior veremos que el imperativo de hacer un cine exportable (la mayoría son producciones británicas), cierta aversión o, para ser más suaves, escaso apoyo de los espec-

tadores australianos a su cinematografía nacional, y la censura más o menos estricta hasta mediados de los 60, explican bastante este renacimiento. Los 70 comenzaron con el boom de las comedias *ocker* con gran despliegue de desnudos, libertad sexual, humor grueso y bastante chabacanería (una época que podríamos parangonar, si se quiere, al “destape” español post-franquista) y, gracias a ese éxito popular sin precedentes, podemos inferir el cambio de hábitos del público para con su cine. Este renacer incluye, además del fantástico, cierta relectura del *western* (como *Ned Kelly*, *Los hermanos Kelly*, Tony Richardson, 1970, o *Mad Dog Morgan*, Philippe Mora, 1976), las producciones cultas, de estética refinada, que pueden competir de igual a igual con las extranjeras de cualquier latitud (como la pictórica *The Chant of Jimmie Blacksmith*, Fred Schepisi, 1978, o *Picnic en las Rocas Colgantes*), el abordaje de géneros populares como el *thriller* (como *End Play*, Tim Burstall, 1976, *The Night The Prowler*, Jim Jarman, 1976 o, ya pisando la década de los 80, la carpenteriana *Nightmares*, de John Lamond), y el enfoque crítico del pasado histórico, que incluye la supremacía blanca, el racismo, y el exterminio de las culturas originarias.

Hay mucho cine australiano, aún, por descubrir.

Claudio Huck

EL EXORCISTA

casi 50 años después

Por Varinia Mangiaterra



Cuarenta y nueve años después de su creación, repusieron *El exorcista* en el cine y pensé en invitarlos, tres adolescentes habituéidos a las “películas de terror” y yo, que nunca la vi en la pantalla grande. Hubo muy pocas funciones —apenas un horario por día—, pudimos

coincidir los cuatro en “noche de brujas”. Aunque la sala estaba prácticamente vacía, unas mujeres ocuparon nuestros asientos, tuvimos que reclamarlos. Se deslizaron casi sin ponerse de pie a los contiguos y celebraron durante toda la función un sonoro picnic de pochoclos y

pizzas. También se oían risas, ninguna de nuestro grupo. Contrasta con lo que ocurrió cuando se estrenó: ambulancias apostadas en la calle frente a la sala y bolsas de papel en los asientos por las dudas y espectadores huyendo en crisis de llanto.

Me pregunto qué es lo que hace que hoy pueda provocar risas verla. ¿Que transcurrieron 50 años y la película “envejeció”? No creo. El inicio en Iraq, una secuencia impecable de casi diez minutos sin líneas de diálogo, podría haber sido filmada hoy. Elocuentes *travellings* y planos detalle engarzados como por un orfebre transportan al espectador a un clima de mucha inquietud, como si se estuviera efectivamente frente a las puertas del mismísimo infierno.

La razón está en la película misma. Es el alfa de una larga serie de films de terror, realizados en base a efectos de sonido, efectos especiales hasta entonces inéditos. Este film fue el que inauguró esa “sensorialidad” y está realizado con tanta maestría que puede opacarlo muy poquito el avance tecnológico. Friedkin hizo de esa “sensorialidad” la matriz desde donde imprimir en el celuloide. Refrigerando el set, haciendo sonar disparos, sobresaltando a los actores. Tanto se lo replicó después, que puede parecer rudimentario —y dar risa a los distraídos—. Me dijeron que “tal parte les recordaba a *It*”, a lo que respondí tajante: “es al

revés, *It* te recuerda a *El exorcista*”. *El exorcista* es un clásico. Del cine y de su género.

– “Qué alto es”, me dijo al oído cuando apareció el padre Merrin. Como abrió el diálogo me sentí autorizada más tarde, cuando Merrin le pide a Karras una sotana, a cuchichearle “no le va a resultar tan fácil conseguir una de ese tamaño”.

– “No sé qué es eso”, contestó. Fue el fin del cuchicheo.

William Blatty decía que no era una película de terror sino de fe. En Roma, en mayo de 2019, el mundo anterior a la pandemia, me di cuenta de cuánto hacía que no veía a un sacerdote vistiendo sotana. El recuerdo está teñido del naranja del Aperol durante el almuerzo, las columnas de la plaza San Pedro deformadas por la curvatura de la copa, como si fuera una lente. Sotanas, cuellos romanos, la sotana blanca, monjas en sus hábitos iban y venían por las calles como hormigas. Casi como en la secuencia de Iraq. Esa vez fuimos a la audiencia de los miércoles del Papa argentino y vimos su desfile circense en el carromato alrededor de la plaza. Rezamos a coro el Padrenuestro en latín. El Papa venía de Albania y centró su discurso sobre la ternura, la *tenerezza*, como alcancé a adivinar en la primera lectura que fue en italiano.

Los adolescentes no saben siquiera qué es una sotana, porque hoy es raro ver una. Menos

todavía podrían conocer un alzacuellos, esa tiritita blanca que mira Regan en el padre Dyer al final. El padre Dyer es un cura verdadero, no un actor. No es casual ni deliberado que Friedkin eligiera fotografiar un alzacuellos “real”. Friedkin quiso que ese plano contrapicado —porque es el punto de vista de una niña— fuera también el nuestro, nuestro puente hacia “lo alto”. El alzacuellos es signo de la presencia de Dios en ese hombre consagrado. Consagrado como vector o vehículo. En la lucha entre el bien y el mal ese cuadradito blanco es un pequeño salvoconducto, una ínfima contraseña. Regan reconoce ese recorte de luz entrevisto durante su noche oscura.

Creo, junto con Blatty, que es una película de fe y no de terror, aunque haya sido capaz de inaugurar un estilo. No solo en lo técnico sino también en el modo de cifrar el Mal, que luego fue infinitamente replicado: multiforme, cínico, un usurpador de conciencias capaz de ingresar en la psiquis humana tomando la forma de sus amores o sus miedos.

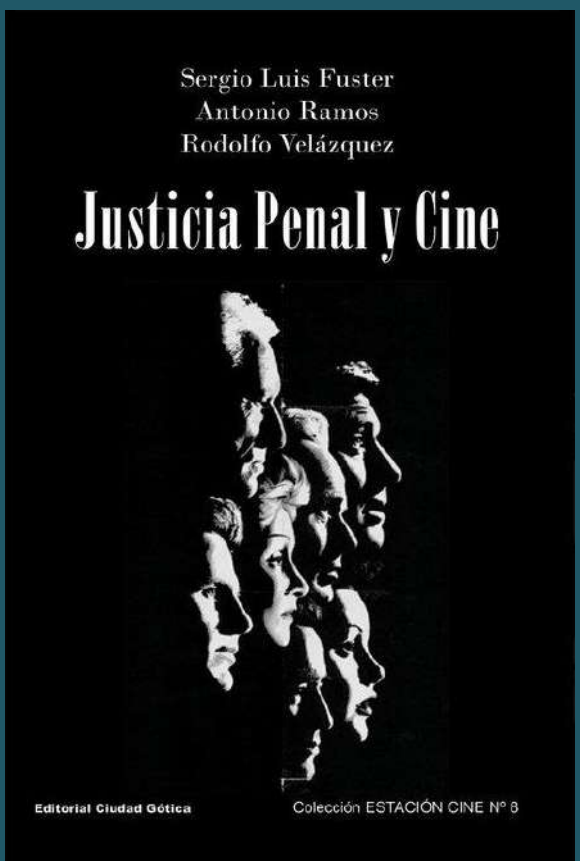
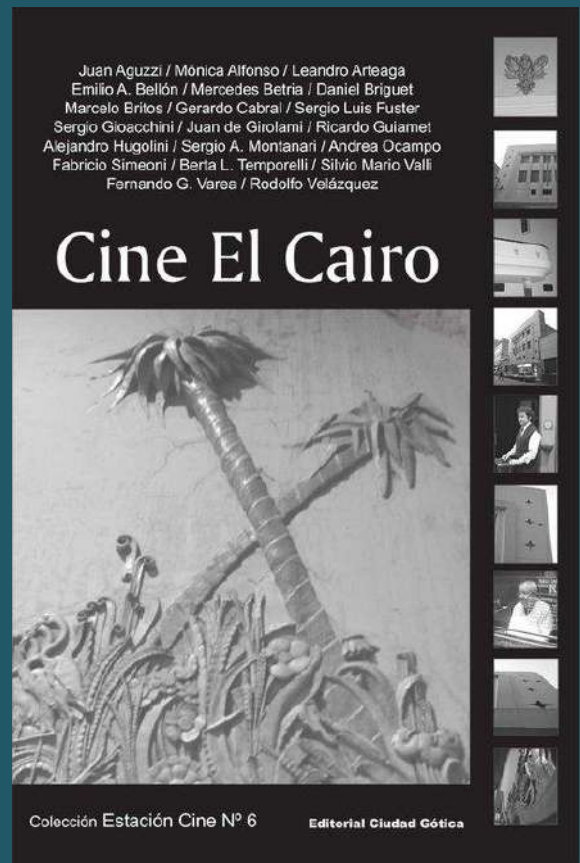
Karras aprende del padre Merrin cómo realizar un exorcismo, porque ya entonces había un puente que estaba cortado. — “¿Por qué una niña?”, le pregunta. — “Para desesperarnos”, Des-esperarnos: perder toda Esperanza. Donde la ternura (*tenerezza*) es borrada, ya no hay Esperanza. El demonio que invade a esa nenita angelical y la convierte en un cuerpo agrietado y

de un color extra humano tiene la voz de Mercedes Mc Cambridge, quizás la voz más irritante que recuerde del cine. Su miserable Emma Small, de *Johnny Guitar*. Nada queda de la niña a medida que avanza la invasión. Desesperamos junto con el padre Karras.

Luego de conversar por última vez con la madre de Regan, Karras asciende la escalera decidido a salvar lo que queda de ternura, de niña, en ese cuerpo agónico. No sabe que será a golpes de puño. Más cerca de su vocación de boxeador que de sacerdote. En la batalla entre el bien y el mal, éste se hace presente y el bien apenas envía a sus secretarios. La cama de Regan convertida en un ring, ella convertida en la caricatura de una nena riendo por la muerte de Merrin, son el punto de máximo despojo, la humanidad de Karras cuestionada que, en su desesperación, “pone el cuerpo” y da la vida por otro, la mayor demostración de amor según San Juan 15, 12-17.

Tuve que responder muchas preguntas a mis compañeros de función, tendiendo un puente retrospectivo. Desde la sotana al alzacuello pasando por la duda existencial de si el Diablo existe. Donde haya una reunión donde poner palabras, seguirá triunfando la ternura, el cáliz donde lo humano se resguarda.

Varinia Mangiaterra



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

FITZCARRALDO

Por Roberto Pagés



WERNER HERZOG Y AL REVÉS



¿Por qué? ¿Por qué hacen todo esto, por qué trabajan para nosotros? ¿Por qué?

(Fitzcarraldo)

Una película en la catedral de Chartres. *Fitzcarraldo* es un film, es un río, una selva, una piel oscura, una ópera, un traje blanco y unos ojos alucinados. Es, también, una mirada visionaria a quien Kinski le presta sus ojos y nosotros los nuestros: no se puede ver *Fitzcarraldo* sin participación física y espiritual. Lágrimas, piel de pollo, escalofríos, se arremolinan con sensaciones inapresables —intelectualmente inapresables— que trascienden toda lógica, toda comprensión racional. Estamos en el terreno de la Belleza, vale decir: estamos en el terreno de la vida, con todo lo que conocemos (poco, Dios se apiade de nosotros) y, por sobre todo, con todo lo que desconocemos. Por una vez, sin embargo, no es la Belleza amarga de Rimbaud sentada en

nuestras rodillas sino una secreta y gozosa felicidad la que se apodera de nosotros, incluyendo el miedo a lo desconocido, como chicos o salvajes asomados por primera vez al misterio de la creación. Tengo para mí que *Fitzcarraldo* es un film hecho con la sangre de un poeta, Herzog, pero también con la sangre, el esfuerzo, la voluntad incomprensible de cientos de indios alejados de esa impresión de luz que llamamos cine. Forjadores de una obra que, seguramente, no vieron jamás, son, también, los autores de una obra personal y a la vez, paradójicamente creo (no estoy seguro), anónima. Me gusta sentir —iba a escribir pensar— que dentro de muchos años, *Fitzcarraldo*, como la catedral de Chartres, será vista como un tributo de los hombres anónimos (incluido Herzog) a la incesante creación del mundo. No otra cosa que una catedral es *Fitzcarraldo*, hecha para ser vista en un santuario viejo y olvidado llamado cine. Obligados al video, estamos obligados a transformar nuestra casa en ese santuario. Durante dos horas y media deberán estar ausentes teléfonos, porteros eléctricos, latas de cerveza, personas hiperquínéticas y otros infiernos cotidianos. No es demasiado para la celebración de un ritual necesario y cada vez menos frecuente.

A los indios les gusta el lenguaje florido, al oro le llaman el sudor del sol.

(En Fitzcarraldo)



Chanco y chanchos burgueses. Hay un cerdo que gusta de Enrico Caruso, como también hay unos chicos primitivos que lo escuchan con religiosa atención. A ese cerdo le dedicará *Fitzcarraldo* la butaca de honor en el final del film, antítesis simétrica de otras butacas en el comienzo, ocupadas por chanchos burgueses despreocupados de toda belleza, inmersos en el oropel de nuevo rico que contrata a Caruso y a Sara Bernhard como muestra de poder económico en un escandalizante teatro en el medio de la selva y la hambruna de Manaos. La falsedad espiritual es tanta que la Bernhard simula el canto mientras en bambalinas una cantante —por cierto desconocida— la "dobla" para completar el cuadro: no es el canto (expresión del espíritu) lo que cuenta, sino la presencia de una diva en su apogeo (la fama, puro cuento). Fitzcarraldo no tiene invitación para esa velada de lujo "pero tiene derecho", como dice la madama Cardinale. Como el cerdo, los chicos, los indios, el poblado, la selva, el río, los cielos infinitos. Derecho adquirido por la comunión entre el emisor/Caruso y el oyente/Fitzcarraldo: "la

poesía es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro", dice Borges. En el film, la poesía es el encuentro de Fitzcarraldo, y los otros que se le van sumando, con la música. En el cine, en nuestra casa, la poesía es el encuentro del espectador, nosotros, con la película *Fitzcarraldo*.



Fitzcarraldo, un musical

"De todas las artes, la música es de la que está más cerca el cine", dijo alguna vez Ingmar Bergman. Unos cuantos años antes, frente a la visión de una de sus películas (*La fuente de la doncella*, que Bergman detesta) me atreví a sentenciar: "Es música para ver". Como los mejores Kurosawa, los imperecederos Tarkovski, algunos Coppola (*La ley de la calle*, *Drácula*), ciertos Santiago o Favio (*Invasión*, *Las veredas de Saturno*, *El romance del Aniceto y la Francisca*, *El dependiente*), por cierto *El toro salvaje* (Scorsese), Mizoguchi, Bresson, algunos otros, *Fitzcarraldo* establece su reino en el reino pre-

vio de la creación, un continuo musical que abarca el río, la montaña, la selva, el sudor del sol y de los hombres.



"Cayahuari Yacu, nombran los indios de la selva a este país (el país en el que Dios no ha terminado la creación). Sólo luego de que el hombre haya desaparecido ellos creen que regresará para terminar su trabajo", se lee al comenzar el film.

Empujado por los indios, sabios en comprender que la empresa de Fitzcarraldo/hombre es tan vana como pretenciosa (construir un teatro en Iquitos, explotando, como los otros, el caucho de la selva virgen), Fitzcarraldo vuelve como un dios colocando la voz de Caruso —el espíritu de los hombres— en un templo más amplio que el de un teatro: el de la naturaleza toda. No es una ecología de Partido Verde sino una comunión con el universo. *Fitzcarraldo* es un discurrir, un fluir sobre las aguas de la vida, como fluye el Amazonas y el barco sobre el río: en sentido contrario porque no busca el destino sino el origen que lo acerque al creador.

"El pez está en el mar como el mar está en el pez", dice un antiquísimo proverbio sufí. Para ver *Fitzcarraldo*, para escuchar *Fitzcarraldo*, para sentir *Fitzcarraldo*, es necesario que *Fitzcarraldo* esté dentro de nosotros y que nosotros estemos dentro de *Fitzcarraldo*. Cualquier otra actitud nos ubica como polvo de biblioteca, quizá no menos vano que los libros que la habitan, como apuntara Borges, pero seguramente menos intenso. Menos bello.



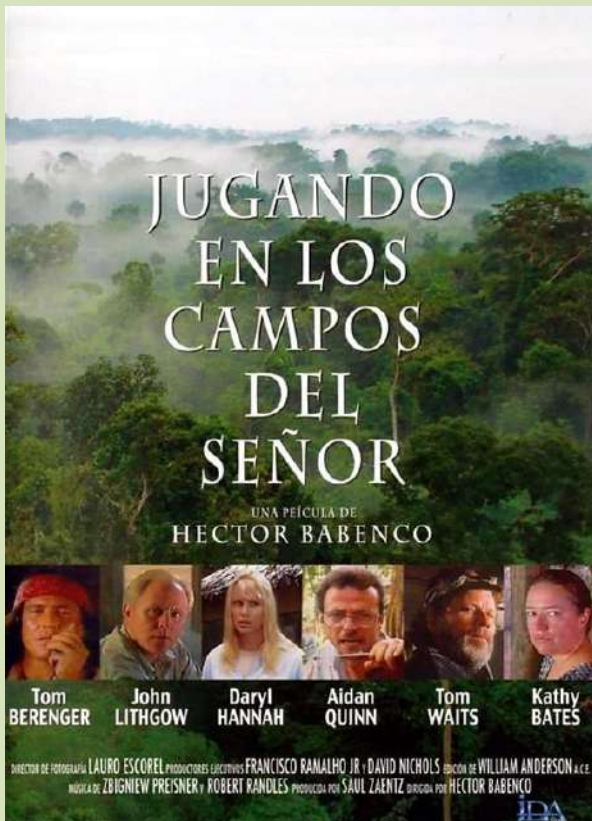
“Le diré una cosa. En los tiempos que Norteamérica estaba casi inexplorada, un trampero francés fue hacia el Oeste desde Montreal. Fue el primer blanco en llegar al Niágara. Al regresar contó sobre cataratas más grandes de lo que la gente había soñado. Nadie le creyó. Pensaron que era un mentiroso o un loco. Le preguntaron si tenía pruebas. El contestó: mi prueba... es que las vi (*Fitzcarraldo*).

Amén.

(*) Publicado originalmente en la revista *El Amante* N° 15, Mayo de 1993.

Jugando en los campos del Señor

Por Roberto Pagés



EL HOMBRE PROFANO

En un lugar, el film de Babenco es una denuncia contra la intromisión del hombre blanco en los dominios y en la cultura de los primitivos del

Amazonas. Allí están sus protestantes, con chucherías y charlatanerías *ad hoc*: el salvaje debe ser domesticado —convertido— a la verdad de la civilización y de la Cruz. Por ahí también anduvo un católico con las mismas pretensiones —muerto por las tribus del lugar—, y otro, de la misma religión, más sabio y prudente: se mantiene a distancia, como comprendiendo la inutilidad —la prepotencia— de cualquier intento violatorio de los usos y costumbres de esos hombres y mujeres incomprensibles e incomprendidos. En otro lugar, el film ensaya una defensa del buen salvaje: los blancos están matando a los milenarios habitantes del Matto Grosso —lo leemos en los diarios de estos días, una vez más— y eso no está nada bien. El intento es loable; el resultado, escandaloso. Imprudente, Babenco se interna en la civilización primitiva con su propia arma violadora: la cámara de cine. Los recluta entre distintas tribus, les inventa un

idioma, se queda trabajando en la selva durante seis meses y se va. Peor: los muestra en sus quehaceres cotidianos, en sus rituales y celebraciones, invadiendo ese mundo tan ajeno como codiciado por los buscadores de oro, que los matan; por los tipos como Babenco que, solapados, los usan para sus films plagados de "buenas intenciones". Otra vez el blanco profano arrogándose el derecho de ofrecer la visión correcta del estado de las cosas. El espectador asiste a gritos, saltos y bailes incomprensibles —la cámara de Babenco no revela nada— y sospecha lo elemental: a esos hombres hay que dejarlos en paz, en su propia cultura, en su natural religiosidad, sin dominarlos, sin evangelizarlos, sin filmarlos.

Dicho de otra manera: Babenco hace lo contrario que Herzog en *Fitzcarraldo*. El alemán hizo su film —escribí en El Amante/15— "con la sangre, el esfuerzo, la voluntad incomprensible de cientos de indios", mancomunados con el director para la construcción de una plegaria respetuosa del "continuo musical que abarca el río, la montaña, la selva, el sudor del sol y de los hombres" (nota citada). Herzog no filma la vida de los primitivos porque sabe que es un misterio que se le escapa. Su mirada y la de su protagonista es una mirada azorada; "¿Por qué, por qué hacen esto, por qué trabajan para nosotros?", que encuentra respuesta sobre el final del film: los

hombres del Amazonas han trabajado para mandar a Fitzcarraldo a su cultura; ellos, sabios, se quedan en la suya. Algo, sin embargo, los une: el espíritu que se expande sobre toda la Creación. Los aborígenes ligados a la Naturaleza, su templo de todos los días; Fitzcarraldo con la voz de Caruso expandida sobre el verde y el agua de Manaos. Babenco, por el contrario, nos envuelve como para regalo una mentira falaz: los primitivos de su film son primitivos de Babenco, lo que él cree o imagina que son sus vidas. La proximidad de su cámara —una visión "desde adentro" imposible— lo revela como un igual a aquellos a los que critica: hombre blanco condolido por las penurias de los aborígenes, y pretendido conocedor de esa cultura ajena. Un plano de *Apocalypse Now* descubre la falacia. Un soldado en la guerra de Vietnam es atravesado por una lanza. Su perplejidad frente al arma de la Edad de Piedra que lo mata desenmascara la estupidez y la arrogancia del hombre blanco, civilizado y conquistador. Entre *Fitzcarraldo* y *Apocalypse Now* y el film de Babenco la diferencia la marcan los poetas con sus cámaras —sus miradas— visionarias (Herzog, Coppola) contra la estrechez visual de los hombres del negocio cinematográfico, ustedes ya saben quién. El hombre profano no tiene lugar en el espacio donde reina el misterio de la Creación incesante, infinita. Tampoco en el cine, claro está.

Un cuerpo de plástico aprende a morir

Impresiones sobre el film *Air Doll* (2009), de Hirokazu Koreeda



Por Candelaria Rivero

“La enajenación (o extrañamiento) significa para Marx que el hombre no se experimenta a sí mismo como el factor activo en su captación del mundo, sino que el mundo (la naturaleza, los demás y él mismo) permanece ajeno a él”.

Erich Fromm

Nozomi. Un cuerpo de plástico, fabricado en serie. Una vida rutinaria, en la que alguien se inventa conversaciones, para volver menos cruda la vida en soledad. Volver del trabajo, imaginando que alguien nos espera al llegar. Relatar y preguntar, sin nadie que conteste. Naturalizar la neurosis, hacerla parte del paisaje cotidiano.

Una gota de lluvia enciende el milagro. Agua sobre plástico. El llamado de la vida en un cuerpo que despierta. Aprender, de la nada, el mundo. Absorber los gestos, los movimientos, imitar las palabras para que nos pertenezcan, por primera vez. Un juego de niños. Un estar ante los brazos del asombro.

Aprender un paso y después otro, hasta echar a andar. Armar un castillo de arena. Juntar en la calle botellitas de vidrio, manzanas u otros objetos, como coleccionando tesoros. Preguntarle a las cosas por su destino de cosas, encenderles el sentido.

Y en mitad de algún descubrimiento, encontrarse un corazón. Un corazón adentro del cuerpo-envase, del cuerpo-dócil, del cuerpo de aire. Un

cuerpo, en el que se supone, no cabe un corazón. Empezar a sentir y que el sentir guíe, sea la brújula.

Un banco de plaza, con fondo de gran urbe. Hacinamiento y automatismo. Cuerpos de plástico que deambulan sin razón de ser. Levantarse, trabajar, volver a casa y así día tras día.

Un anciano es capaz de advertir el ciclo de la vida, logra permanecer como observador de la lógica que multiplica cuerpos vacíos. Es un eslabón que, de alguna manera, ha logrado zafarse y puede, al menos, ser consciente del devenir, de la vida como poema. Puede entablar un diálogo con un otro real.

Ciudades que parecen surgir de una máquina y se multiplican. A la vez que multiplican los cuerpos-máquina que las habitan.



El cuerpo de la mujer como cosa, como plástico, como sustituto, como descarte. Como cuerpo que se posee. El hombre, haciendo uso del cuerpo de la mujer para alivianar la soledad, el deseo

sexual, el terror a la nada. Cuerpos humanos adormilados, que no sienten, no expresan. La paradoja de que el otro existe, pero no podemos percibirlo. No hay relación, no hay encuentro, no hay vínculo.

Una muñeca que experimenta el amor. Alguien que la vacía y la llena con su aliento, como gesto de salvación. Como quien infla y desinfla un globo. El aire devuelve la vida. El agua enciende la vida. Pero lo vivo necesita de otro, que lo mire y lo reconozca como tal.

El ciclo de la vida en cuerpos vacíos. El cuerpo de la mujer, después de cierta edad, como cuerpo de descarte, cuerpo que deja de utilizar-se, de servir.



¿Quién construye los cuerpos en las sociedades capitalistas? ¿Dios o una máquina?

Imágenes que transitan la belleza del estar despierto y la sórdida desesperanza de cuerpos que no encuentran un sentido más allá de trabajar, comer, vestirse o reproducirse.

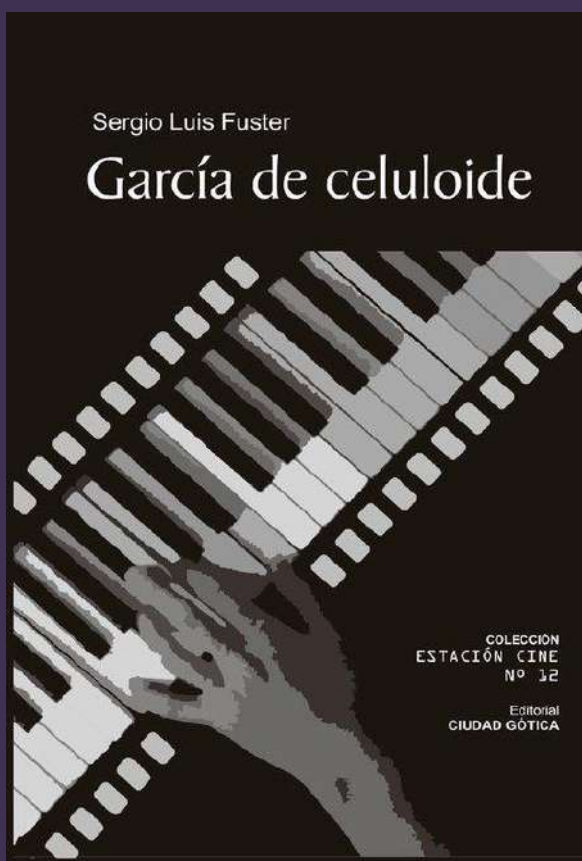
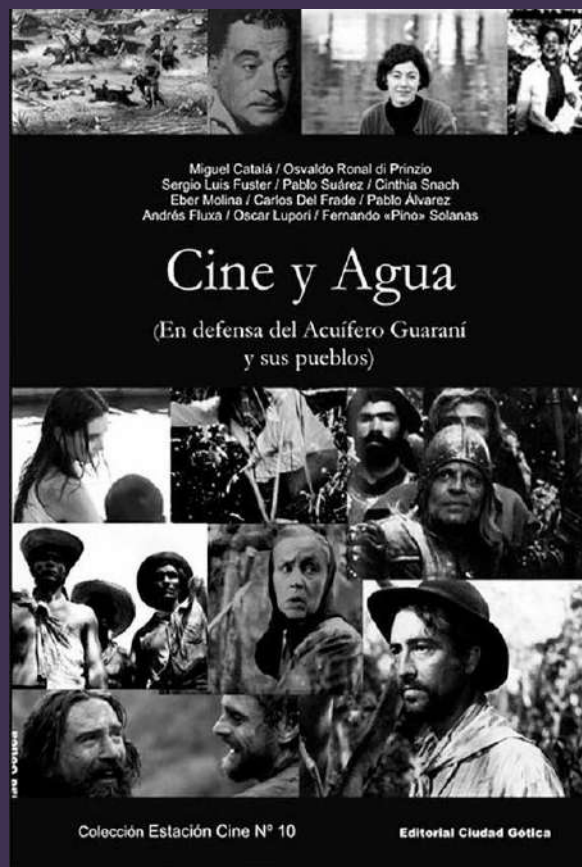
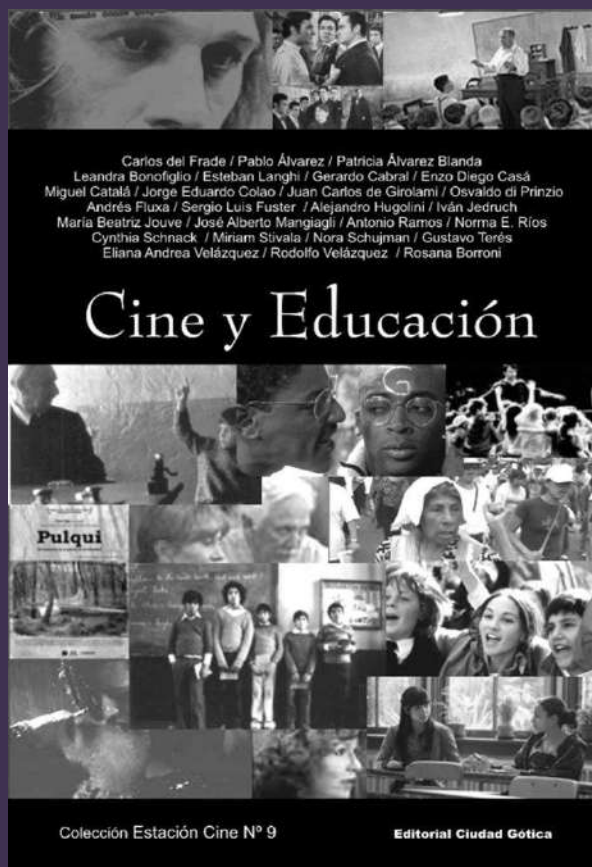
Ni siquiera la soledad puede ser percibida en presencia, porque hemos dejado de sentir.

Un día cualquiera, un artesano, que no se reconoce parte de la máquina, instala en nosotros, por error, un corazón.



¿Vas a dejarlo funcionar? ¿No es también, el corazón, un elemento en el engranaje de nuestra vida-máquina? ¿Qué tan de plástico es tu vida? ¿Con quién hablas? ¿Qué cosas decís o hacés para tapar el vacío? Si extendieras tu mano, un día de lluvia y esa gota te despertara de un hechizo cruento ¿qué es lo primero que harías? ¿Cuáles serían tus gestos? ¿Cómo irías hacia el aire, hacia los otros? ¿Qué palabras nuevas pondrías en tu boca? ¿Quién te acompañaría a mirar la vida por primera vez? ¿Qué le dirías a los otros cuerpos de plástico que tenés alrededor?

Candelaria Rivero



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE



¿Siempre supiste que ibas a ser cineasta?

No. Eso fue alrededor de los veinte años.

¿Dónde estudiaste cine?

No estudié cine. Será por eso que me gusta un sitio de Instagram que se llama *No Film School*.

¿Cuáles son tus referencias cinematográficas?

Varían seguido. En este momento me interesan mucho las películas de aire teatral que logran edificar suspenso, fuera de campo y un mundo de representación utilizando solamente el diálogo y el drama. Las adaptaciones teatrales por ejemplo de Agatha Christie, películas como *Intimidad de una estrella* (*The Big Knife*) de Robert Aldrich, las versiones de Shakespeare —a mí me aburren todas menos el *Julio César* de Joseph L. Mankiewicz— o algunos misterios de Roman Polanski. Son películas un poco acartonadas, faltas de humor, y muy dependientes del talento de los guionistas y de los actores. Siento que todas ellas quieren combatir el tedio del espectador y fracasan. No será una maravilla pero ahora estoy en eso porque mi próxima película es una adaptación de una obra de teatro. Que yo conozca, solo dos películas de este tipo están claramente por encima, tienen un nervio magistral y parecen cine, aunque no sé bien por

qué: *12 hombres en pugna* y *Bugs*, ambas de William Friedkin. ¿Será que ese hombre es un genio?

¿Cómo surgió la idea de *Punto ciego*?

Honestamente no lo sé, tenía muchos deseos de hacer una película.

Tengo la intuición que la escritura del guion tuvo un largo proceso, ¿fue así?

Sí. Pero hubo otros más largos. En todo caso lo más notable sería resaltar que cada paso que daba era la primera vez que lo daba y además, al ser un proyecto independiente, todo dependía de mí y de mis compañeros, y todo lo íbamos inventando al paso. La noche que cargamos las camionetas para viajar a Mar del Plata a rodar sentimos que habíamos culminado un extenso camino, y sin embargo apenas empezaba.

¿Tuviste que realizar muchos cambios en el momento de la realización, respecto del guion?

No porque no tuvimos apremios de tiempo ni otras obligaciones que tienen las películas con apoyo del INCAA. (Hoy en día más que apoyo, parece un yugo). De paso, permitime aclarar esto: se habla mucho del cine independiente argentino. ¿Qué significa independiente? Aun-

que no le guste a algunos, el único cine independiente argentino es aquel que no posee apoyo del INCAA ni de corporaciones de multimedios. **Punto ciego** es una película legítimamente independiente.

¿Por qué un lugar llamado Santa Sofía?

Santa Sofía del Mar es una ciudad ficticia a la manera de la Santa María de Juan Carlos Onetti, o la Aquilea de **Invasión**, o la Megalópolis de Coppola que parece que finalmente va a poder concretar. La hice con muy pocos elementos y seguramente muy torpe al lado de los grandes ejemplos. Recordemos que Don Porfirio dice que Aquilea debe ser defendida de los invasores aunque a la población no le moleste ser invadida. Y agrega esta bella frase tan borgeana: “La ciudad es más que la gente”. Santa Sofía del Mar tiene algo de La Plata, de Mar del Plata y de algunos barrios de Buenos Aires. Tiene puerto, universidades y playas. Allí vive gente formada y bondadosa, casi no hay pobres ni ricos, es una ciudad pequeña y bastante joven. Pareciera representar una idea de progreso que las tres películas luego niegan. En ninguna de las tres películas se ve el mar y creo que eso construye una aceptable metáfora de la ciudad. Pero lo importante es su naturaleza mítica. Santa Sofía del mar fue creada para **Punto ciego** y luego entendí que, para que esa naturaleza mítica fun-

cionara, debía completar una trilogía en la misma ciudad con temas como los que, en **Devoto...** y **El último zombi**, se desarrollan. Santa Sofía es una mártir de la fe ortodoxa, Sofía se llama también mi hija, pero lo más importante es que esa palabra griega que significa sabiduría marca el camino que creo que mi trilogía sigue. El conocimiento del Universo a través de la sabiduría y el pensamiento.

¿Punto ciego es una película sobre el punto de vista en el cine?

El punto de vista es una herramienta del cine, parecido al punto de vista en la literatura pero diferente. Esta película utiliza esa herramienta hasta el máximo de sus posibilidades.

Ese punto ciego, ¿no es acaso aquello que no “vemos” en una película?

Sí. Pero lo podemos construir en nuestra cabeza. Un concepto prehistórico: el cine es un conjunto de imágenes sucesivas que juntas crean una mayor.

¿Pensas que la película se inscribe claramente en el género fantástico?

No tan claramente. Es un policial de misterio. Se inscribe en el fantástico, pero poco. La intriga se sostiene porque Ulises (él, no la película)

sólo puede asimilar lo que sucede en clave fantástica. Cuando comprendemos el engaño, volvemos al rígido policial. Una vez más es una cuestión de punto de vista. *Vértigo*, el gran modelo, propone tres partes sucesivas, primero una historia de amor que se bifurca al género fantástico para resolverse al final en estricto policial de misterio.



Punto ciego (2014)

Punto ciego es, claro, una película sobre el cine... ¿Hay, para el espectador, un “punto ciego” ?, ¿o acaso el fuera de campo es el punto ciego de la imagen cinematográfica...?

Claro, el argumento consiste en que a Ulises le crean una historia, una imagen, que tiene un borde que no se ve. Un punto ciego como el del espejo retrovisor de los autos. Por ese borde se le filtran sin que él los vea venir, y tampoco lo ve el espectador. Estoy de acuerdo con vos en que todo esto sería como una versión del fuera de campo.

En las tramas planteadas en cada una de las películas a filmarse, pensadas por Bruno y Ulises, se contraponen lo clásico y lo moderno; de la piratería de siglos pasados a la piratería moderna, de casi una esquina de barrio (tango), a la esquina en la imagen tecnológica de video...

Ambas serían incompletas. La mera mostración de lo real y casual de Ulises, como el viejo *Cinema Verité*, y el periodismo que solo cuenta argumentos, “contenidos” se diría hoy. Scorsese dijo recientemente que las películas actuales, especialmente las de plataformas, solo tienen contenido.

Más allá de la referencia a *Rear Window* en el personaje de Ulises espiando tras la ventana, a *Vértigo* con sus dos mujeres, a *Doble de cuerpo* y esa imposibilidad de “salvar” a Marina... La película es recurrente en referenciar a films paradigmáticos de la historia del cine...

Sí, con gran respeto y modestia se pone en la misma órbita de esas películas que mencionás y que son, a mi entender, el cine puro. A esa lista podemos sumar varias empezando por *Psicosis*.

Hace varios años, cuando hacer una película era para mí tan inaccesible como llegar a Marte, pensaba que lo que hiciera debía ser cine puro y ficción total, porque iba a ser mi única chance,

mi bala de plata. Como nada aseguraba que pudiera llegar a hacer una segunda película, busqué meter todo lo que sé en una sola película para luego decirme “lo hice” el resto de mi vida, en caso de que no fuera a hacer nada más. Eso es *Punto ciego* en mi vida.

Hoy, pasada más de una década de que empezamos este proyecto, puedo decir que me trae nostalgia, buenos recuerdos y orgullo. Además me dejó amistades perdurables. *Punto ciego*, aunque no la veo hace mucho, me gusta bastante y le tengo mucho cariño. Pero es cierto que esa pretensión de meter en tu primera obra todo lo que sabés puede ser un exceso, un exabrupto adolescente o un gesto pretencioso. Igual creo que lo volvería a hacer.

¿No son acaso esas dos películas del film —la “realista” de Ulises y una que se inscribe en los géneros, la de Bruno—, las que van pugnando por prevalecer en el relato?

Sí, pero, siguiendo con las mismas metáforas, se impone al final “el cine”, que es la superación de ambas. ¿Qué sería esa superación? Construir un mundo completo y orgánico y aportarle un sentido coherente y desarrollado. Eso se llama (o se llamaba antes) tener una visión del mundo, algo de lo que carecen el realismo fotográfico y el relato de los meros hechos.

Pareciera que la película va mutando desde el punto de vista de Ulises al del espectador, ¿es así?

Efectivamente, el punto de vista cerrado afecta de manera directa y parecida al personaje y al espectador. Hay un momento preciso en que abandonamos el punto de vista de Ulises y vemos las cosas “como realmente son”. Y por cierto, aunque sin estridencias, son aterradoras porque es como abrir un tercer ojo o salir de la caverna. Concretamente: enamorarse de una mujer que no existe y elegir la autocondena. Yo quise que el espectador, además de asombrarse, padeciera la amargura de descubrir que toda la película está de algún modo en contra de los intereses y la moral de su personaje principal. Ahora me lo hacés pensar, esto es muy *de palmiano*.

El final de la película, ¿es una manera de expresar de cómo el cine europeo se “muere la cola”?

Hay muchas buenas películas en las cinematografías de varios países de Europa. Diría que me llama la atención cierta delectación que provocan los “sucesos reales” de rodajes de algunas películas icónicas, especialmente la trágica muerte de un obrero en el delirante rodaje de *Fitzcarraldo*. Parece que se nos dijera: “mirá si será loca esa obra que hasta se murió un tipo”, cuando debería ser un hecho tan punible y ver-

gonzoso para la profesión, como el tiro que se le escapó al utilero de Alec Baldwin o la decapitación del Sargento Sanders. Algo que parece estar más cerca de un sangriento *happening* actual que del arte. Eso es el ácido final de **Punto ciego** para mí.

Aparece de manera cristalina en el filme el tema del doble. Marina y la prostituta; Madeleine y Judy. Respecto a este tema, tenemos dos directores, dos mujeres, dos tramas — que luego se superponen—, dos “dolores” de cabeza, etc., múltiples dobles, ¿no?

Sí. No es mi tarea dar cátedra sobre este tema tan importante en la historia del arte, tan bello, tan complejo y tan plagado de ejemplos. Se lo dejo a los teóricos que lo van a hacer mejor que yo. Es un tema que nuestra película incorpora, pero sobre todo es un código de representación. Con la mitología del doble pensamos y componemos. El doble —y el tema del doble— es una de las imaginaciones más humanas que existen.

Hay momentos donde pareciera que Marina es el sueño de Ulises —su mujer ideal—, en otros, que Ulises lo es del sueño de Marina... Esos desplazamientos llevan hacia el final a un desenlace si se quiere realista, donde cada cosa se pone en su lugar, incluso en la pobre película que termina montando Ulises...

Sí, la mayoría de los que se lanzaron a adivinar a los veinte minutos de qué iba la película decían que era un sueño, una alucinación, un deseo. Que a la mujer se la estaba inventando Ulises. Me hacés pensar... se ha vuelto un facilismo que las “cosas raras” se resuelvan como un sueño. Es fácil, intrascendente y nos deja a todos tranquilos porque no sale del corralito de la psicología. Ya no hay “el otro lado de las cosas”.

Creo que en un momento lo expresan, pero los puertos siempre provocan la llegada de lo “otro”, o la partida de lo “propio”, un espacio de circulación y a la vez de quietud. Creo que eso refleja sin más el comportamiento ambivalente del personaje de Marina...

Absolutamente de acuerdo. Los puertos tienen esa magia y misterio que no tienen los aeropuertos ni las paradas de colectivo.

Siempre me han resultado atractivos los grandes barcos en la imagen cinematográfica, así como los barcos en alta mar, hay algo de majestuosidad creo, refiriendo al cine.

Otra vez de acuerdo. Pocas cosas me resultan más misteriosas y magnéticas que un buque. No sé por qué. Será porque flota. Será porque no se ve la parte de abajo sumergida siempre en el agua oscura. Las imágenes “robadas” del puerto

en el comienzo de la peli me gustan mucho. Una de ellas está filmada con otra cámara, en otro puerto, para una película de un colega amigo. La descartaron y yo se la pedí.

Es ineludible la referencia en la trama al filme *Capitán Phillips* de Paul Greengrass, ¿hay allí una referencia a dos modos de pensar la imagen (en esa dualidad Hitchcock-Greengrass)?

Más que dualidad es un opuesto absoluto. Esa película se debe haber filmado al mismo tiempo que la nuestra. Qué ironía, nuestra peli entera es más barata que el catering de esa. El tema de la piratería moderna en Somalia y otros países es muy interesante. Es el cuarto negocio ilegal detrás de las armas, las drogas y la trata de blancas. El tema de los barcos fantasma, el negocio de las aseguradoras, la desprotección de las minúsculas tripulaciones... Pero no olvidemos que “el tema” es solo una excusa para hablar de otra cosa.

Además, seré sincero, si vamos a hablar de piratas de manera directa, antes que con el Capitán Phillips me quedo con Jack Sparrow.

Al comienzo Ulises se plantea un film moderno, para ganar en festivales independientes, dejando que el azar gobierne la trama y el tema, pero el film nos dice: el cine es algo

demasiado serio para tomarlo como un juego; finalmente, esa realidad azarosa obliga al personaje —Ulises Camino— a tomar un camino, como su apellido, o el de su nombre como su destino. ¿Pensaste en esto?

Un Ulises que no se mueve de su casa que se apellida Camino. Si, como decían los griegos, “nombre es destino” esto sería una ironía.

Al final de los créditos, entre a quienes está dedicado el filme, aparece el nombre de Ángel Faretta...

Dije al comienzo que no había estudiado cine, pero quise decir que no hice una carrera con diploma. Yo aprendí de muchos el oficio, la cinefilia y las ideas, y les agradeceré toda la vida. El más importante fue Ángel. Él me transmitió cientos de ideas lúcidas, por ejemplo “A una sociedad secreta sólo se la puede combatir con otra sociedad secreta”. Esta idea es parte de *Punto ciego*.

Tres años después de *Punto ciego*, realizas el documental *Consejos para seguir bailando*. ¿Cómo fue ese salto de la ficción al documental?, o también ese salto de un cine Clase B a un género tan distinto...

Mientras los nuevos proyectos avanzaban a velocidad crucero nacional, les di una mano a las

coreógrafas Florencia Olivieri y Mariana Estévez con un video breve por el que habían ganado un apoyo en Prodanza. El proyecto empezó a crecer en ambición y en interés y se transformó en un largo. Tenía rasgos interesantes y graciosos porque es un documental de danza con comedia. Flor es la madre de mis hijos (que aparecen en cámara todo el tiempo) y Mariana, su mejor amiga. Nos conocemos todos desde los 20. ***Consejos para seguir bailando*** es un divertimento.

Para tu siguiente *Devoto, la invasión silenciosa*, volviste a la ficción y un tipo de película también Clase B... De hecho, el nombre de la productora, “Clase B Cine”, ya define el carácter de tus films...

Además tiene la letra de mi apellido. Pero Clase B Cine ya no existe más. El año pasado fundamos una nueva productora con mis amigos Manzana Ibarrart y Mariano Oliveros que se llama Ambos Mundos Cine.

Hace poco en una entrevista manifestabas el orgullo de ser considerado un director de Clase B, contanos un poco sobre esto...

Claro, lo que dije en esa oportunidad es que no temo para nada que me cataloguen como un director de Clase B, es más, sería un honor para mí. La Clase B norteamericana fue una fábrica

de sentido, una visión del mundo completa y compleja, a contramano del mismo mundo por el que circulaba. Ahora, Clase B en el sentido de bajos recursos, no es algo necesariamente grato ni admirable en sí mismo, aunque me gustaría destacar que los directores de mi generación hemos aprendido a trabajar en la dificultad, a resolver sobre la marcha, a trabajar en equipo sin mandonear a nadie y estamos orgullosos de saber hacerlo, pero eso tiene que ver con los códigos del oficio, no con las películas en sí.

Otro rasgo de la Clase B entendida de este modo, es la corta duración, entre 70 y 85 minutos y la estricta estructura en 3 actos. Son exigencias formales y méritos narrativos muy grandes. A mí me gusta más hablar de forma que de lenguaje del cine. Creo que hay muchas películas Clase B de los 40 y 50 hasta Corman y Romero, que se acercan mucho a la perfección de la forma.

Un cura con una pistola nos lleva a una paradoja interesante al comienzo...

Paradojas y aparentes contradicciones: el cine debería nutrirse de ellas siempre. Mi amigo Fernando Regueira, el guionista, me dijo que esa es la primera imagen que se le ocurrió o que soñó: “un cura se despierta encerrado en un lugar que no conoce con una pistola cerca de su mano. No tengo la menor idea de cómo sigue pero quiero

escribir algo que empiece así”. Me encantó y ahí nomás le dije: “sí, vamos con eso”.

El cura, un nerd, una enfermera y un oriental remiten, y mucho, al príncipe de las tinieblas carpenteriano...

Y una mujer con entrenamiento militar. No lo había pensado así, pero ahora que lo decís, suena muy agradable. Es que lo fundamental del planteo fue que fueran cinco perfectos desconocidos, muy diferentes entre sí, que no sospecharan el motivo del encierro. Y luego, la Lancera, una especie de líder secreta y mítica, aparece para marcarles un camino nuevo. Para mí *Devoto*,... es, por su sencillez, una fábula sin animales que hablan y sin mensaje edificante.



Devoto, la invasión silenciosa (2020)

La música tiene esa musicalización bien percusiva al estilo del que utilizó (y realizó), el mismo John Carpenter...

Exacto. Lo buscamos todo el tiempo. La música no se parece a la de Carpenter, pero sí en algu-

nos pasajes tiene sonoridades similares, se usaron emuladores digitales de esos teclados tan característicos, creo que se llamaban *Hammond*. La música de Carpenter tiene el genio de la simpleza, en cambio la de Fernando Rabih y Federico Mizrahi es muy compleja a veces, y además transformarla al estilo rock supuso una dificultad particular.

Ese espacio interior como laberinto, la ciudad deshabitada y como si algo imprevisto hubiese sucedido dejando autos en medio de las calles... Hay una relación evidente con la *Invasión* de Hugo Santiago, en eso de “los otros”... Los mismos sobretodos, por ejemplo..., y hasta un automóvil Valiant que nos lleva al año de la película *Invasión*, ¿no?

Tal cual, la relación con *Invasión* es evidente y está presente en casi todo. Lo del Valiant no se me había ocurrido pero es muy cierta la analogía. Respecto de esta relación tan evidente con otro filme, mi preocupación mientras Fernando escribía y yo preparaba la puesta era: ¿esta película puede ser igual de interesante para un espectador joven que no haya visto *Invasión*, o no sepa quién es Borges? ¿Los Bowies pueden existir más allá de los impermeables de *Invasión*? Yo creo que sí. Inclusive las cosas que Bruno le dice al cura cerca del final, son casi como una continuación directa o una crítica de

los ambiguos argumentos del grupo del Sur al final de **Invasión**, y sin embargo funcionan muy bien por sí mismos.

¿Qué significa el octógono (el edificio donde están encerrados los personajes)?

Nada en particular más allá de la simbología del número 8 que siempre está presente en mis películas. El 8, como todos sabemos, representa la unión de dos mundos, el alto y el bajo. Recordá que Santa Sofía del Mar es en parte La Plata, y este edificio de planta octogonal, que en la realidad es el nuevo Teatro Argentino, es el más moderno de los edificios públicos de la línea fundacional. Mi ciudad está atiborrada de neblinosos símbolos masónicos propios de la generación de 1880 que la concibió. La ironía subyacente podría ser que la geometría y la simetría de esta planta octogonal sean interpretadas como símbolo masón, pero sus arquitectos de 100 años después desconozcan absolutamente la incidencia del tema en su propia obra. A aquellas sociedades secretas las acabó su propio secretismo. Veo que hoy están resurgiendo pero a la luz del día. Dicen que ya no son secretas sino discretas y hacen cosas como dar charlas abiertas para captar nuevos miembros. Las logias del siglo XXI tendrán redes sociales y publicidad en el cable.

La fecha es la del 8 de diciembre de 2026, lo que nos refiere a un film distópico, y a esa relación entre la Virgen y la Lancera...

Sí. Y otra vez el 8. Y también de algo que me fascina desde chico: las obras futuristas transcurren en futuros cada vez más cercanos. Además, no las voy a enumerar, pero casi todas las obras de ciencia ficción del siglo XX ocurren en un futuro que ya pasó. Solo cito una que transcurre en nuestro 2022: **Soylent Green**, filmada en 1973.

Cuando abren la puerta a Yukio, ¿por qué no salen? ¿Qué los retiene? ¿Por qué deciden volver?, ya que es el motivo por el que fueron elegidos, ¿no?...

Bueno, ¡ese es el corazón de la película!:

- *Por qué nos elegiste?*

- *Porque sabía que cuando estuvieran libres iban a decidir volver-*, responde la Lancera.

Eso es para mí la libertad. La libertad de saber elegir al mismo tiempo que se descubre el propio destino. También en el final le preguntan a ella si sabía que iba a ocurrir lo que ocurrió, si ella tiene visiones o sabe el futuro, pero no les responde con claridad. Para mí este elemento fantástico y determinante para todo lo que se contó antes es —como elemento fantástico— mucho más importante que la cosa extraterres-

tre. Lo extraterrestre es absolutamente secundario. Luego la forma, el tema y su representación son para mí la pertenencia a la tradición de nuestro género fantástico argentino. Pero la Lancera es lo que trasciende.

¿La Lancera funciona como el Mesías?

No me propuse tanto. La lancera es una líder desclasada y marginal, es demasiado joven pero muy fuerte y con gran capacidad de liderazgo, pareciera que hasta puede leer el futuro. La Lancera es una estampita, pero yo estoy lejos de hacer películas de estilo estampita. Y sobre todo es un grafiti, un grafiti de los 80 hasta principio de los 90, no los de ahora que no son bellos ni creativos ni ingeniosos. Ahora son plaga y tolerancia, antes eran rebeldía. El mejor que vi en mi vida era de Los Vergara y decía así: “Nosotros somos esa gente de la que nuestros padres nos enseñaron a cuidarnos”. Creo que, para mi generación, la cosa va por ahí.

Muy logrado el uso del sonido donde los tambores se convierten en música diegética...

Sí, es una idea que tuvimos y que Daniel “Manzana” Ibarrart se encargó de hacerla realidad. Toda esa secuencia de acciones paralelas y cambios de velocidad es muy compleja de filmar. Tiene 45 puestas de cámara. Con las limitaciones de producción que tuvimos, si no me

dio un paro cardíaco esa semana, creo que no me muero nunca más. Fue un gran trabajo y fue muy divertido hacerles tocar los tambores en el ritmo exacto a los actores que interpretaban a los *Bowies*.

Me da la sensación que *El último zombi* es tu película más lograda, como que las escenas parecieran más amalgamadas, y donde todo pareciera estar ajustado...

Gracias. Eso me dicen. También es la que más frutos nos dio en taquilla y en festivales internacionales. Yo creo que es la que mejor construye la emoción. *El último zombi* nos dio alegrías y certezas para lo que viene.

La notable dirección de fotografía de la película es llevada a cabo por Mauricio Riccio, quien fue compañero en la Escuela Provincial de Cine y TV de Rosario (EPCTV). ¿Cómo fue tu trabajo con él?

El rosarino Mauricio es muy talentoso con la luz y con la cámara. Es un DF más acostumbrado a la publicidad y las películas de alto presupuesto así que tuvo que adaptarse a los tiempos veloces y los menores recursos de nuestra producción, pero lo logró muy rápido. Mauricio es muy estudioso del argumento y tiene muy en claro que hay que iluminar para las necesidades de cada momento de la historia, no para el preciosismo

de la imagen. Me envalentonó a hacer una noche americana muy compleja en el final, cuando la camioneta llega y se aleja, que quedó maravillosa. Acabamos muy amigos y espero poder seguir trabajando con él.

En esta película es cuando el tema, que si no entiendo mal es el secreto, se vislumbra metafóricamente en eso que no se sabe, que se oculta, que no se entiende de distintas maneras, y como se ve en el filme, nadie puede explicar muy bien de qué se trata... La película resulta entonces una crítica a cierta modernidad...

Sí, puede ser.

Cuando el científico revela que entiende que todo comenzó en el spa, por un lado entendemos la explicación científica: un cartel anuncia peligro por excavaciones de aguas termales, y por otro el propio spa, manifestación exacta del embellecimiento exterior, o sea, la modernidad, así que queda clara la orientación de sentido del film...

Sí, creo que frente a la tragedia, la monstruosidad y la materialidad del horror, todo en el spa opera de manera irónica. Se llama Sofía Libre, una contradicción neo hippie, de hippies chic y con *Swiss Medical*. Recuerdo que una amiga mía posteó que los punk eran gente buena con

cara de mala y los hippies gente mala con cara de buena. Los punks murieron todos en su ley a los 21. Los hippies pusieron spas.

También esa referencia a la historieta “El eternauta”, con la caída del cielo de la nevada mortal, pero ahora desde bajo de la tierra, eso color violeta de olor a azufre. Es clara aquí la relación a lo demoníaco, y otra vez, carpenteriano...

La lluvia de “El Eternauta” es el final de Devoto. Y claro, siempre volvemos y volveremos a Carpenter. Para mí, aunque no tenga absolutamente nada que ver, la película más cercana a *El último zombi* es *La cosa*. Creo que el punto de partida es exactamente el mismo. No es que quiera equipararme con semejante genio. Digo que es un faro y que nos enseña a pensar, sobre todo en esta época donde todos hacen homenajes y rápidamente abandonan a los maestros para irse atrás del último estreno de cine arte de terror. Yo pienso que los homenajes no debería hacerlos el cineasta sino el municipio. Una estatua, un nombre de calle y listo. ¿Te imaginás una estatua de Carpenter? Yo, para serle fiel y respetuoso, lo haría con un pucho en una mano, una lata de coca en la otra y hablándole a una señorita. También está Lovecraft en el centro de este asunto, pero de nuevo: el pobre HP está tan manoseado...

Imagino que en varias oportunidades te han hablado de la relación entre esa peste que se desata en Santa Sofía del Mar y la pandemia que aquejó a prácticamente todo el planeta...

Sí, mucho se ha hablado de eso. Nosotros terminamos de filmar esta película el 28 de febrero de 2020, diez días antes de que se cierre todo. Recuerdo que justo antes de filmar una toma, un técnico jovencito escuchaba el ensayo de un texto que incluía la palabra cuarentena y le preguntó al de al lado: “¿Qué es cuarentena?”. Unos días después iba a ser la palabra de moda.

Lo mío es muy triste porque soy un hombre adelantado a mi tiempo, pero sólo unos días.



El último zombi (2022)

En esta película se vuelve a repetir el lugar cerrado, donde a excepción de unas pocas escenas del comienzo, la película se concentra en la hostería...

El encierro es un gran disparador dramático de este tipo de emociones y conflictos.

En el número anterior de Estación Cine, Melina Cherro (coguionista del film), nos contaba que la referencia para la escritura de esta película, más que las películas de zombies actuales, lo eran más filmes como *El zombie blanco* y *Yo caminé con un zombie*. ¿Hay aquí un salirse de estos caracteres contemporáneos y afincarse más en las raíces propias del género?, ¿algo así como “más Tourneur y menos Romero”?

Que cada cual haga lo que quiera, pero yo no me imagino a un japonés *snoob* cantor de tango imitando por fonética el inusual y decadente —en el buen sentido— fraseo de Goyeneche. Más bien creo que aman el tango, se obsesionan con la historia y el origen y estudian. Estudian mucho para poder hacer luego su tango *made in Japan*. Yo tiendo a ser así con el cine que hacemos acá. Para mí eso y no otra cosa es la insaciable curiosidad que todos en este “nicho de género” decimos que tenemos. Melina es muy inteligente y sabe trazar las líneas básicas de lo que luego vamos a desarrollar. Sin dudas empezó por el lugar correcto.

El personaje de Flora, así como la escena de la comida, pareciera remitir sin más a Doña Milagros, aquel personaje extraordinario encarnado por María Luisa Robledo en la película *Rosaura a las diez*, basada en la nove-

la de Marco Denevi y dirigida en 1958 por Mario Soffici. Por lo demás, son varias las relaciones entre Nicolás y Camilo Canegato del film aludido. Si esto es así, y creo que lo es, serías de los pocos directores contemporáneos que abrevan en lo mejor de nuestro cine clásico para pensar su cine, ¿fue así?

Gracias. Eso es un halago enorme para mí.

Muy adrede, la mesa compartida y la matrona controladora, son de Denevi. En cuanto a Soffici, no sabría qué agregar. Para mí es, sin lugar a dudas, el más grande director de cine que dio nuestro país. En todo caso vuelvo a la respuesta anterior: es bueno ir hacia atrás para saber quiénes somos y qué deseamos hacer. Por cierto *Rosaura a las diez* es la primera película argentina filmada en *Scope*, y Soffici lo utilizó magistralmente.

Creo entender que la película tiene dos personajes puentes: uno es Nicolás y la otra, la dueña de la hostería; ambos saben que hay algo más, pero si Flora es como el último bastión para mantener cierto orden, la llegada de Nicolás “coincide” con el momento que se dispara la peste, ¿no?

La primera parte de la película es una de misterio con protagonista detective. Eso es la llegada de Nicolás: un Hércules Poirot en la pensión de Doña Milagros. Para mí, quizá te sorprenda, la

mejor escena de la película es la de la cena en la mesa con todos los personajes. Se trata de un detective que busca obtener información sin preguntar de manera directa. Hemos logrado que la audiencia comprenda lo que piensa a cada paso un grupo de personajes que acabamos de conocer, mientras hablan de otra cosa o simplemente mienten. Es una escena tan cinematográfica. Matías Desiderio y el resto de los actores entendieron esto enseguida, por eso lo actuaron a la perfección. Estoy muy agradecido con ellos. Me encanta, estoy orgulloso de esta escena.



Escena de la cena destacada por el director

Luego me preguntás por Flora. Ella no es mala, pero para mí es un personaje muy triste y contradictorio que por mantener el *statu quo*, por desear que todo pase y sigamos siendo felices, cierra los ojos a la evidencia de la realidad, posterga las decisiones y acaba siendo corresponsable del desastre tan temido. Para mí es como un emperador romano desgastado que perjudica a Roma al mismo tiempo que la ama. Lo mejor para él y para Roma es asesinarlo a tiempo.

Laura y Vicente están de “trampa”, ya que como oímos, él está casado con Karen. Pareciera que son justamente los dos personajes espiralados, inversamente a los de la pareja recién casada...

Claro. Digamos que, básicamente, todos los personajes se definen por su relación con el amor. Todos, inclusive la joven Delfina y el protagonista.

El científico, no queda claro si actúa por amor a su mujer o a la ciencia, ya que no tiene límites, pues parece dispuesto a sacrificar a su propia hija...

No creo que esté dispuesto a sacrificarla. Sí a extraerle sangre sin descanso en pos de que su esposa sane. Helena es su gran motor. Luego, como un Conde Drácula, podría llegar a destruir el universo con tal de salvar a la amada. De hecho, ya destruyó lo más importante de su vida: el prestigio de su brillante carrera.

Dentro de los simbolismos de la película, el altillo—o ese lugar más alto de la casa—, que resulta el lugar donde se esconde el científico junto a su mujer que se encuentra en modo zombi, funciona como el sótano de una casa privada, la solución al ser una hostería...

Sí. En lo alto habita lo trágico. A mí me encantan las trucas de cámara y la construcción de espacios fílmicos que no se parecen en nada a la locación real. La casona no está en el medio del bosque, está sobre la muy transitada avenida 7 de La Plata. No hay un pasillo con habitaciones, es una mampostería —te dejo un acertijo: si mirás con atención vas a encontrar una ventana en una ubicación arquitectónicamente imposible— y, a esto quería llegar, la casona tiene planta baja y un piso, no dos como se ve en la película, así que la misma escalera y la misma puerta se usaron dos veces. Una para el primer piso y otra para el segundo. Además, para poder ver la casona de afuera, tuvimos que añadirle un segundo piso digital, esa especie de altillo.



Imagen del *backstage* de *El último zombi*

Nicolás es el protagonista de la película, y en palabras de la hija del científico, primero detective, luego policía, revelando el carácter autoconciente del film, al terminar cumpliendo esas funciones, hasta su sacrificio final, o

ese hundirse en el mar como el Jack de *Titanic*...

No había pensado en Titanic pero puede ser, sí. Me encanta la idea de que para salvar a alguien, o mejor dicho para infundirle la fortaleza necesaria para luchar por salvarse, un héroe le plante una falsa esperanza, una esperanza infundada. Es contradictorio. Es una mezcla de drama e ironía. Ya hemos dicho que nuestra historia se inspiró en “El gran Serafin” de Bioy Casares, donde hay un final parecido, aunque no tan desarrollado como acá. Creo que *El último zombi* se trata de la belleza de la derrota.

Mi padre, que nació en La Plata, hizo que mis hermanos mayores que nacieron allí sean de Estudiantes de la Plata, club del cual sos simpatizante. ¿Has trabajado en algún audiovisual para ese club?

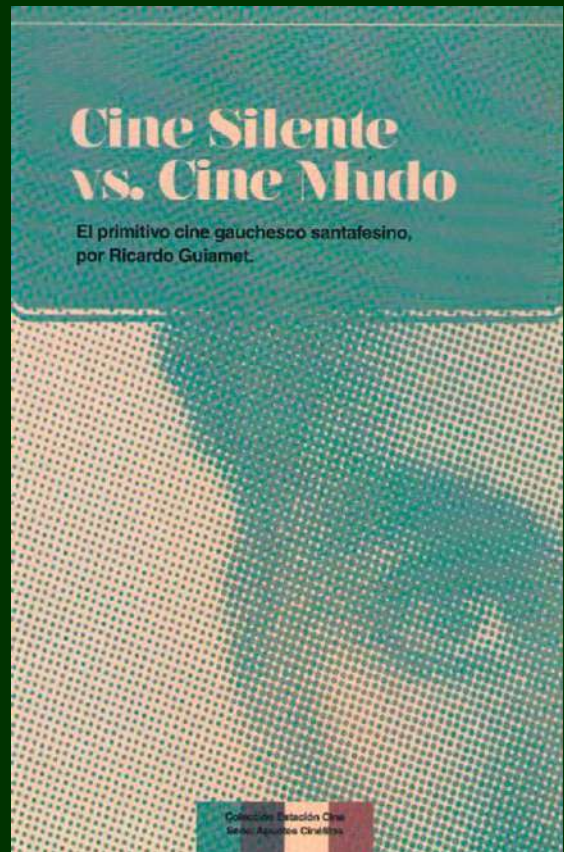
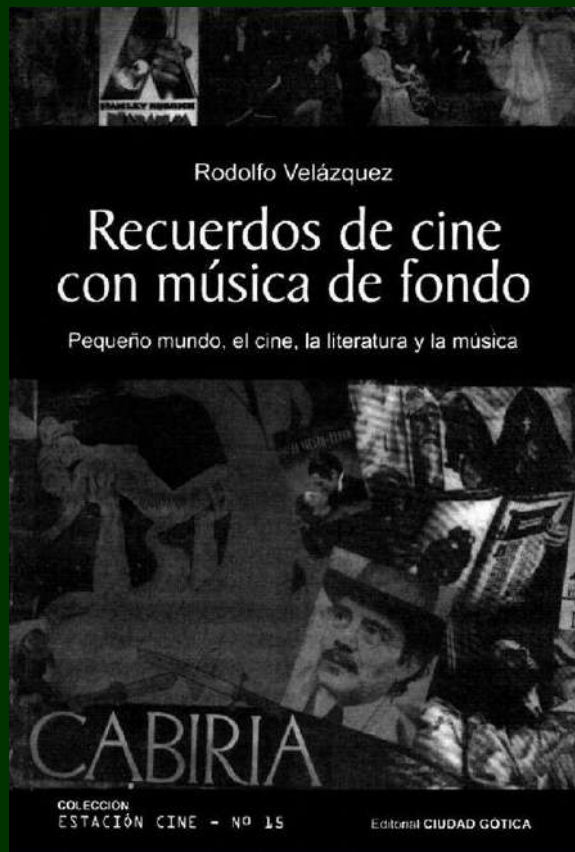
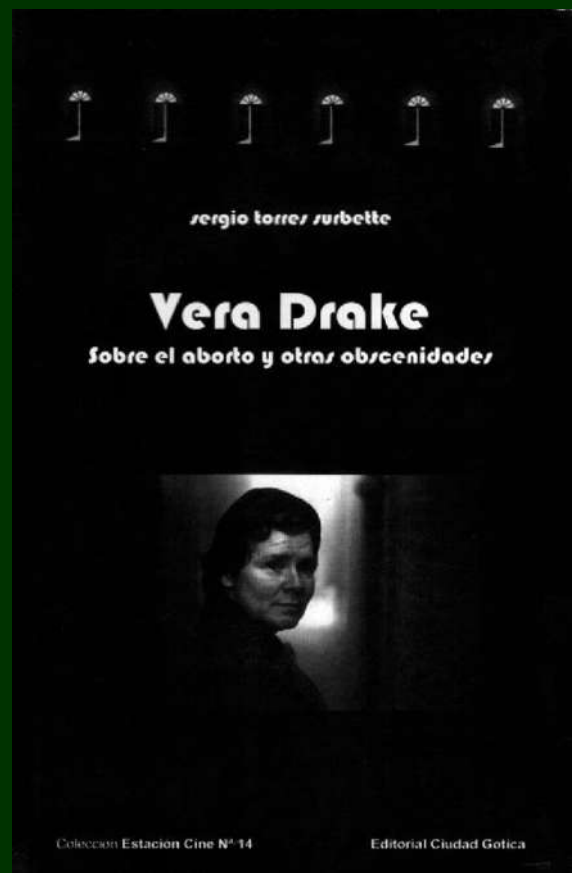
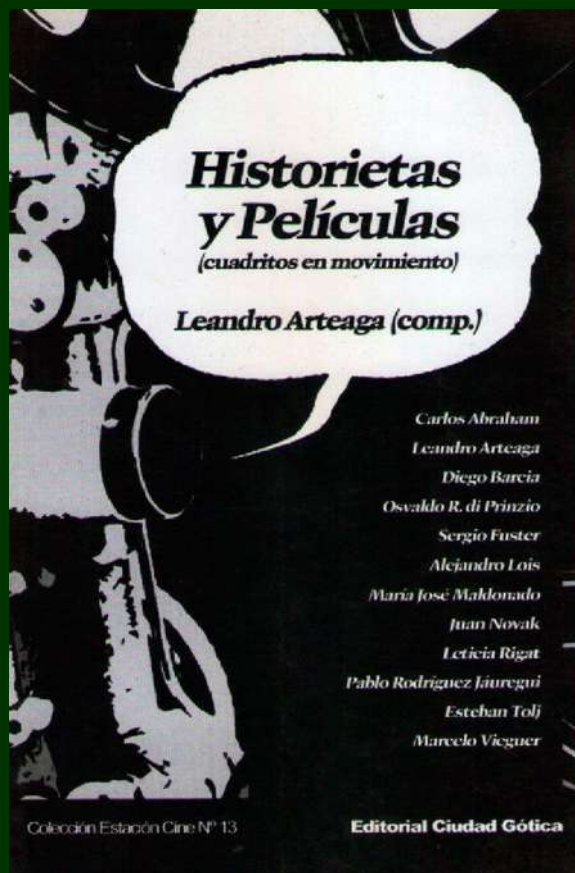
¡Lo bien que hizo tu padre! Qué buena combinación futbolística es Rosario y La Plata. Sabrás que Estudiantes y Central se disputan ser el club no grande con más simpatizantes fuera de sus ciudades. Es muy lindo eso de sentirse orgulloso de no ser uno de los cinco grandes.

En 2009 yo hice el video “motivacional” que vieron los jugadores en el vestuario antes de salir a jugar la final del mundial de clubes contra el Barcelona de Messi y Guardiola. El guion que escribí es un discurso y lo puse en boca del

mítico presidente Don Mariano Mangano, fallecido en 1971, que llevó al club a la cima del mundo. Lo interpretó maravillosamente Jorge D’Elía. Es tan grande el orgullo que eso me produjo, que hasta siento que puse mi granito de arena, como dicen los jugadores, en uno de los cuatro partidos más importantes de la historia del club. Luego, en 2019, utilicé la misma técnica para hacer el video que abrió los festejos de la inauguración de nuestro hermoso estadio nuevo. La fiesta se repitió dos veces y al video lo vieron tres estadios repletos. Fue algo impresionante. No creo que nunca ninguna película mía logre tener tantos espectadores en salas de cine. Yo amo a mi club y me siento en parte formado por sus valores.

¿Cuáles son tus próximos proyectos?

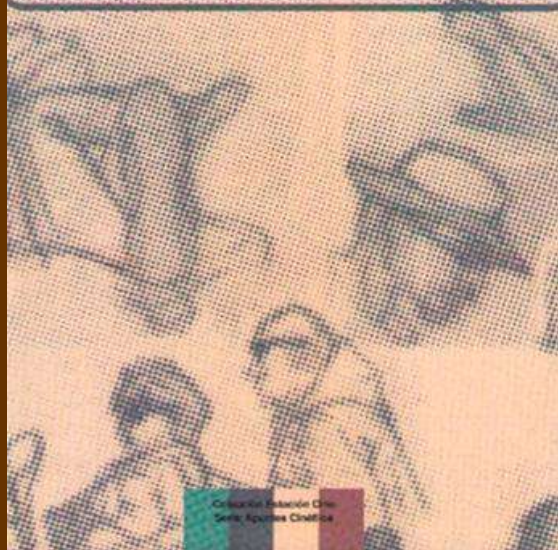
Son varios, pero solo puedo mencionar uno. “Música para un crimen” la vamos a filmar cuando el INCAA decida poner tercera. Este proyecto es un *thriller* de misterio con elementos de terror psicológico —yo prefiero llamarlo psiquiátrico— y, como dije antes, está basado en la obra de teatro que escribió mi querido amigo Luis Longhi que se llama “Anita o la tragedia de las partes”. Estuvo en la cartelera porteña todo el 2019 con gran éxito de crítica y público. Me encanta este proyecto y estoy muy ansioso por empezar de una buena vez.



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

La pantalla dibujada

Animación desde Santa Fe,
por Leandro Arteaga.



Colección Estación Cine
Serie Apuntes Críticos

Cuando Llegan las aguas

Los inundados de Santa Fe,
por Sergio Luis Fuster.



Colección Estación Cine
Serie Apuntes Críticos



Adrián Abonizio / Fabián Bazán / David Castellán
Mauricio Cocchiarella / Martín Comba / Osvaldo Di Prinzio
Sergio Luis Fuster / Fernando Garofolo / Ricardo Guilamet
Jorge Isaías / Esteban Langhi / Sergio Ariel Montanari
Joel Lazos / C. Adrián Muoyo / Martín Perisset

CINE Y FÚTBOL

Colección Estación Cine N° 19



Editorial Ciudad Gótica



Sergio Torres Surbette / Miguel Catalá / Eber Molina
Osvaldo Di Prinzio / Sergio Luis Fuster
Martín Perisset / Miriam Stivala / Néstor Farini
Eliana Velásquez / Soledad Fontana / Pablo Suárez

CINE Y TIERRA

Colección Estación Cine / N° 20

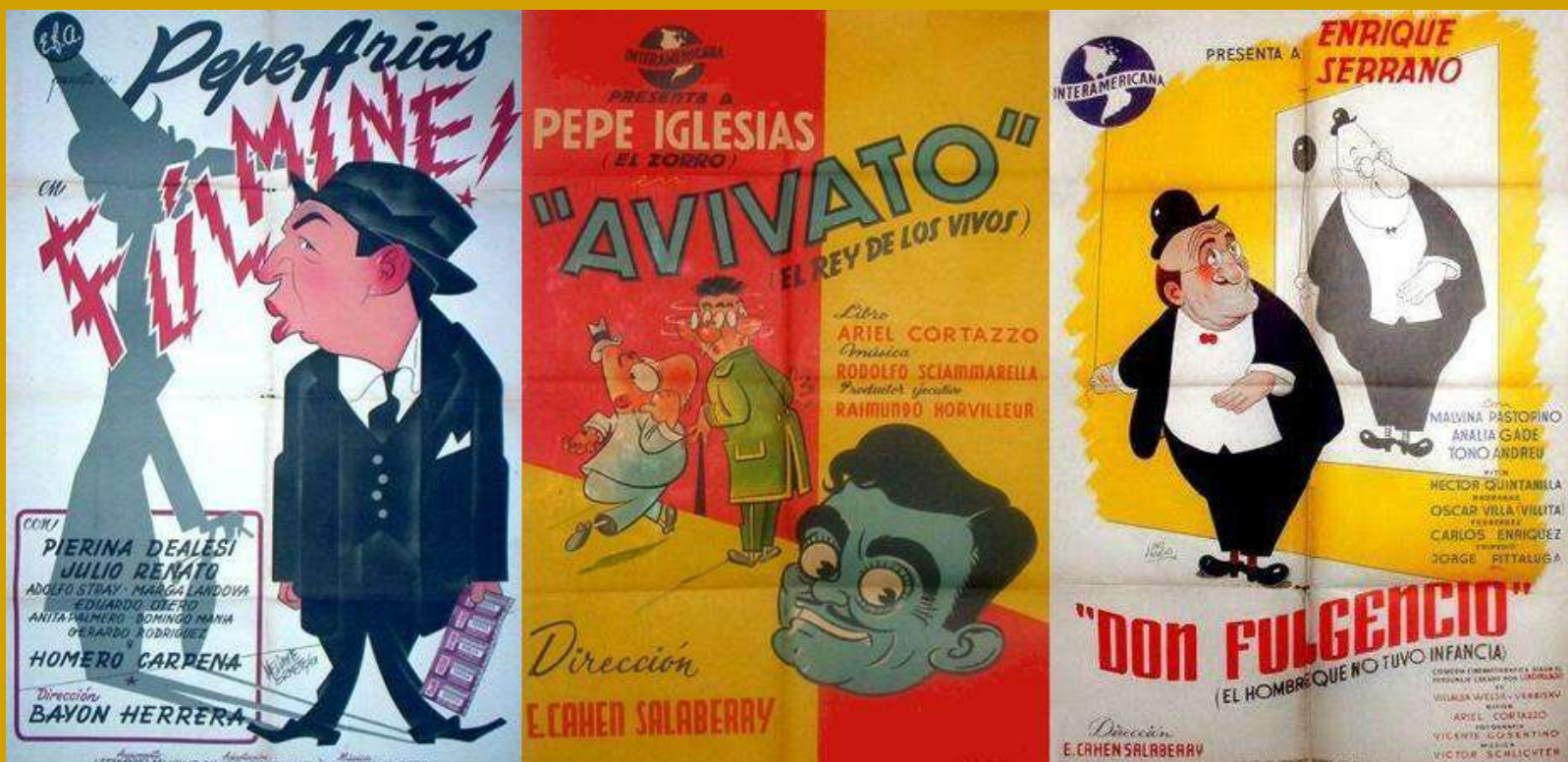


Editorial Ciudad Gótica

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

El cine de historieta en el período clásico argentino

Por Leandro Arteaga y Martín Guzzonato



El presente trabajo es parte del Proyecto de Investigación *Historietas de Película: la influencia de la historieta en el cine clásico argentino (1930 a 1960)*, llevado a cabo en el marco del Programa de Proyectos para Investigadores de Promoción de la Universidad Católica de Santa Fe.

Primeros trazos

Entre el cine y la historieta argentinos hay un vínculo, que acompaña a estos medios desde sus nacimientos y desarrollos respectivos. Hubo momentos pioneros, otros álgidos, y una desconexión que podría explicarse en el desmembramiento industrial sufrido por ambos, algo que hoy oficia como peso real y simbólico¹.

Historieta y cine son medios nacidos en el ímpetu de las tecnologías modernas, que prefiguraron y acompañaron al siglo XX. Tanto una como otro surgieron hacia fines del siglo XIX y modelaron un lenguaje y público propios. Al trabajar desde la imagen secuenciada, los dos medios absorbieron sus experimentaciones de manera recíproca, a partir —si se quiere— de una “pro-

¹ Las tan añoradas “industrias” de la historieta y del cine generan no pocas disputas entre los protagonistas del sector, ya que su alusión parece invocar un “paraíso perdido”. Habrá que tener en cuenta el devenir “roto” de los dos medios, conforme —entre otras cuestiones— a las circunstancias políticas y económicas. Sea cual sea el parecer al respecto, de lo que estamos seguros es que el cine y la historieta argentinos deben estar al tanto de sus principales obras y artífices, sean de la época que sea.

vocación” mutua: para el caso norteamericano y durante la primera década del siglo pasado, el color ya acompañaba las páginas dominicales del *Little Nemo* de Winsor McCay, quien deformaba viñetas y personajes de acuerdo con la aventura onírica; mientras, las películas de Edwin Porter agregaban al relato el montaje paralelo, recurso que el director David W. Griffith luego sistematizó y convirtió en puesta en escena. Experiencias, en suma, que devinieron recursos formales, que uno y otro medio asumían durante la consecución de sus lenguajes.

Para el caso argentino, hay claros ejemplos de la notoriedad que las historietas ya suscitaban y de las que el cine hizo acopio. Pueden mencionarse las películas *Viruta y Chicharrón* y *Viruta y las mujeres*, realizadas hacia 1914 y 1915, con dirección de Héctor Quiroga, a partir de la historieta dibujada por Redondo para *Caras y Caretas*. De igual manera, la concurrida aparición en cine de Pancho Talero, historieta que Arturo Lanteri publicó en *El Hogar: Las aventuras de Pancho Talero* (1929), *Pancho Talero en la Prehistoria* (de la cual recientemente se descubrió un fragmento del metraje), *Pancho Talero en Hollywood* (1931).

Esta relación es más profunda si se contempla al cine animado, habida cuenta de la tarea del ítal-argentino Quirino Cristiani con *El Apóstol* (1917), primer largometraje animado del mundo. Formado en el dibujo humorístico, Cristiani

“inventa”, a su manera y mediante siluetas recortadas, el dibujo animado local, así como Winsor McCay —en Estados Unidos— y Émile Cohl —en Francia— hacían lo propio y durante la misma época. En este sentido, la relación entre historieta y animación abre otro capítulo de importancia en la cinematografía del país, entre cuyos ejemplos de relieve figura el cortometraje *Upa en Apuros* (1942) de Dante Quintero y equipo (Tulio Lovato en la dirección y participación del norteamericano Art Babbit), porque marca el salto al cine de la historieta de Quintero (*Patoruzú*) y la intención de forjar una industria de la animación que no tuvo mayor suerte. Sólo Manuel García Ferré pudo lograr algo parecido, con sostén en el tiempo. Pero esa es otra historia.

Industria y géneros

Puede trazarse una correspondencia entre las respectivas “edades de oro” de la historieta y del cine argentinos. Este período suele estar ligado, matices mediante, a las acepciones “clásicas” de estos medios; es decir, hubo una “historieta clásica” y un “cine clásico” durante un período temporal delimitado, de carácter industrial.

Según Laura Vázquez, “en el transcurso de las décadas del cuarenta y cincuenta la historieta no

solo se posiciona como un producto masivo en la industria de cultura sino que consigue formar su público, consolidar su sistema profesional, imponer una ideología y definir una estética gráfica propia”². Entre las editoriales que sobresalían figuraban Abril, Códex, Columba, Dante Quintero, Frontera, Manuel Láinez.

De manera semejante puede plantearse el caso cinematográfico, cuya industria conoció un sistema de estudios y productoras a la manera de Hollywood: Argentina Sono Film, San Miguel, Pampa Film, Artistas Argentinos Asociados, Lumiton; la década de 1930 fue la del esplendor general, y el cierre de Lumiton en 1949 ya alertaba sobre el ocaso y la remodelación de una época cuyo sistema cinematográfico entraba en crisis.

Tanto el cine como la historieta argentinos concretaron también un modelo narrativo identificable, basado en una estructura de producción que se sostuvo en la lógica de los géneros, cuyos relatos oficiaban a partir de la lógica de los tres actos y los avatares de los protagonistas. De este modo, comedias y policiales, melodramas y aventuras —entre muchos otros géneros—, poblaron páginas y películas con personajes y actores/actrices que el público identificó como “estrellas”, merced al lugar ocupado en este

² VÁZQUEZ, Laura. *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2010. Pág. 16.

sistema de producción y el reconocimiento obtenido.

¿Hubo películas argentinas basadas en historias de la época?

Si se tiene en cuenta el período comprendido entre las décadas de 1930 y 1950 —merced al ascenso y declive del sistema de estudios cinematográficos, y el advenimiento de las rupturas formales y narrativas que el neorrealismo italiano (hacia 1945) y la *Nouvelle Vague* francesa (hacia 1958) traerían aparejados—, hubo en Argentina un puñado de películas que relacionaron cine e historieta a partir de versiones coincidentes en su género, protagonizadas por actores célebres, y delimitadas en el período 1949-1950. Nos referimos a las películas: *Fúlmine* (1949, Luis Bayón Herrera); *Avivato* (1949, Enrique Cahen Salaberry); *Piantadino* (1950, Francisco Mugica); *Don Fulgencio (El hombre que no tuvo infancia)* (1950, Enrique Cahen Salaberry).

Entre ellas se perfila un corpus, conforme a la dinámica que manifiestan los géneros cinematográficos; de acuerdo con Rick Altman³, el género cinematográfico surge de un cruce entre dos lógicas: una es prospectiva y corresponde a la figura del productor cinematográfico, la otra es retroactiva y depende de la recepción de la obra. Entre quienes hacen y quienes mi-

ran/investigan surge un acuerdo que no es del todo tácito y permite fisuras. Entre ellas asoman características imprevistas, que reúnen películas desde rótulos no siempre premeditados. El cine *noir* o el *spaghetti western* son algunos de los muchos ejemplos.

Evidentemente, para que esto sea posible las películas deben probar suerte de taquilla. Si ésta es favorable, el éxito se reitera, sea a la manera de secuelas pero también con películas “parecidas”. La cercanía en el tiempo entre estas cuatro películas lo asevera y las reúne en un proyecto estético de rasgos parecidos. Entre éstos, se destaca el vínculo con cierto tipo de historieta, ya que se trata de historietas cómicas, sostenidas en el gag y sin “continuará”. En este sentido, la transposición lograda en *Fúlmine* (estrenada el 02/02/1949), a partir de la historieta de Guillermo Divito, cimenta las características de las películas siguientes. En todas ellas, el concepto del gag quedará supeditado —al revés de las historietas originales— a un argumento general, a una lógica mayor que lo condiciona; de lo contrario, los gags serían situaciones inconexas y sin estructura⁴. Entre *Fúlmine* y *Avivato* (estrenada el 01/09/1949) la fórmula cristaliza, sea tanto en relación a la reiteración de los recursos formales puestos en juego, como en virtud del éxito de esta última (cuyo nombre toma de una

³ ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Editorial Paidós, 2000.

⁴ Al respecto, puede consultarse: *Gag: la comedia en el cine, 1895-1930*, de Fernando Martín Peña. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999.

historieta de Lino Palacio): diez semanas en cartel.

Si **Avivato** constata y valida la propuesta de **Fúlmine**, el éxito obliga a algo más: la continuación o secuela. Luego de encarnar a Avivato, Pepe Iglesias interpretará a Piantadino (historieta de Adolfo Mazzone). La historieta es diferente pero como el actor es el mismo, la fórmula se repite: historieta + película + actor. El nombre de Pepe Iglesias (conocido por el gran público como el “Zorro”) implicaba una valía diferencial a la película, cuya participación circunscribía al film en el género comedia. Lo mismo con otros notables actores de la época como Pepe Arias (**Fúlmine**) y Enrique Serrano (**Don Fulgencio**). Alrededor de cada uno había un esplendor que concitaba el interés del público, a partir de las películas ya protagonizadas o por sus participaciones radiales. Es decir, existía una interacción entre los medios de comunicación. Radio, cine, revistas, diarios, historieta, conformaban un mundo de referencias cruzadas entre personajes, películas, noticias, fotografías, discos. Por todo esto, la impronta local estuvo garantizada en el logro de un público propio, que sabía orientarse a partir de estas referencias. Para más datos, las historietas Piantadino y Avivato, así como Fúlmine y Don Fulgencio, se publicaban en la misma revista: **Rico Tipo**.

Podemos decir que entre estas películas surgieron rasgos de cercanía, que permiten sean dis-

tinguidas como un “cine de historieta”. Si bien coinciden en sus rasgos formales con otras películas de la época, la referencia explícita al mundo de la historieta es un rasgo distintivo, que las vincula y no es gratuito.

Jettatore/Fúlmine

Aun cuando el paradigma rector del sistema de estudios lo estableció Hollywood, acá se lo replicó desde una idiosincrasia propia. De este modo, este “cine de historieta” logró fisonomía propia, de raíces en el tiempo —en este caso desde la comedia, un género con historia en el cine argentino—, y duró lo que el interés del público, amén de la habilidad de sus realizadores.

Entre otras cuestiones, el cine argentino clásico posibilitó —como toda cinematografía de importancia— operaciones estéticas consigo mismo. En este sentido, la realización de **Fúlmine** surge, por un lado, a partir de la historieta de Guillermo Divito; pero también como *remake* velada de **Jettatore** (1938). Las dos fueron realizadas por el director Luis Bayón Herrera; y así como **Fúlmine** se inspira en una historieta popular, de igual modo lo hace **Jettatore** con la obra teatral de Gregorio de Laferrère.

El yeta del primer film lo interpretó Enrique Serrano (luego Don Fulgencio), Fúlmine será Pepe Arias. Es decir, entre Jettatore y Fúlmine se establece un díptico, que Bayón Herrera disfraza en la alteración del contexto social de sus personajes. En el caso de Jettatore, don Lucas (Serrano) es alguien de la clase alta, que desea casarse con una de las hijas de otra familia acaudalada. El celoso del asunto, que interpreta Tito Lusiardo, hará recaer en él las habladurías de una supuesta mala suerte. En el caso de Fúlmine, Pepe Arias encarna a un pobre desempleado, cuya mala estrella provoca el incendio de cada lugar donde lo emplean. Bayón Herrera invierte la escenografía de clase social, pero sostiene un mismo comentario sarcástico sobre la organización de éstas y su lucha constante: de acuerdo con el argumento de *Fúlmine*, sólo un golpe de suerte —ganar la lotería, por error y con el número 13.013— permitirá acceder al lugar social/económico negado. Así como en *Jettatore*, es el dinero el que guía las relaciones de conveniencia.

De avivados e inocentes

Respecto de estas operaciones estéticas —habrá que tener presente que no toda cinematografía admite *remakes* de sí misma—, puede señalarse

de manera similar el ejemplo de *Avivato*. La verdad está en una película francesa —*Le Roi des resquilleurs* (1930, Pierre Colombier)—, cuyo personaje (*Eugène “Bouboule” Leroy*) saltó al éxito en una serie filmica interpretada por el cantante Georges Milton: fue la primera de sus películas y tuvo una *remake* en 1945, con dirección de Jean Devaivre. *Avivato* no oculta en sus títulos iniciales la referencia de origen, y se inscribe de paso en otra categoría: las películas “internacionales” del cine argentino, capaz por entonces de filmar autores literarios de origen diverso (Poe, Irish, Le Fanu, De Amicis) y de reversionar obras de otras cinematografías: como Carlos Hugo Christensen con *La muerte camina en la lluvia* (1948), novela de Stanislas-André Steeman ya filmada por Henri-Georges Clouzot en 1942 (*L’assassin habite au 21*); o Román Viñoly Barreto con *El vampiro negro* (1953), *remake* de *M* (1931) de Fritz Lang.

En una “jugada” perspicaz y hasta acorde, si se quiere, con el personaje de Lino Palacio, la película cambia su nombre a *Avivato*, sin haber sido pensada como su versión. La operación es brillante por el nexa y apoyo que encuentra en la historieta. Ésta, de hecho, queda estampada y dibujada en los títulos de inicio, leídos sobre ilustraciones originales del propio Palacio. La conjunción entre uno y otro medio se articula sin problema, motivo por el cual no tiene demasiado sentido —o no tiene sentido— detenerse

en las diferencias estrictas entre la obra original y su película, nunca fue éste el propósito de origen.

Por otra parte y como ya se señaló, la autonomía cinematográfica encuentra otra razón de ser en el actor elegido, alguien que de suyo propio impuso un ritmo característico: Pepe Iglesias. Es decir, el personaje de la historieta queda supeditado al actor, y el éxito de *Avivato*, como es de esperar, despierta la secuela. No se reitera al personaje pero sí a Iglesias. Ahora es el turno de *Piantadino*, y como en el caso anterior, la historieta pasa a cumplir una misma función: ser el soporte popular desde el cual reencontrar el interés del público.

De la misma manera, *Piantadino* presenta sus títulos en la compañía de las ilustraciones de Adolfo Mazzone. Qué queda de la historieta original poco importa, lo interesante es observar cómo los nombres de aquellos personajes se imbrican en el argumento como “seudónimos” eventuales que reciben los personajes; algo que, por cierto, formaba parte del habla coloquial de esos años: *Avivato*, Pochita Morfoni, *Piantadino*, Fúlmine, Afanancio, Fallutelli; cada uno de ellos era utilizado para designar a alguien desde la mofa o el escarnio.

De las dos, *Piantadino* es la película menos lograda. Pero agrega ciertos comentarios formales por demás llamativos. Entre ellos, la secuen-

cia inicial, planteada de manera metalingüística, con el estudio y equipo pensando el próximo éxito de Pepe Iglesias, y asistiendo a una proyección privada (el cine dentro del cine). A la vez, la película “proyectada” a este grupo selecto es intervenida por una voz en off, y las imágenes son detenidas y examinadas como si fuese un ejercicio de moviola, en una operación que tendrá reiteración sobre el desenlace, a partir de los acuerdos y desacuerdos sobre qué hacer con Piantadino: ¿se casa o no se casa? En verdad, la discusión está en hacer casar o no a Pepe Iglesias, porque el público lo prefiere soltero. Opinión que no se condice con la de la señorita que integra este pleito.

Con *Don Fulgencio (El hombre que no tuvo infancia)*, realizada a partir de la historieta de Lino Palacio, es menester señalar que junto con *Avivato* —ambas con dirección de Cahen Salaberry— constituyen los mejores ejemplos de este corpus. Enrique Serrano dota de una entidad festiva a su Don Fulgencio, a partir de cómo dice sus diálogos y los gesticula. Es toda una creación por parte del actor, aquí en proceso inverso al supuesto por Pepe Iglesias: allí donde éste subsumía a *Avivato/Piantadino*, Serrano en cambio compone y logra un registro diferente al de otras caracterizaciones. El logro se corresponde de manera integral, con una dirección actoral que alumbra personajes como Radragaz (Oscar Villa) y Fernández (Carlos Enríquez); el

primero habla con la “a”, el segundo con la “e”: las justas verbales entre ambos son un verdadero acierto.

Además, *Don Fulgencio* somete al personaje a un proceso dialéctico: de la ingenua creación de Lino Palacio al personaje trasnochado y de farra que se espera de Serrano. Como explica Kelly Hopfenblatt: “La búsqueda de un equilibrio entre ambos intentaba satisfacer tanto al espectador que busca ver al personaje de historieta como al que esperaba encontrar las picardías propias del actor”⁵. Don Fulgencio, como es de esperar, recupera su bondadosa figura de bonachón, pero lo hace luego de descubrirse entre mujeres de la noche y una vida a deshora. Algo de su ingenuidad quedó “malherida”. Por matiz así puede distinguirse a una buena película.

Trazos finales

Si bien al amparo de un relato organizado de manera clásica, hay algunos aspectos que señalan de manera llamativa en estas películas. Uno de ellos, desde ya, es la recurrencia misma a las

historietas de la revista **Rico Tipo**, de Guillermo Divito, en una relación que parece querer encontrar una respuesta al momento que vive la cinematografía en general y la nacional en particular. En este sentido, y atentos al impacto del cine neorrealista italiano y la renovación formal que trajo aparejada, es de interés notar cómo ciertos recursos “modernos” son perceptibles, por lo menos en *Piantadino*, como la mirada documental sobre Buenos Aires con la que inicia o las operaciones de montaje ofrecidas en detalle y que funcionan como gags. De todos modos, lo que prevalece es la construcción de un relato de cuño clásico. Una apuesta que bien puede considerarse tardía y señalar una crisis: el anuncio del declive del cine clásico argentino con el cierre de Lumiton en 1949, y el desarrollo inminente de otras propuestas cuyo corolario demostrarán *La casa del ángel* (1957, Leopoldo Torre Nilsson) y *Tire Dié* (1960, Fernando Birri).

De lo visto se desprende también la necesidad de vincular las películas referidas con otras, algo que apenas se esbozó a través de *Jettatore*, sea por su relación con *Fúlmine* pero también por la reiteración de su primer actor (Enrique Serrano) en *Don Fulgencio*. Hay un mundo fílmico más amplio, en el cual estas películas se inscriben y trazan relaciones. Del mismo modo incide *Soy un infeliz* (1946, Boris Hardy), cuyo paraíso de comedia es habitado por las famosas *Chicas!* de Divito (quien participó del casting en la produc-

⁵ KELLY HOPFENBLATT, Alejandro. “Del papel a la pantalla: tensiones y negociaciones en la transposición de tiras cómicas en el cine argentino clásico”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 7 | Segundo semestre 2015, pp. 89. URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=202&vol=7

ción de la película). Lamentablemente, no hemos podido acceder a alguna copia de este film.

Puede trazarse otra relación, tangencial, con dos películas más: *Juan Mondiola* (1950) de Manuel Romero, realizada a partir de las columnas de Bavio Esquiú y los dibujos de Pedro Seguí; y *Pocholo, Pichuca y yo* (1951, Fernando Bolín), surgida de la confluencia de dos columnas humorísticas de Horacio Meyriale. No se trata de historietas pero la afinidad es manifiesta, tanto por las características humorísticas como por su lugar de procedencia: otra vez, revista *Rico Tipo*⁶. No pudimos tener acceso a la película de Romero pero sí a la de Bolín, director (junto con Don Napy) de la anterior *Los Pérez García* (1950), basada en la popular serie radiofónica y con la participación de los mismos intérpretes de *Pocholo, Pichuca y yo*: Juan Carlos Altavista, Beatriz Taibo, Carlos Ginés.

Como se refería, *Pocholo, Pichuca y yo* relaciona argumentalmente dos columnas de Meyriale —Pocholo (Juan Carlos Altavista) y Pichuca (Beatriz Taibo) pasan a ser hermanos—, a partir de los padecimientos de Eduardo (Carlos Ginés), enamorado de Pichuca. La comedia resultante, de cariz familiar, ofrece un sesgo invariablemente cercano a algunas de las produccio-

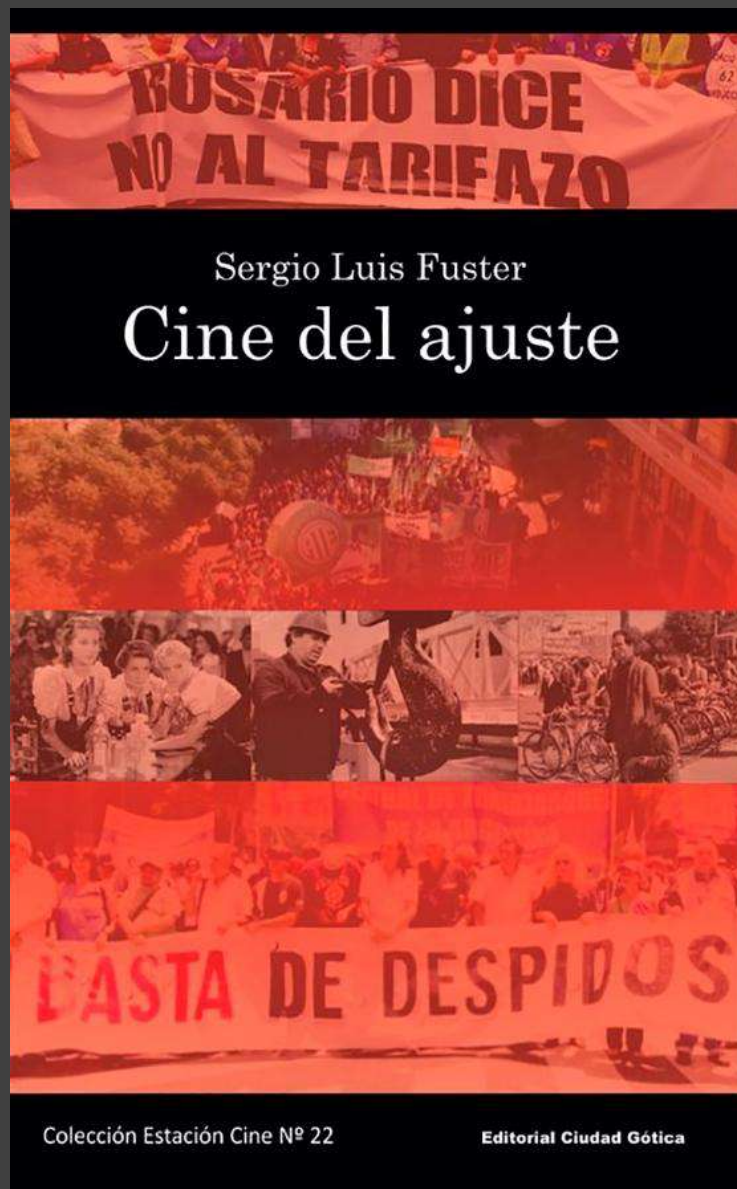
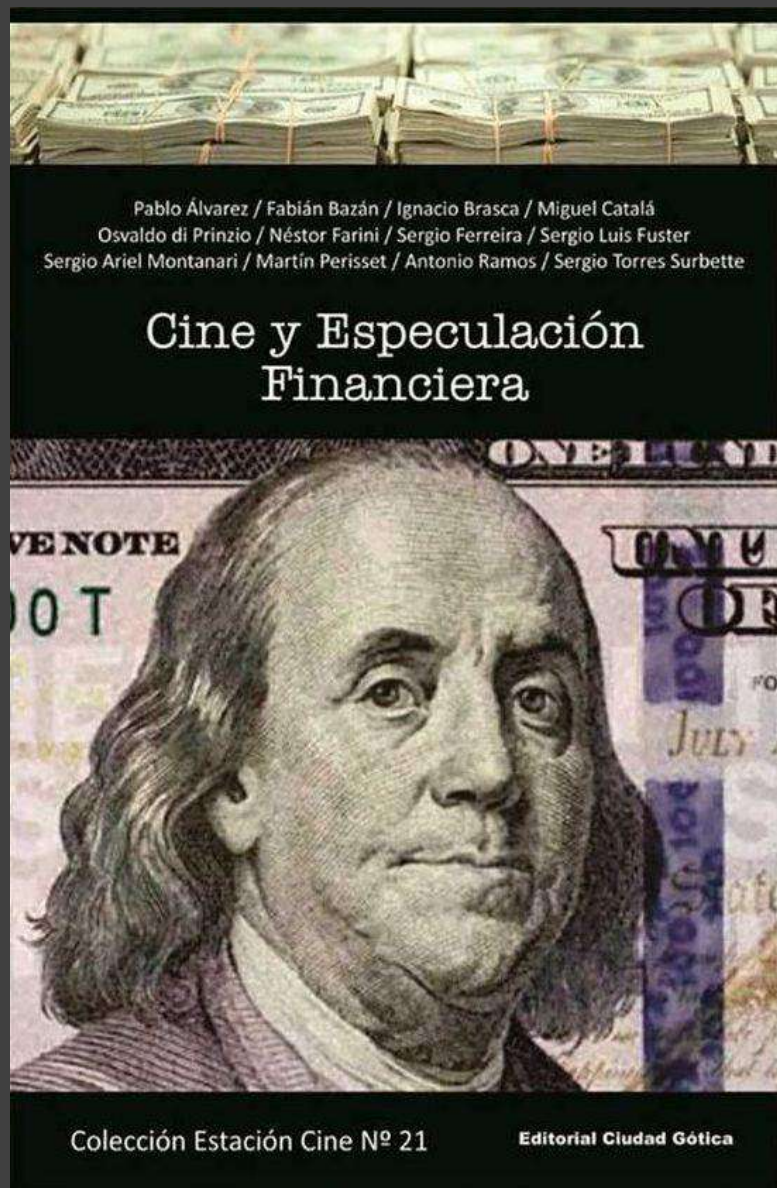
nes radiales de la época y avizora próximos éxitos cinematográficos y televisivos; tal como rubrica Kelly Hopfenblatt: “Films como *La familia Falcón* (Román Viñoly Barreto, 1963) o *El club del clan* (Enrique Carreras, 1964) invitan por lo tanto a considerar líneas de continuidad y ejes de permanencia hacia el interior del cine industrial argentino con los films adaptados de historietas y humor gráfico entre 1949 y 1951”⁷.

Por lo expuesto, consideramos que el corpus conformado por estas películas aporta un momento de interés en el cine argentino, cuya relevancia surge, por un lado, merced a la relación explícita con algunas de las historietas de la época, traducidas en aspectos propios del cine clásico, el cultivo del género comedia, y la analogía entre personajes célebres y actores famosos. Por otro, su importancia aparece mediada por el momento bisagra que conoce la industria cinematográfica argentina del período, situada entre su clasicismo y modernidad.

Leandro Arteaga y Martín Guzzonato

⁶ Sobre el cine y *Rico Tipo*, consultar: *Rico Tipo y las chicas de Divito*, de Pablo De Santis. Buenos Aires, Editorial Espasa Calpe, 1993.

⁷ KELLY HOPFENBLATT, Alejandro. *Ob. Cít.* Pág. 92-93.



**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

NOPE de Jordan Peele

LO OTRO

Por Dana Sopranzetti



En esta oportunidad elegí *Nope*, una película increíble como todo lo hecho hasta hora por el reconocido actor, comediante, guionista y director Jordan Peele. Luego de estrenar *Get Out* en 2017 y *Us* en 2019 llega esta llamativa historia que continúa con el eje más característico de Peele, “lo otro”. Lo otro refiriéndose a la amenaza, a lo que está fuera y

no pertenece. Lo otro como símbolo de diferencia, pero también como método para marcar diferencias. En *Get Out* se presenta este concepto en el personaje principal Chris, un joven con ascendencia afroamericana que se reúne con la familia de su novia neoyorquina para conocerlos. En principio todo parecía ir relativamente bien, incluso ella trata de

contenerlo en el viaje de ida, explicándole que sus padres no iban a tener problema con él y que entenderían perfectamente la situación sin importar sus diferencias, lo cual Chris le cree, ¿cómo no va a creerle a su propia novia? Al llegar a la casa percibe algo extraño en los empleados de servicio, pero no logra identificar qué es lo que sucede. Luego se dará cuenta de la verdadera diferencia, es decir, lo extraño, lo otro no solamente es él por su tono de piel, sino lo que tienen pensado hacer con él; básicamente se trató siempre de una trampa para hipnotizarlo y someterlo a trabajo esclavo. A partir de ese momento entiende que no es considerado parte de la familia como lo hubiese imaginado y las extrañas actitudes hacia él, harán que el relato se convierta en un verdadero *thriller*. Hasta su nombre lo indica: Chris viene de Cristiano que significa “perteneciente de Cristo”; sabemos que Peele es muy creyente y este dato no es casual. Que su nombre esté relacionado con Cristo le da esa pizca mística al asunto, posicionándolo como “el elegido”, siendo la próxima víctima según lo planeado, pero a diferencia de los anteriores, es quien consigue “la salvación”, es decir, escaparse y sobrevivir. Por otro lado, en *Us* este concepto se presenta nuevamente en el personaje principal, Adelaide, nombre que deriva del antiguo nombre germano Adelheid, compuesto de *athal* (nobleza) y *heid* (aspecto), por lo que significa "de noble aspecto",

hablando sobre las apariencias... es lo que justamente la condena a cambiar el rumbo de su vida. Adelaide es secuestrada por una niña idéntica a ella en un parque de diversiones dentro de un laberinto de espejos. La niña doble se hace pasar por ella y así crece y forma la familia que vemos desde el principio de la película; pero hacia el final nos revelan que quien creíamos que era la original, siempre fue “la otra”, la que pertenecía a los dobles, el experimento fallido.



Nope es la tercera película escrita y dirigida por Peele, estrenada recientemente el 25 de agosto del corriente año aquí en Argentina, que nos ofrece una historia muy interesante para analizar. Podemos señalar que esta película pertenece tanto al género de terror como a los géneros dramático y de comedia, ya que trata de hacer un equilibrio entre diferentes estados de ánimo, como en otras ocasiones. Comenzamos viendo el resultado de un hecho trágico en el que un chimpancé humanizado de nombre Gordy forma parte del programa televisivo

“Gordy’s Home” junto a los integrantes de una familia ficticia; Gordy, siendo parte de un espectáculo, pierde el control por el estallido de un globo en el set de grabación y comienza a agredir de forma violenta e inesperada a todos los integrantes del *show*, causando la muerte de alguno de ellos, pero casualmente un niño sobrevive. El personaje más joven del elenco es Ricky “Jupe” Park que crece fascinado por Gordy, defendiendo sus acciones y hasta idolatrándolo, creando una especie de museo en su hogar en homenaje a ese momento que, no solo le dio más fama, sino también su rumbo de vida. Pero hacia el final de la película entendemos que Jupe no entendió la lección que se le presentó frente a sus ojos, jamás entendió lo que estaba mal. Simplemente creyó que tenía una especie de don, y que podía domar y controlar lo que fuese. Pero la vida no se lo explicó dos veces. Al intentar nuevamente jugar con la exposición de algo novedoso, de algo diferente, esta vez pierde junto con los “cómplices”, los que observan e intentaron disfrutar del espectáculo.

Respecto a la observación: el ovni ataca cuando lo miran, Gordy se revela contra quienes lo miran, el padre de OJ muere por la caída de una moneda en su ojo por mirar hacia arriba, se advierte que a sus caballos no deben mirarlos a los ojos ya que se alteran, es una cuestión que está muy presente, la de ser observado y

observar. Y tiene que ver con esta reflexión a la que Peele invita a preguntarnos: ¿Qué estamos mirando? ¿Solo es entretenimiento? ¿Cómo juzgamos? ¿Qué construimos con nuestra mirada? Todo esto forma parte de una reflexión interior, para tomar conciencia del poder de nuestra mirada hacia lo que consideramos como lo otro, cuáles son las consecuencias de transformar lo observado en lo otro, qué es lo que se expone para ser juzgado y, por lo tanto, excluido.

A diferencia del resto, OJ y su hermana Em entendieron la situación desde otro punto de vista. Ellos trabajaban con los caballos para su exposición y para el entretenimiento de otros, pero al descubrir que ya no funcionaba como antes y que luego por causa de un ovni —de un otro— su fuente de trabajo desaparecía, decidieron tomar otro camino. Si bien necesitaban tomar registro del ovni, no era por una mera exposición de consumo o entretenimiento, sino para poder demostrar su existencia y darle la explicación necesaria a todos los hechos extraños que ocurrían en el pueblo. En principio lo intentaron con cámaras de seguridad y no funcionó, ya que el ovni producía cortocircuitos en la energía y la electricidad de la casa. Luego intentaron con una cámara analógica para poder filmarlo y el plan fracasó por segunda vez. Finalmente, Em logra capturar una imagen con una cámara que

se encontraba en el parque de diversiones mientras el ovni se detenía con un globo gigantesco que habían desatado en el parque para distraerlo. Lo otro, la amenaza, el ovni en este caso, es derribado, como así también la creencia de tener que encontrarle diversión a lo diferente.

Lo realmente curioso es la relación de todos los hechos de muerte con el estallido de un globo. Sabemos que la presencia de un globo en las películas del género representa todo lo contrario a la felicidad o la diversión con la cual comúnmente lo vinculamos, ya que es allí donde se utilizan, en cumpleaños y diversas fiestas. Pero en el cine de terror su significado es totalmente lo opuesto, lo podemos ver en *It* donde el payaso terrorífico Pennywise utiliza un globo rojo para llamar la atención de los niños y comérselos. En esta historia, que un globo explote significa la muerte; el globo aparece y distrae, llama la atención, pero el estallido provoca desequilibrio. Este hecho podríamos marcarlo como un eje de simetría, según la teoría de Ángel Faretta en su libro más reconocido “El concepto del cine” publicado en 2005, donde propone analizar los hechos que se producen dos o más veces para descubrir el sentido debajo de esa repetición. De esta forma podemos entender que el primer hecho sucede en la primera escena de la película: Gordy el chimpancé se asusta al escuchar el estallido de

un globo y se pone muy violento con las personas que estaban allí; esta escena demuestra que las consecuencias existen, el hecho de estar expuesto y controlado por los demás, por el simple hecho de ser diferente, tiene un límite. El globo explota como así la tolerancia, tanto de Gordy como de cualquier persona en esa situación, de ser sumiso y controlado por mero entretenimiento. Y el segundo hecho se presenta en la última escena de la película representando la muerte del extraterrestre con el estallido de otro globo, un globo mucho más grande, un globo que simboliza la salvación, no solo de un grupo de personas, sino de la humanidad, la misma que intentó adueñarse de él para beneficio propio. La misma humanidad que cree que todo lo que no cumple con la norma debe ser domesticado, observado y juzgado, la misma humanidad que no diferencia entre lo que debe consumir y cuestionar. Por eso mismo el director utiliza una cita bíblica para contar su historia, que dice: “Y echaré sobre ti inmundicias abominables, y te envileceré, y te pondré como espectáculo”. Justamente lo que hacemos como sociedad cuando observamos “lo otro”, lo que no encaja dentro de nuestras propias estructuras y creemos que debe modificarse o ser humillado.

Dana Sopranzetti

EL *WESTERN* EN EL CINE DE WALTER HILL

Por Claudio Huck



Culminados los años 60 cambia la forma de mirar el cine. Es el momento en que se cierra definitivamente el período clásico, cuando los viejos maestros acuñan sus últimas obras y el cine de géneros entra en una nueva fase. Los directores surgidos en esta época poseen un perfil cinéfilo, un bagaje teórico del que carecían sus predecesores —que eran ante todo intuitivos y hombres de praxis— y una visión reflexiva sobre el medio. Los géneros son abordados desde otra óptica, que incluye una mirada meditativa, la ironía y la cita.

Francis Coppola hace una relectura del cine de *gangsters* con ***El padrino***, Brian de Palma hace lo propio con el *suspense* hitchcockiano en ***Hermanas diabólicas*** o ***Magnífica obsesión*** y Clint Eastwood realiza sus primeros *western*, ***La venganza del muerto*** y ***El fugitivo*** ***Jo-sey Wales***, influido principalmente por su maestro Don Siegel. Tres ejemplos mayores de una larga lista de autores postclásicos que releen los géneros sin sentimentalismos, pero sí con una impronta manierista y de exacerbada violencia.

A este grupo de revitalizadores de los géneros clásicos se suma Walter Hill. Sin ánimo de caer en reduccionismos podemos decir que, ante todo, es —como se hubiera definido John Ford— un realizador de *western*. Toda su obra está atravesada por el cine del género cinematográfico por excelencia. Cuando se aboca a otros tópi-

cos siempre termina, de alguna manera, pegando el volantazo hacia el oeste.

En ***Calles de fuego*** cuenta una fábula en clave de rock protagonizada por un héroe solitario que aparece en el momento que debe hacerlo y que, concluida la acción, desaparece como vino. Se llama Cody —como Buffalo Bill—, secundado por un “ayudante” llamado McCoy y montan motos en lugar de caballos.

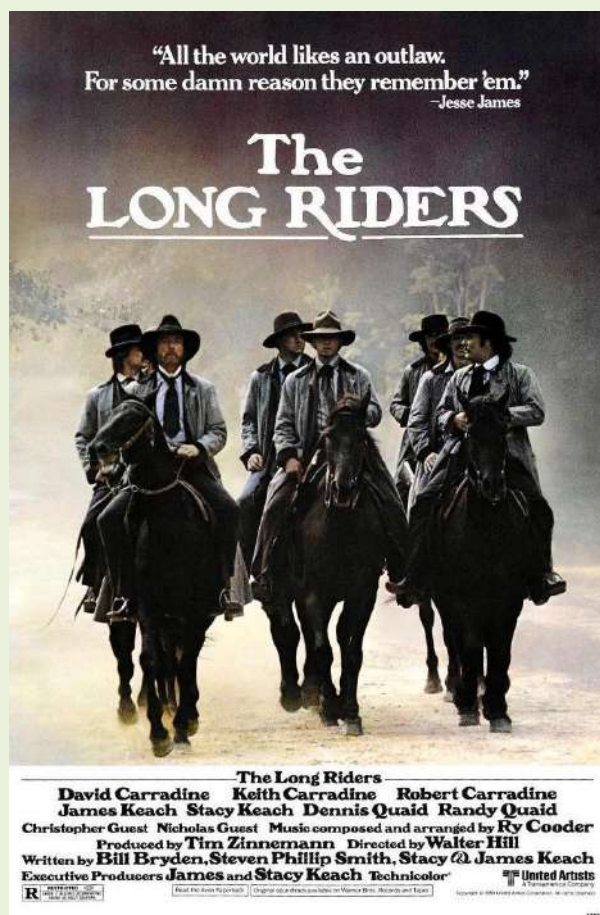
Traición sin límite es un oeste en clave contemporánea que incluye duelos clásicos y una balacera final que es una variación sincopada del final de ***La pandilla salvaje*** de Sam Peckinpah. No olvidemos que Walter Hill se inició en el cine como guionista de Peckinpah en ***La fuga***, y es innegable la influencia que significó y cuya impronta de violencia ralentada atraviesa toda la obra de Hill.

Entre dos fuegos es una *remake* de ***Yojimbo*** de Kurosawa —que ya había mutado a *spaghetti* por obra de Sergio Leone en ***Por un puñado de dólares***— con pátina de cine negro, pero no oculta su impronta de *western*, partiendo de la estética polvorienta y terminal de Jericho, el pueblo donde se desarrolla la acción, el porte de los antagonistas y la descripción de un héroe solitario de pocas palabras.

Más allá de los múltiples ítems pertenecientes al oeste que atraviesan toda la obra de Hill, y que demandarían un estudio detallado de cada film,

ha dirigido varios *western* propiamente dichos, ubicados en las exactas coordenadas espacio-temporales —oeste norteamericano y siglo XIX— que son los que trataremos a continuación.

***Cabalgata infernal*
(*The Long Riders*, 1980)**



Cuenta las aventuras de la pandilla de Jesse James conformada por tres grupos de hermanos: los James, los Younger y los Miller que, a su vez, también son hermanos en la realidad: los

Keach, los Carradine y los Quaid respectivamente. Hay otros hermanos que quieren pertenecer a la banda y no son aceptados: los Ford (Christopher y Nicholas Guest).

Este film pertenece a la primera etapa del cine de Walter Hill, en la que visita y relee los géneros clásicos (*film noir*, de pandillas, de guerra y, por supuesto, el *western*). Utiliza en las películas de este período elementos *demodé* como las cortinillas para pasar de una escena a la siguiente, que se resignifican y funcionan como ingredientes de adscripción a cierto tipo de cine de antaño. Hay numerosas citas a viejos y admirados autores, comenzando por Sam Peckinpah en el ralentado de las balaceras, como las que aparecían en la ya citada *La pandilla salvaje* o en *Traigan la cabeza de Alfredo García*.

Encontramos la presencia de Nicholas Ray en la cita de *La verdadera historia de Jesse James* (1957) cuando la pandilla, tratando de huir de una emboscada, atraviesa con sus caballos los vidrios de unos grandes ventanales. La prostituta pasional recuerda la Vienna de *Johnny Guitar* (1954).

Se percibe a Sam Fuller al inicio, con ese comienzo cinematográfico que es todo un clímax, sin ningún tipo de preámbulos —como los que realiza el maestro en *El beso amargo* (*The naked kiss*, 1964) o en *Calle sin retorno* (*Street of no return*, 1989)—. Y lo trae explícitamente en el

momento en que Robert Ford asesina a Jesse James y sentencia: “Yo maté a Jesse James”, que es el primer film de Fuller (*I shoot Jesse James*, 1949).

Es claro el punto de vista que elige Walter Hill: adhiere a los pandilleros y aborrece el pragmático e impiadoso proceder de los agentes de Pinkerton. Las mujeres son fuertes y recias, aceptan a sus hombres tal cual son y esperan pacientes el regreso; son la contención y el reposo del guerrero.

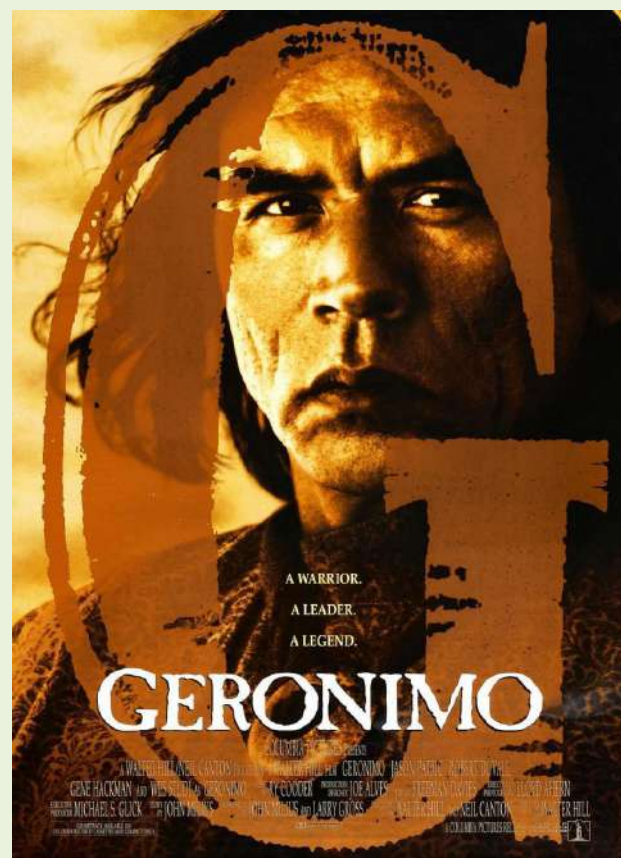
Todo el film rebosa fisicidad. Pueden sentirse los balazos que estallan en los cuerpos, acompañados por el sonido zumbante y estilizado de los proyectiles. Y es un momento privilegiado la pelea de Cole Younger en la taberna, “hombre a hombre y mano a mano”, que termina con el indio con la pierna apuñalada y un silencio tajante.

Después de la presentación de la fachada del “Banco Northfield”, donde se está esperando a la banda para una celada, se muestra el “Depósito de cadáveres John Welsh”, toda una premonición de la suerte de la pandilla. Una nimiedad, pero que expone la meticulosa rigurosidad en la construcción del relato por parte de su autor.

En la última imagen un hombre cualquiera se descubre ante el paso del tren que lleva el cadáver de Jesse James y la imagen vira al blanco y

negro: es el momento en el que se imprime la leyenda, la historia se convierte en mito.

Gerónimo
(*Geronimo, An American Legend*, 1993)



La narración retrospectiva es contada por un personaje secundario (el Tte. Britton Davis) que participa subsidiariamente, observa y opina de forma constante. Primer error de este film: la voz en *off* no guía la historia, es redundante, el procedimiento se vuelve machacón y vicioso y

es una coartada poco imaginativa para hacer avanzar la acción.

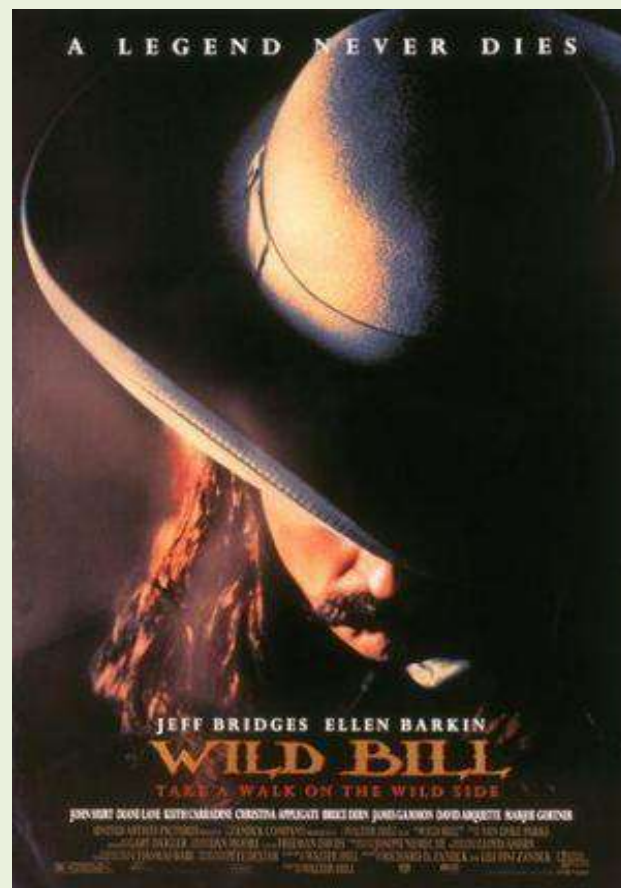
Se intuye que Walter Hill no ha tenido una empatía demasiado profunda con la fábula. El film no pretende la épica, al elegir el punto de vista de un militar. El accionar de Gerónimo se nos escamotea bastante, y si bien su resistencia es heroica y no exenta de bravía, la percibimos en la lejanía. Otro punto en contra es la elección de Jason Patric para protagonizar al Tte. Gatewood, con rudeza tan escasa y una voz que es un susurro.

Hay muchos primeros planos que escrutan los expresivos rostros de los indios e indagan en sus reflexiones y elevados pensamientos, lo que denota muy buenas intenciones. Se exalta lo políticamente correcto, lo que provoca un poco de tedio. Walter Hill, se corrobora, no es un humanista, es un hombre de acción.

El relato gana cuando se pone en movimiento la pericia del autor: los enfrentamientos, la pelea del *saloon*, la balacera donde Gerónimo deja sobrevivir al enemigo valiente. Por el contrario, la rendición definitiva del cacique deja sensación de poco y gusto a miseria. Aporta brío el estupendo personaje de Robert Duvall, el rastreador Al Sieber, un personaje complejo: racista, rústico, valiente, fiel al ejército, empecinado en cazar a Gerónimo a costa de lo que fuera.

Un bello recurso es la simetría que se plantea entre la visión de Gerónimo de un “caballo de hierro” a velocidad, que él decodifica como un futuro venturoso, y el tren que lleva, tristemente, a los apaches sobrevivientes a la reserva terminal de Florida. Nunca se debe confiar demasiado en los oráculos, son poéticos pero muy poco claros.

***Salvaje Bill*
(Wild Bill, (1995))**



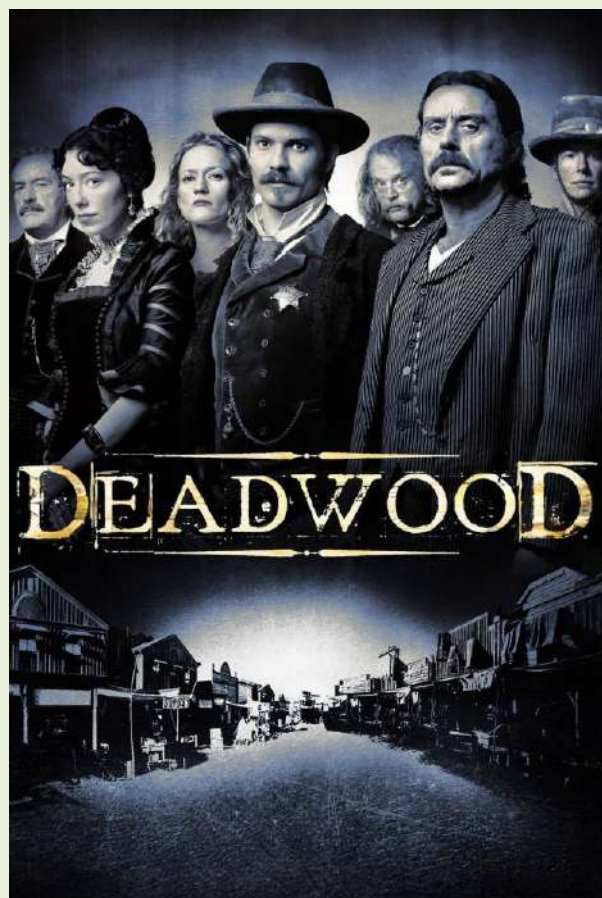
Con un reparto de primera, que incluye viejas glorias como John Hurt y Bruce Dern, Walter Hill relata momentos del apogeo y la decadencia del legendario Wild Bill Hickok, sus aventuras en el pueblo de Deadwood, y la presencia de los no menos renombrados Calamity Jane (Ellen Barkin) y Buffalo Bill Cody (Keith Carradine). Impecable Jeff Bridges como Wild Bill, personaje enriquecido con debilidades (el opio), errores (el asesinato de su ayudante), decrepitud física (un glaucoma que avanza) y cierto pavor por su pasado, que se impone como leyenda. Es un mito a pesar suyo. Descree de sus hazañas convertidas en narración oral de la comunidad (“No eran siete, creo que eran solo cinco”) y llega a dictaminar: “Los recuerdos vuelven para asustarme”.

Deadwood es un lugar de profecías y visiones. El pasado convertido en leyenda es la pesadilla y el pesar con que debe cargar Hickok, y el que lo lleva una y otra vez a batirse a duelo, y ganar otra vez y acrecentar sus hazañas y aumentar sus fantasmas.

Hill juega una interesante oposición dialéctica entre el blanco y negro y el color. El presente descolorido desde el que se evoca la historia encuentra su correlato en los recuerdos de Wild Bill, cargados de pesadumbre. El color está reservado para el presente de la narración, para el accionar del héroe, la épica. El blanco y negro se reserva para cuando el protagonista ya ha

desaparecido y para representar los recuerdos que lo asaltan, la evocación de un amor perdido, los muertos que carga sobre la conciencia.

Deadwood
(Serie - HBO, 2004)



Deadwood es una serie de TV que consta de tres temporadas de doce capítulos cada una, que se emitió en HBO entre 2004 y 2006. El primer capítulo fue dirigido por Walter Hill que fue, a su vez “Consultor de producción” de la serie.

Es impertinente, en esta época de HD y proyectores hogareños, la diferenciación entre cine y TV. Hay más cine en *Deadwood* que en la mayoría de los esperpentos que se estrenan semana tras semana en las carteleras de todo el mundo. Y los conceptos vertidos por estudiosos como Edgar Morin —en “El cine o el hombre imaginario” postulaba al cine como un acto colectivo ritual, de sobrecogimiento y silencio— han sido abolidos por energúmenos con celulares, pizzas, pochochos, butacas con apoyavasos y minipantallas de multicines, entre otras lindezas.

Walter Hill debe, en el primer capítulo, delinear los personajes que han de protagonizar la serie, y lo hace con trazo fino. Abre el capítulo el *she-riff* Seth Bullock que, simultáneamente, comete una ejecución a costa de su propia vida y renuncia a su cargo de alguacil. Esta acción inicial lo muestra como un hombre sustancialmente comprometido con la ley, más allá de las insignias. Junto a su fiel amigo judío Sol Star se dirigen al pueblo sin ley Deadwood a fundar un almacén y trabajar de comerciantes. Aparecen dos personajes conocidos por Hill: Wild Bill Hickok y Calamity Jane. Hay otras nuevas figuras que producen interés: el “Doc” que se asombra científicamente ante un hecho médico que no comprende, el inglés dueño del *saloon* inescrupuloso y codicioso, la puta de buen corazón con raptos de dignidad, el chino que por un dólar permite que sus chanchos hagan desaparecer un cadáver.

El Deadwood que pinta Walter Hill es aún más sucio y barroso y atiborrado que el de su *western* precedente y la Calamity Jane que describe es fea, tosca y ha perdido cualquier vestigio de femineidad. Todo lo malo se ha exacerbado en este *Deadwood*, pero sospechamos por algunas acciones nobles de Hickok y Bullock —como el ajusticiamiento del bandido asesino de toda una familia— que la ley se irá imponiendo en el pueblo corrupto. Las escenas de acción son precisas, como es habitual en Hill.

Un excelente capítulo presentación de una de las mejores series televisivas de la última década.

Sendero de libertad (*Broken Trail*, (2006)



El tío Ritter va en busca de su sobrino Tom para avisarle que su madre ha muerto y para proponerle un negocio, el traslado de una cuantiosa manada de caballos a través de más de 1200 km. Por diversos avatares de la travesía deberán hacerse cargo de un mendigo bien predispuesto a cualquier tarea, cinco niñas chinas, un chino viejo y una prostituta. Robert Duvall y Thomas Haden Church conforman una eficaz dupla protagonista.

La descripción de los personajes por sus acciones es uno de los aciertos y virtudes del director. Tom entabla pelea para salvar de un acto injusto a un hombre que no conoce, una de las niñas cose un remiendo —con un parche hecho de un trozo de su vestido— en la camisa de Tom, el viejo vaquero entabla un puente de comunicación más allá del lenguaje oral con las niñas. Son hombres buenos que realizan buenas acciones.

El tío Ritter habla con mesura y derrocha sabiduría: “No utilices el dinero para medir la riqueza”; un ladrón había sentenciado: “Lo que uno hace ebrio lo paga estando sobrio”, y una vez que Tom lo hubo ajusticiado, su tío le pregunta: “¿Estaba sobrio cuando lo mataste?”.

Los actos cotidianos están descriptos con detalle y aportan un sustancial realismo. Las chinas limpiando los platos con hierba, los baños en el río con agua helada (“Se les van a congelar las

bolas, muchachos”), la descripción de la rugosidad del papel higiénico.

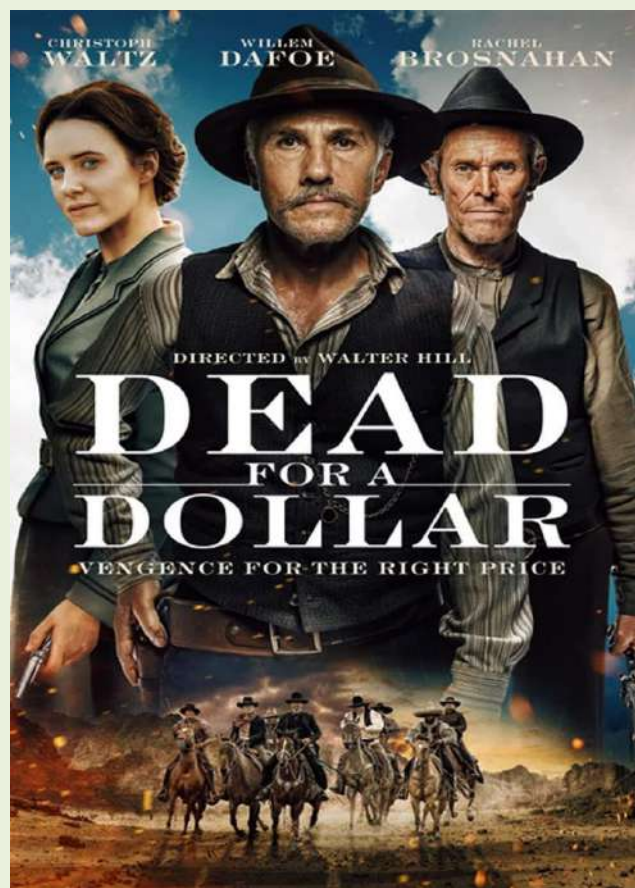
A este realismo se contrapone la fotografía excedida en anaranjados y dorados —de sospechosa factura digital—, los planos generales de las praderas y los caballos guiados por los jinetes, que por momentos se acercan peligrosamente a la antiestética de un comercial de Marlboro.

La duración es excesiva —es un telefilm de tres horas, dividido en dos partes—, la historia es anecdótica y adolece de falta de vigor. Son escasas y algo desvaídas las escenas de acción, cuando no ocurren fuera de campo. Sobra lirismo, faltan balaceras.

Podemos decir a modo de cierre y sin dejar de lado la ironía: “Un *western* sin tiros es como un cielo sin estrellas”.

El último y reciente *western* de Walter Hill viene a decirnos que el género está vivo y que no necesita *aggiornarse*, que puede prescindir de personajes impuestos para que el público adolescente se identifique, ni debe incluir obligatoriamente dudoso humor, y que aún se puede ser clásico y rescatar la épica, que anda tan alicaída en las últimas décadas. Dijo Borges: “En este siglo (refiriéndose al siglo XX) la tradición épica ha sido salvada para el mundo, insólitamente, por Hollywood”. Se refería a las películas de *gangsters* y al *western*. En el siglo actual queda poco de eso.

Dead for A Dollar, 2022)



Hill no ha perdido el pulso para describir a los personajes en un solo trazo. Martin Kidd dice a Borlund, el cazarrecompensas, que Elijah pide 10000 dólares por su mujer, que ha sido raptada, y le ofrece 2000 para que la traiga de vuelta, pero solo le entrega 500 a cuenta. Lo primero que pensamos: Martin es un miserable. Después sabremos que además es mentiroso y un granuja. La mirada de Borlund lo dice todo. También se ha dado cuenta, como nosotros, de lo mez-

quino que es quien lo ha contratado. Borlund mira mucho, comprende todo y posee un asentado sentido de la justicia. Más adelante, Rachel practica tiro al blanco, porque sabe que tarde o temprano deberá utilizar un arma. Elijah le ubica, amorosamente, el brazo en la forma correcta para que no erre al objetivo. Rachel lo corre con delicadeza, apunta, y da en el blanco. Ya sabemos, por medio de las acciones, el tipo de mujer que es Rachel: decidida, tenaz, valiente y *hawk-siana*, como lo son varias de las mujeres de los filmes precedentes de Hill. Así es como se debe —o al menos se debería— narrar una película, por medio de acciones y que estas sean las que describan a los personajes. Esa es una de las riquezas de este magnífico filme: la narración significativa, contingente y cargada de información, detalles que hoy en día se extrañan bastante.

“¿Es esta la cara que lanzó mil barcos?” pregunta Borlund, citando a Marlowe, y que habla de Helena de Troya. Una mujer que es raptada, o al menos eso parece. Hubo otra mujer secuestrada en *Calles de fuego*, que casualmente se llamaba Ellen. También hubo pandilleros en *Los guerreros*, que debieron huir de una emboscada, como los 10000 soldados del “Anábasis” de Jenofonte. Rusty James se preguntaba en *La ley de la calle*, obra de Francis Coppola, otro anacrónico: “¿Qué diablos tienen que ver los griegos? ¡Me importan un carajo los griegos!” Tienen mucho

que ver, muchacho, porque hablamos de poetas contemporáneos, que utilizan cámaras en lugar de lapiceras, y que realizan cantos épicos para nuestro triste y banal tiempo contemporáneo.

Todos los personajes, salvo los malvados y los cobardes, tienen la posibilidad de morir valientemente o llevar heridas en su cuerpo que puedan exhibirse como trofeos de guerra. Uno de ellos, Joe Cribbens, es un tipo que no es un derroche de bondad pero conserva la integridad, dispara a los canallas cuando tiene que hacerlo, y no esquiva el bulto cuando se trata de poner en juego la valentía. ¿Habría algo de grandioso en conservar la vida como un acto de piedad? Más vale enfrentarse en un duelo inexorable con todo el coraje que se tenga a mano, como si personificara al Dahlmann de “El sur”, ese cuento extraordinario. Borges —otra vez— hubiese llorado de emoción. Viva la épica. Hablar de la excelencia de los actores sería redundante. Todos componen personajes complejos, soberbios, llenos de matices.

Como si fuera poco, la fotografía amarronada y terrosa y la composición de los planos generales le dan una impronta pictórica a toda la película. Y esa percepción se verifica en los títulos finales, cuando se muestran los planos fijos, magníficos, que remiten directamente a los inspirados pintores que trajeron hasta nuestros días la representación del salvaje oeste, como Frederic Remington o Charles Russell. La dedicatoria a

Budd Boetticher —cuya relación con esta película daría para otro análisis— viene a confirmar lo que intuimos al ver esta gran película: Walter Hill filma como si fuera la última vez y pone toda la carne al asador, pondera lo clásico y regresa al *western* para hablarnos de los tiempos fundacionales, de los valores humanos, y de que todavía es posible que nos emocionemos con representaciones que ponderen el coraje, la justicia y la épica.

Claudio Huck

Este artículo fue publicado originalmente en el sitio **HLC (Hacerse la crítica)**, el 14 de febrero de 2014, aquí:

<http://hacerselacritica.com/el-western-en-el-cine-de-walter-hill/>

Con excepción del texto final correspondiente a *Dead for A Dollar*, escrito especialmente para **Estación Cine N° 3**.

Dead for a Dollar *de* WALTER HILL

Por Roberto Pagés



TIEMPOS VIEJOS (*)

Por el increíble Huck (mi amigo Claudio), pude ver *Dead for a Dollar*, la última película de Walter Hill. Constatación enésima de que el cine, aquello que llamábamos el cine, está en manos de los viejos. Ya no vamos al cine ni vemos películas. Cada tanto aparece algo que, con buena voluntad, podemos llamar el cine, pero muy cada tanto. Cuando se muera el último de los jovatos, será evidente para todos lo que ya está en marcha desde hace muchos años. La vida del cine en la memoria.

Recuerdo una contratapa del LP (qué viejo estás Walter, qué viejo yo) con las canciones de la banda de sonido de *Calles de fuego*. Hill, inopinadamente, nombraba a Borges. Y hacia el final de sus pocas líneas señalaba que no le interesaban las presuntas cosas nuevas sino las cosas olvidadas.

Dead for a Dollar trata de las cosas olvidadas. Es un anacronismo. Un bello y gozoso anacronismo. Sentido y desplegado con la serenidad que dan los años. Quizás, con la aceptación que otorga el paso del tiempo.

Todo el mundo en *Dead for a Dollar* gira alrededor del dinero, todo el mundo mata y está dispuesto a morir por un dólar. Pero no todo el mundo de la misma manera. Y ahí está la diferencia.

Hay un cazarrecompensas (un tipo que persigue y hasta mata a delincuentes para cobrar su paga). Hay un mejicano —y su banda—, solo interesado en explotar a todos los que puede robar o explotar. Hay un delincuente, jugador de póquer, preso —no muerto—, por quien lo buscó y lo encontró.



Detengámonos en estos dos personajes.

Ladrón de caballos —acusa su carcelero—. Culpable, reconoce. Ladrón de bancos: no pudieron demostrarlo, dice. Asesino: nunca maté a nadie que no me haya querido matar antes —se molesta—. Después veremos que el cazarrecompensas tampoco lo mató a él. ¿Por qué? No era necesario. Aunque los separe una reja estos tipos actúan en espejo, y lo demuestra la hermosa y extraordinaria secuencia en la cárcel.

Christoph Waltz y sobre todo Willem Dafoe (¡el uso de su voz!) en un duelo verbal, de silencios y miradas, en plano y contraplano con las viejas, queridas y sencillas maneras del ayer.

También hay un policía mejicano que se deja coimear para permitir que maten a un prisionero, y hay un engreído y rico pelafustán herido en su honor (su mujer blanca se escapó con un negro) y también herido en su carrera política si se conociese el hecho. Paga al cazarrecompensas para que le devuelva sus propiedades: mujer y esclavo.

Este ricachón tiene su origen en el comerciante de ostras en *Hard Times* (“no importa cómo te vistas, siempre olerás a pescado” —le dice James Coburn—), y su estación intermedia en el productor de la cantante en *Calles de fuego: Fish* (pescado) se llama, y lo tratan de *Shorty* (cortito, petiso).

Walter Hill no es, y nunca fue, un gil. Sabe que la vida está en los márgenes, y que el mundo oficial es pura máscara y charada. Los dólares, entonces, pero el asunto es de qué manera, hasta dónde por la guita. Waltz semblantea a un negro con todo el protocolo del ejército y lo interrumpe dándole la mano. Hará lo mismo con el jefe policial de México, que pide perdón por su distracción que ha costado una vida. Deja libre a la mujer del político, y también al negro fugitivo. Y no quiere matar a Dafoe, pero éste es un jugador: de póquer, sí, y sobre todo capaz de jugarse la vida. Así lo entiende y así la vive y la juega.

No todo es guita.

Tampoco para la mujer. La única de familia poderosa, huye de su entorno familiar y de su marido. Demasiado libre, incluso sexualmente en el siglo XIX americano. “No te animarás a disparar”, le dice el marido, ignorante de con quién ha estado viviendo durante cinco años.

Ella, por elección, también es una *outsider*. No todo es guita, *again*.

Siempre creí que, además del obvio Howard Hawks, Hill ha sido influido por Jean-Pierre Melville. *Hard Times*, *Driver*, *Calles de fuego*, *Last Man Standing* albergan personajes que bien podrían haber sido del francés. En *Dead for a Dollar*, fuera cierta parafernalia violenta de Hollywood —por viejo, por sabio, y por anacrónico—, ha moldeado cada plano, y cada corte de montaje, como un escultor, eliminando todo lo superfluo.

Emociona, me emociona, ver ese desarrollo en el tiempo. Esas cabalgatas serenas en el desierto, las transiciones en breves fundidos a negro y también al sol, los “barridos” en la pantalla de y hacia los lados y también alguno vertical.

Viñetas esenciales para ver y sentir qué hay detrás de esos encuentros y de esos divorcios, de esas imágenes. Códigos éticos.

No es poco en estos tiempos.

(*) Publicado originalmente por el autor en su muro de *Facebook*, el 10 de noviembre de 2022.

Cine de Rosario. Películas

Marcelo Vieguer

¡Mujer, tú eres la belleza!

Investigación y análisis de una película (casi) perdida



Colección Estación Cine Nº 23

Editorial Ciudad Gótica

Sergio Luis Fuster

Charly García y el cine El cimiento creativo del artista



Colección Estación Cine Nº 24

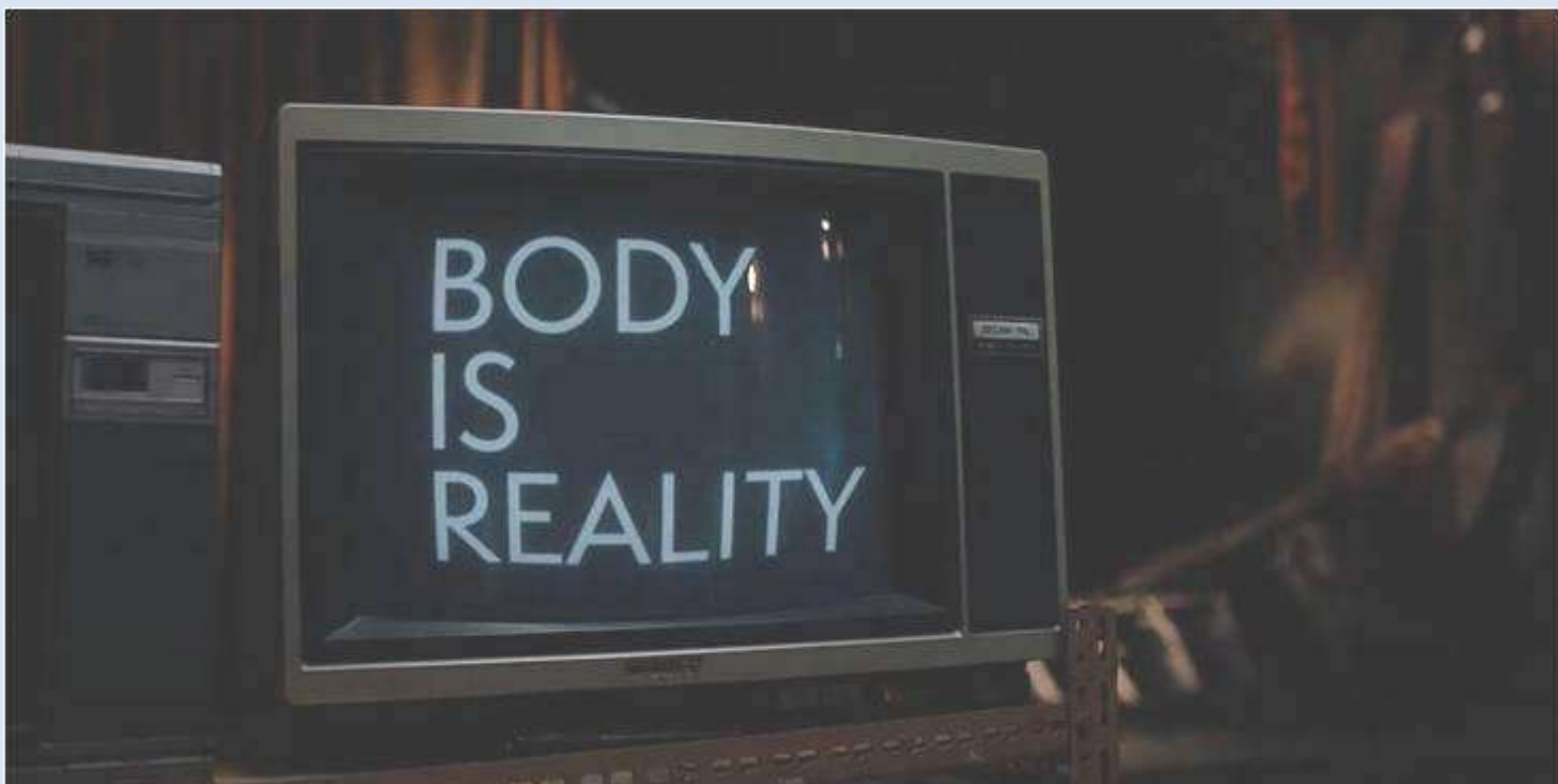
Editorial Ciudad Gótica

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

BORDEANDO LA CARNE

DAVID CRONENBERG

Por Agustina Cabrera



Revisitar la obra de un cineasta siempre es tarea ardua, más aún si se trata de un director que continuamente se encuentra realizando producciones. Con motivo del estreno del tan esperado largometraje *Crimes Of The Future* (2022), nos proponemos explorar algunas aristas del cine de David Cronenberg, canadiense

nacido en 1943. Aunque se ubique dentro de una narrativa clásica hollywoodense, este cineasta intenta renovarse y traer continuamente algún elemento fresco a las pantallas grandes. A Cronenberg podemos situarlo fácilmente como un autor ya que, sin dudas, su producción permite ubicar algunas insistencias, temáticas

que se trabajan continuamente en su cine y que sólo él ha logrado plasmar en imágenes con soltura y cierta elegancia, al menos la elegancia que proporciona el horror visual. Su cine concentra una idiosincrasia pocas veces vista, haciendo circular una pregunta que, en cada film, esboza una respuesta parcial: la pregunta sobre el cuerpo, el goce que lo rodea y lo agujerea; la pregunta sobre los modos de satisfacción y los límites que ese mismo cuerpo tan finito intenta sobrepasar mediante intervenciones anatómico-tecnológicas para lograr con ello, hacerlo perenne. Acaso se trate de cómo se inserta un cuerpo deseante en una estructura que lo anula constantemente, que intenta acallar sus síntomas y provee soluciones superficiales a aquello que, por más que se tape, logrará surgir de otro modo, en sus desvíos.

Por ello, veremos que algunas figuras se reiteran, aunque se trabajen distintas películas. Podemos pensar, siguiendo a Kierkegaard, que en cada repetición surge la posibilidad de algo nuevo, el intento por contestar dichas preguntas mencionadas más arriba apelando a distintos recursos estéticos y narrativos. Es porque la temática en sí no se agota y requiere de nuevos armados para su comprensión. Se trata de una obsesión por el cuerpo que habilita un tratamiento ficcional y narrativo sobreexagerado, invitando a repensar el modo en que vivimos y nos relacionamos como

cuerpos deseantes. Quizás, es lo sobreexagerado de sus imágenes lo que permite cierta reflexión: con injertos anatómicos y metálicos de todo tipo, Cronenberg reinventa, película tras película, una metáfora de cómo algo “ajeno” se inserta en el cuerpo... al menos es reconocido como tal. Eso ajeno adviene del propio sujeto, pero es expulsado y rechazado en pos de vivir en cierta tranquilidad. Vemos cómo estos mecanismos no suscitan sino una tensión que va acrecentándose a medida que los largometrajes avanzan. Él mismo indica que el fin último del cine radica en el desciframiento, el develamiento de aquello que es tan enigmático pero, contradictoriamente tan propio a nosotros: “Una cosa que cualquier arte persigue es el descubrimiento de lo que se piensa, lo importante, lo que perturba”¹. Intentemos ver, a partir de algunas de sus obras, la manera en la que Cronenberg dibuja este descubrimiento.

TRATAMIENTOS PARA TODOS

Si prestamos atención, podemos ver con claridad dos o tres caminos levemente heterogéneos que Cronenberg toma a lo largo de su filmografía. Podemos encontrar en un primer momento de su obra una crítica sobre el intento de modificar superficialmente el cuerpo, sobre

¹ CRONENBERG, David. *Cronenberg por Cronenberg*. Buenos Aires, Editorial Cuenco de plata, 2020. Pág. 57.

todo la imagen del mismo. Grandes empresas y corporaciones se ofrecen como garantes de una solución mágica vía intervenciones quirúrgicas que darían como resultado una mejoría en la calidad de vida de los sujetos. Es un período notablemente marcado por historias donde las corporaciones farmacéuticas y el aparato tecnológico ofrece la esperanza de un *upgrade*: una mejoría en la forma en que los cuerpos viven y operan. Belleza, inteligencia y operatividad pueden adquirirse fácilmente como si se encontraran en las góndolas de supermercados. Es una mirada paralela al modo de vida que se instaura en los años setenta, caracterizado por el consumismo y la vorágine del aquí y ahora. Cronenberg da un paso más y muestra que estas decisiones no son sin consecuencias, las cuales resultan aberrantes, totalmente destructivas y anuladoras de toda humanidad. Sí, es ficción, pero ahí también podemos vernos reflejados como sociedad occidental; a partir de una serie de montajes, él logra traducir en imágenes una serie de conceptos y realidades que nos atañen a todos, y que no dejan de rondar a la sexualidad y a la muerte, a lo finito del cuerpo.

Siempre manteniendo críticas sutiles desde sus aparatos visuales, viene a hacernos algunas preguntas más que a darnos respuestas sobre nosotros mismos, qué consumimos como sujetos, qué buscamos en el *otro*, cómo nos

vemos y somos vistos. Aquí podemos ubicar sus primeras obras, tales como *Stereo* (1969), *Crimes of the future* (1972), *Shivers* (Escalofríos, 1975), *Rabid* (1977), *Fast Company* (1979) y *The Brood* (1979).



Desde su primer largometraje, *Stereo* (1969), nos vemos enfrentados al mismo dilema: el tratamiento y moldeamiento de los cuerpos. En *Stereo*, la cirugía cerebral se ubica al modo de una operación estética desde el interior del organismo. Dicha intervención posibilitaría que la actividad telepática pueda agregarse a nuestras funciones cerebrales superiores, como si nuestro cuerpo fuera un sistema operativo que requiere de actualizaciones constantes para poder funcionar. Se trata de eso, de una crítica al modo de vida contemporáneo, donde somos devorados por la vorágine de lo inmediato y la sensación de constante movimiento. Todo queda caduco de un momento a otro. ¿Cómo hacer

para que algo se sostenga en el tiempo? ¿Cómo hacer para que algo tan finito, tan sensible como un cuerpo, pueda alargar su funcionalidad y tiempo de vida? Estos postulados imposibles parecen abrirse entre las imágenes a una potencial respuesta, siempre catastrófica, que hace caer las ilusiones. Particularmente, este largometraje esboza la construcción de una vida en donde los cuerpos no interactúan entre sí, no hay contacto, no existe el erotismo y *el otro* como tal está ausente. Si ya sólo nos queda comunicarnos telepáticamente, ¿de qué nos sirve la voz, la mirada, el cuerpo? El esfuerzo de Cronenberg está en evidenciar que prescindir del *otro* es una empresa imposible y que inevitablemente llevará a la caída del sujeto.



Esta pieza de poco más de una hora es excéntrica por el tratamiento de su imagen: casi imitando algunos modos de hacer cine que por ese entonces Godard elaboraba, la primera obra de Cronenberg se caracteriza por los silencios

demasiado prolongados, por las poses siniestras de sus personajes, por lo que no se dice como efecto de aquello extraño que toca y modifica los cuerpos.

Para sus siguientes películas (***Shivers*** y ***Rabid***), Cronenberg nos comparte los relatos de cómo lo anómalo se inserta en el cuerpo. Ya sean virus o parásitos que por diversas circunstancias aparecen, modifican de tal forma el cuerpo que este se abre a un campo no humano, totalmente ajeno a lo mundano, desatando una atmósfera de desesperación y una cadena de catástrofe que pone en tensión a toda la comunidad. La pregunta es ¿qué sucedería si un parásito anómalo se instala en tu cuerpo? Un parásito que, paradójicamente, viene a ser metáfora de aquello que constituye lo más propio de nuestro ser, nuestras pulsiones desenfrenadas a merced de devorar lo primero que aparece delante. Cronenberg ubica muy bien cómo, históricamente, los sujetos intentamos desconocer o enajenarnos de aquello que es tan nuestro que nos doblega y domina. Pulsiones que, culturalmente, están sujetas a un régimen de sublimación y represión, por el hecho mismo de vivir en sociedad. En ***Shivers*** (1975), esos impulsos, esos deseos son eyectados hacia afuera en busca de otro cuerpo que consumir, pasiones desenfrenadas ocupan toda la pantalla. A través de sus imágenes tal como las vemos en ***Rabid*** (1977), Cronenberg también pone en

tensión las consecuencias en el tiempo del avasallamiento de la subjetividad que la ciencia y la industria farmacéutica realizan. A partir del empecinamiento del hombre de querer moldear los cuerpos y mantenerlos siempre en estado de salud a merced de la técnica y la ciencia siempre dispuesta a todo, es que surge un virus en el cuerpo de una mujer que es inmediatamente propagado a escala mundial. La cuestión moral que aquí se instaura respecto a los límites que el hombre está dispuesto a sobrepasar en pos de mantener a su cuerpo en excelente estado, vuelve a deslizarse en varias obras de su filmografía, siempre sutilmente, como una pequeña queja, siempre en imágenes más que en enunciados prejuiciosos. Cronenberg muestra aquello que todavía no podemos ver; muestra un futuro del caos, un futuro deshumanizado y despojado de toda amorosidad.

En la película que —podemos conjeturar—, cierra este ciclo, Cronenberg da un paso más y nos invita a adentrarnos en los mecanismos que conforman este circuito de oferta y demanda de salud quirúrgica. Todo gira en torno a estas nuevas tecnologías que, de alguna forma, intentan suprimir, domar, domesticar lo más propio del sujeto, lo irreductible, lo salvaje. Cronenberg logra tomar una postura crítica apelando a la ironía y lo grotesco, a la exageración visual. En *The Brood* (1979) se propone un tipo de clínica que intenta resolver

los problemas, los impulsos y malos comportamientos de los sujetos. Sí, de estas clínicas hay en todos lados, pero esta intenta reducir lo real traduciéndolo en el cuerpo, en lo visible, en erupciones que surgen en la piel de los pacientes como indicador de una supuesta exteriorización del padecer. Y con ello, la cura.



Es una clínica de la *Psicoplasmosis*, la cual aborda la actualización de escenas traumáticas mediante la palabra, una especie de hipnosis llevada a cabo por el personaje del gran Oliver Reed, en este caso, quien porta un semblante de jefe de secta. Quizás no haya tanta distancia entre uno y otro, al fin y al cabo, el sujeto ciegamente deposita su esperanza de mejoría y su fe en un *otro* que se muestra todopoderoso.

Esta remoción de traumas, movilizada mediante la sugestión, aparece en distintos personajes, pero principalmente en el personaje principal, una mujer muy sombría que se encuentra hospedada en esta clínica. Ella mantiene una ira

contenida que a posteriori resulta irrefrenable, dando lugar a la creación de engendros: no sabemos si son hijos, pero la vemos parir uno y otro, incontables veces luego de episodios de cólera. Su ira, su enojo ante quienes la han hecho sufrir, le posibilita crear una especie nueva de niños amorfos y asexuados, no atravesados por la palabra, por el lenguaje. Crea fantasmas, escenas desde su malestar. Es una creación imaginaria perfecta en su monstruosidad, porque estos niños amorfos, no pueden hablar, no tienen genitales, no tienen orificios, en síntesis: no son. Son una extensión de su cuerpo, algo que se aloja por fuera.

Este punto en el cine de Cronenberg (que todavía no había llegado a su punto de mayor difusión) plantea algo maravilloso. Es como si la solución para la civilización estuviera en dejar de ser sexuados, dejar de estar atravesados por el deseo, el que tanto embrollo crea. Pero, ¿qué seríamos sin todo esto? Monstruos, sin dudas.

Corporaciones perfiladas a tapar los huecos de la imperfección del sujeto, aquello que, en última instancia, lo hace humano: sus puntos de incertidumbre, de falla, lo anómalo. Cronenberg mismo nos dice que “la misma palabra *Corporación* refiere a un cuerpo, la incorporación de gente a un cuerpo único”².

Mejorarse hasta un extremo indecible es una quimera que Cronenberg rediseña en estas películas, va cambiando su forma hasta mostrarnos que, sin importar por dónde lo abordemos, pretender una perfección emocional, estética y orgánica sólo nos lleva a un sin fin de desgracias que nos alejan de lo propio. Como dice Zizek³, “la perspectiva es, pues, la de un ser humano que pierde gradualmente su asiento en el mundo concreto de la vida”; es perder las coordenadas de su subjetividad.

ASOMA LA NUEVA CARNE

Cronenberg ensombrece sus imágenes y nos lleva a ese límite en donde no queda nada. Nos lleva a esa *otra escena* donde no hay posibilidad de reconocernos como sujetos. Desamparados de la sensibilidad humana, entonces todo es posible. De esta forma, se abre la configuración de un mundo en donde se instaura una relación con aquello que se encuentra más allá del límite de lo ético. Un mundo donde es posible el vínculo entre lo virtual, la máquina, lo electrónico y lo humano. Es, sin dudas, la gran novedad de su cine: la convivencia entre estos dos planos que se postulan irreductibles. Aquí vemos esa relación a carne viva, traspolada en ella; vemos cómo la máquina consume y devora

² CRONENBERG, David. *Ob. Cít.* Pág. 60.

³ ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Editorial Sudamericana: Debate, 2006. Pág. 223.

al sujeto. Esta es la gran premisa del camino que Cronenberg toma a partir de la década de los 80, iniciada con *Scanners* (1981), pero que se afirma como ensayo en *Videodrome* (1982), su gran obra. A partir de allí, se pone el manifiesto de la carne sobre sus hombros y no cesa de construir un universo aparatoso donde fácilmente nos hundimos en la profundidad de lo humano, en lo más repugnante y rechazado de nuestro ser.

Este período prolongado de su cine se construye de piezas únicas —muchas de ellas adaptaciones literarias— a las que este director logra imputarle su estilo osado y subversivo. La mayor insistencia reside en una idea que nos acompaña hasta nuestros días: la tecnología como extensión de nuestro ser. Aparatos de los más novedosos y oscuros, elementos electrónicos y mecánicos de formas cuasi anatómicas, se configuran como parte del mismo cuerpo. Se hace explícita aún más la indiferenciación entre ambos planos, y la dificultad de construir algún margen, alguna hiancia. Objetos que repugnan por su aspecto fálico, vienen a dar cuenta de que las zonas de placer pueden ser absolutamente cualquiera: incluso, aquello que no es parte del cuerpo propio. Gozamos desde lo más ajeno, desde lo no-reconocido.

Además, en esta serie de películas tenemos la sensación de que todo está allí, puesto en la

pantalla; de que la imagen logra dar cuenta de eso imposible que pocas veces se logra representar. Quizás este intento de reescritura de esas imágenes sea un tanto en vano. Solamente basta con acercarnos a sus películas para poder ver aquello en lo que el texto y el lenguaje escrito se quedan a mitad de camino, por los límites inherentes a ellos. Acaso sea esta simplemente una invitación para adentrarse a la filmografía de este director en su conjunto y mirar con ojos desprejuiciados una invención desde el horror.

Haciendo un pequeño punteo, si comenzamos en donde nos quedamos, vemos en *Scanners* (1981) una repetición insólita: el protagonista no es sino un retoño de su primera película, aquella en la que la telepatía era la forma idónea de (in)comunicación. En este caso, Cronenberg hace dialogar a sus películas y vuelve a traer una historia perdida entre tantas otras. El protagonista de *Scanners* no puede soportar su condición de oír absolutamente todos los pensamientos de los demás, y busca silenciarlos, intenta rasgar el silencio de alguna manera, tapar sus oídos, ese único agujero que nunca se cierra⁴. Es por ello que recurre a perforarse la cabeza, descubriendo una pausa, un descanso entre tantas voces. Esta película anuda la imagen del cuerpo con las modificaciones que

⁴ LACAN, Jacques. *Seminario XI: Los cuatro conceptos del psicoanálisis*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1964.

se le pueden hacer a éste, pero más importante, las consecuencias. Las inevitables consecuencias de querer moldear los cuerpos. En este caso —y es un punto inédito en lo que va de su filmografía— se trata del origen de estas intenciones, de cómo una mente puede conjeturar todo un sistema de ideas para modificar no sólo un cuerpo, sino toda la especie. Y son claros los efectos desastrosos a través de las generaciones. Cronenberg no deja de pensar en las incidencias del discurso médico hegemónico en la vida de los sujetos, pero acá va un poco más allá, porque un sujeto no es sólo un cuerpo, porque un sujeto sufre y estos moldeamientos no sólo influyen, sino que son consecuencia directa de la enajenación que estos personajes viven.



Vemos paulatinamente cómo en esta serie de películas las transformaciones posibles son incluso mucho más profundas de lo que este director podía ficcionar en sus primeras

creaciones. Es la imagen de cómo un sistema de creencias y un modo de vivir van calando hondamente en nuestro ser, poco a poco, hasta desconocer completamente qué es lo propio y qué es lo ajeno; qué viene de nuestro cuerpo y nos es imprescindible para vivir y qué es un dispositivo que se añade cual extensión de aquel. Acaso estas imágenes se propongan como extrapolación de una sociedad atravesada por el consumismo que, en plenos 80 y 90 posibilitaba la constitución de identidades a partir del vínculo estrecho con objetos.



Es en este recorrido que se inaugura la nueva carne: es carne metálica, plástica, oxidada, mezclada con elementos muertos. Es lo vivo inmiscuido en lo inerte de un producto, con la particularidad de que estos tienen un semblante orgánico; sus formas son de lo más repugnantes y recuerdan a cualquier parte de nuestro cuerpo. Aquí vemos algunos ejemplos que Cronenberg construye durante este período: la cinta de video en *Videodrome* que Max (James Woods) debe

introducir en una ranura de su cuerpo para poder visualizarla; la máquina de escribir, cual dentadura, en *El Almuerzo Desnudo* (1991); también la consola de videojuegos que los sujetos deben conectar a su cuerpo para poder jugar en *eXistenZ* (1999).



Son estos los puntos sólidos de construcción de una realidad donde las distancias y las normas se tornan borrosas. Esta realidad pondera la continuación de las fantasías que no tienen terreno alguno donde desembocar. En *Videodrome* se articula la alucinación como modo de erotizar cualquier tipo de objeto, en este caso, un televisor o una cinta de VHS, el protagonista los toca como si fuera un cuerpo otro, objeto de goce. La premisa aquí es la siguiente: el personaje de James Woods, productor de televisión, encuentra una señal de cable que transmite videos pornográficos de lo más violentos. El acto sexual se constituye como un acto performático, cargado de hostilidad y tortura, donde mirar implica quedar

enganchado en esa esfera oscura que sigue su circuito vía alucinación, donde el propio cuerpo queda incluido como medio para reproducir dichas imágenes. Aquí se desdibujan los límites de lo ético y se funda un espacio donde obtener placer por cualquier vía, menos la real. No hay sino imágenes virtuales, imágenes crueles y masoquistas, y esa es la perfección a la que hay que llegar en ese mundo, donde entregarse a lo virtual es el único modo de satisfacerse sexualmente.

Este es el nuevo mundo, este es el futuro. Al menos eso dice uno de los personajes de *Crash* (1996), el encuentro por excelencia entre la máquina y lo orgánico, colisión entre la carne y el metal. Se trata de un grupo de personas, por fuera del sistema, que comienzan a vincularse por el placer que obtienen ante lo violento de los choques automovilísticos. Los autos se encuentran completamente erotizados, incluso más que los seres humanos. Lo vivo y lo inanimado se conectan, se conocen, se alteran mutuamente, creando estos sujetos ¿autómatas? Aquí vemos cómo los encuentros entre los cuerpos siempre están velados, no es sin algo que impida la desnudez que se torna insoportable, que podemos encontrarnos con un otro, ajeno a nuestra realidad, para establecer un contacto sexual, en este caso. Eso hace al erotismo, una puesta en tensión de las fantasías que cada uno posee y pone en juego en cada

encuentro, sea consciente o no. Siempre hay algo mediando el tacto. Se trata de velar imaginariamente la fragmentación de los cuerpos; sobre los cuerpos fragmentados se escribe un tratado en imágenes en este largometraje. Absolutamente todos los personajes vienen a renegar de su falta, y por eso se encuentran, aunque también es por ello que se desencuentran. Se repiten incesantemente estos eventos fallidos. Es efectivamente la repetición hecha carne: ese hacer chocar el cuerpo contra otro objeto, contra el sonido del metal, frío, ajeno, un injerto. Así, es posible introducir algo del orden de la palabra para que se pueda decir aquello que tiene que ver con lo que se repite compulsivamente y no logra inscribirse de otro modo. Chocar constantemente, disfrutar, gozar del dolor, del goce mortífero.



La nueva carne es un nuevo modo de percibirnos, es “la posibilidad de alterar lo que

significa ser humano a nivel físico”⁵. Tal vez en este punto *La Mosca* (1986) tenga algo para decirnos. *La Mosca* juega con los límites de lo físico, propone una creación tecnológica que posibilita la teletransportación, no sólo de un objeto, sino también incluso de un ser humano, para mejorarlo. Esto es lo que se juega allí, se instaure la pregunta sobre los límites de lo posible y se intenta una tentativa respuesta, siempre dejando lugar para lo fallido y el error. En este caso, el error es tan craso que nos lleva nuevamente a la destrucción de todo ápice de lo humano, no sin antes evidenciar lo frágiles que somos y la primacía, por sobre todo, de la naturaleza, de lo voraz y pulsional. Aquí es importante prestar suma atención, ya que es algo que se desliza y se insinúa, pero que permite reconocer un elemento imprescindible en la obra de Cronenberg: en este y en otros largometrajes sobre la nueva carne (como en *Crash*) se insiste en mejorar lo inmejorable. Se aspira a la construcción de un superhombre: vemos la imagen de Jeff Goldblum en *La Mosca* luego de haber descubierto que su experimento funcionaba, y con ello, la apertura de la potencia de toda creación. En el mundo de Cronenberg, lo interesante es que cada invención parte de una falencia humana, de un deseo de reparar algo que por estructura siempre falta. Pero hay cosas que no se pueden colmar, que no pueden

⁵ CRONENBERG, David. Ob. Cít. Pág. 122.

completarse. Y eso nos hace movilizarnos aún más. Quizás esto es lo que hace que Cronenberg siga haciendo películas: sabe que todavía tiene algo para decir sobre aquello que no puede decirse (al menos con palabras, tal vez con imágenes).

EL FUTURO YA LLEGÓ

Si pensamos en la actualidad del cine de Cronenberg, es probable que nos topemos con imágenes más sobrias, menos estridentes, debido a la carencia de invenciones anatómicas, o de procesos que involucren el moldeamiento del cuerpo. Aún así, podemos conjeturar que las modificaciones vienen de otra parte. En el futuro de Cronenberg la crisis es principalmente moral. Es el desafío constante que implica enfrentarse a un futuro totalmente incierto y despojado de humanidad. Esa humanidad que se iba perdiendo en la imagen, a partir de las transformaciones orgánicas y físicas, ahora la vemos ausente en las decisiones y los actos que llevan a cabo los personajes de este Cronenberg contemporáneo.

Tanto *A History of Violence* (2005) como *Eastern Promises* (2007) –cuyas obras tienen como protagonista a Viggo Mortensen–, retrabajan la dificultad que implica vivir en un mundo que ya está corrompido, que ha sido destruido hasta sus raíces. Es un presente donde

la cuestión moral queda totalmente desdibujada, y la construcción de lazos solidarios se pierde. Otra vez, si no hay leyes, entonces todo es posible. Sólo que Cronenberg no espera a que se oculte el sol y se haga la noche para mostrar los horrores del hombre. Nos lleva al centro de las comunidades, a las estructuras familiares. Las imágenes se detienen ahí, y por eso quizás horrorizan tanto, porque perturba por aquello que no encaja. En un ambiente que debería ser amable, se rompen las estructuras implícitas. Ahí, en ese vértice, no hay vínculo que se sostenga sino en un contrato superficial. Es un mundo donde el *otro* no existe; es como si volviésemos al comienzo, a *Stereo* (1969), donde al emitir un diálogo no hay respuesta alguna, porque nadie escucha. Sin dudas esta atmósfera puede verse claramente plasmada en *Cosmopolis* (2012) donde la carne está mucho más cerca de lo cotidiano, de la locura de todos los días.

En esta película en particular, se crea un recorrido totalmente opaco, muy incierto, sobre la vida de este joven. Absolutamente todas sus actitudes y actividades están enmarcadas por una sed de conocimiento, de información, encontrando un goce en el saber, goce que no estaría ubicado en lo particularmente sexual de un encuentro con el otro. Erotizando lo que el otro dice, él encuentra placer allí. Saber y sexualidad son en este caso completamente

indisociables. Ya vemos cómo se va esbozando un universo donde las relaciones sexuales, tal como las conocemos, simplemente no existen, punto que llegará a su máximo desarrollo en *Crimes of the Future* (2022). Antes que recurrir al vínculo con un partenaire, se rodea por otros lados para evitar siempre ese encuentro con el otro que inevitablemente se frustra por estructura, pero que nosotros los humanos – fuera de la pantalla– seguimos intentando. Allí quizás vemos las grandes distancias a las que apela la ficción, pero Cronenberg insinúa, siempre susurrando, que esas imágenes plasmadas no son tan ajenas; recurriendo a lo bizarro, intenta decirnos que allí podemos terminar si no somos algo cuidadosos con lo más sensible y humano que tenemos. Eso puede desaparecer, y la ausencia de humanidad es lo que más aterra.



Recuperar lo humano es, paradójicamente, aquello en lo que este director insiste cuando nos remite a la carne, a lo sombrío y a los

escenarios indescifrables por su violencia. Acaso sea en torno a esto que Cronenberg reflexiona en su última película. Sólo mirando y prestando atención a los diálogos que se deslizan, podemos conjeturar que se trata de un manifiesto sobre el estado de los cuerpos en el futuro. Al comienzo nos dice que “lo humano es lo importante”, y allí resiste durante todo el largometraje, dibujando un ambiente en el que el cuerpo se transforma en un espectáculo; más precisamente, las intervenciones quirúrgicas que a éste se le pueden hacer son vistas por todos y todas como un gran show, un gran evento que vuelve a poner a la carne (ahora resquebrajada, fragmentada) en el centro. Los sujetos ya no buscan la perfección, ya no vemos intervenciones que apelan a una mejoría última del ser humano. Ahora se muestra aquello que se aborrece del cuerpo, aquello que no se entiende. Partimos del personaje Saul Tenser (Viggo Mortensen) cuyo cuerpo desarrolla nuevos órganos constantemente, extirpándolos en eventos performáticos cuya digestión es para unos pocos. En este punto no resulta errado suponer que quizás, si entendemos la filmografía de Cronenberg como un conjunto, aquellos tratamientos e invenciones anatómico-tecnológicas de sus primeras películas hayan generado como efecto toda una serie de cambios fisiológicos en los sujetos a lo largo de las generaciones.

Y en el presente, es imposible registrar el daño que se ha causado. *Crimes of the Future* intenta retratar dichos daños en aquellos cuerpos malheridos y sobredesarrollados; cuerpos que apelan a los restos de una tecnología extinta para sufrir menos, pero queda registrado que estos aparatos se quedan cortos, ya no hay promesas de una supuesta perfección que puedan cumplir.



Sólo queda entonces mostrar las debilidades y falencias en un acto performático, apelando, una vez más, al arte visual como modo de elaborar aquello que no tiene lugar alguno donde desembocar: el dolor de existir sabiéndose imperfecto. Y convivir con ello. Veremos a dónde nos lleva el camino de Cronenberg en su próxima creación.

Agustina Cabrera

Filmografía de David Cronenberg

Stereo (1969)

Crimes of the Future (1970)

Shivers (1975)

Rabid (1976)

Fast Company (1979)

The Brood (1979)

Scanners (1980)

Videodrome (1982)

The Dead Zone (1983)

The Fly (1986)

Dead Ringers (1988)

Naked Lunch (1991)

Mr. Butterfly (1992)

Crash (1996)

eXistenZ (1999)

Spider (2002)

A History of Violence (2005)

Eastern Promises (2007)

A Dangerous Method (2011)

Cosmopolis (2012)

Maps to the Stars (2014)

Crimes of the Future (2022)



Antonio Camou / Leandro Lull
 Juan A. Galuppo / Marcelo A. Angriman
 Candelaria Rivero / Victoria J. Lencina
 Sergio L. Fuster / Ricardo Guiamet
 María Laura Mó / Sergio Ferreira
 Néstor Farini / Antonio Ramos
 Roberto C. Abinzano / Marcelo Vieguer

Tolerancia y cine



Colección Estación Cine Nº 25

Editorial Ciudad Gótica



Marcelo Vieguer

La Casa en el Cine de Terror



Colección Estación Cine Nº 26

Editorial Ciudad Gótica

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

CLOSE-UP SOBRE EL ESPECTADOR

Por Fabián Slongo

A Guillermo Fernández, ensayista, crítico y amigo,
in memoriam.



En 1990 Abbas Kiarostami presenta *Close-up* (Primer plano). Empleando el método inverso al que empleara Michelangelo Antonioni en *Blow-up* (que en la jerga fotográfica es una gran ampliación durante el revelado de una foto), el director iraní apuesta aquí a la mínima expresión, cerrando el plano sobre un personaje determinado.

El individuo en cuestión se llama Sabzian (existe en la realidad, es de carne y hueso, lo que le da a la película su apariencia de documental) y se encuentra detenido en una cárcel de Teherán. Se lo acusa de ingresar al seno de una familia acomodada, supuestamente con intenciones de estafa o robo, haciéndose pasar por el director de cine Mohsen Makhmalbaf.

Kiarostami se entera del caso a través de una revista y, como es obvio, por su referencia al cine, la noticia le llama la atención. Según la nota, usurpando nombre y profesión, Sabzian le había hecho creer a esta familia que haría una película con ellos, y había dado unos cuantos pasos en ese sentido: los había llevado al cine a ver una obra “suya” (es decir de Makhmalbaf) para que captaran su impronta, había elegido locaciones en el interior de la casa, tenía un bosquejo de guion en su cabeza; además de autoinvitarse a comer y dormir en la residencia con la excusa de tomar contacto directo con el material.

Sabzian (hombre de escasísimos recursos, pero culto y estudioso del cine) que habla con total propiedad sobre el asunto, en un principio, les hace morder el anzuelo. Cuando la familia se da cuenta del engaño, Sabzian es denunciado a la policía y va a parar a la cárcel.

Kiarostami lo visita en la penitenciaría y, con su consentimiento, consigue que se le permita asistir al juicio y filmar sus alternativas. Para esto acuerda llevar dos cámaras: una para una vista general de la sala y otra para hacer foco en el acusado. Quiere seguir sus gestos y expresiones mientras hace su descargo.



Durante el juicio queda en claro que Sabzian no perseguía la finalidad de estafa, ni mucho menos la de robo (más allá de cierta cantidad de dinero que pide para un trámite y que luego, a raíz de su precaria situación económica, no puede devolver). Por el contrario, el acusado se interesa en demostrar que ni siquiera tenía la intención de mentir. Convencido de su saber, Sabzian alega que él habría sido director de cine, o actor, si hubiera contado con las posibilidades.

“¿Hasta dónde estaba dispuesto a llegar?”, le pregunta el juez. “Hasta donde ellos quisieran”, responde Sabzian, dejando entrever que si la familia hubiera estado dispuesta a financiarlo, él habría realizado la película sin problemas.

Al finalizar el juicio, la familia acepta retirar los cargos, a condición de que Sabzian no vuelva a intentar algo parecido con otra gente, y así se da por terminado el pleito. Es entonces cuando Kiarostami, contando con el material filmado durante la audiencia, propone a los involucrados interpretarse a sí mismos para completar la historia. Para ello necesitará dramatizar todas las demás instancias: las primeras charlas, la visita a la casa, la desconfianza posterior, las averiguaciones, la intervención del periodista que escribe la nota, la detención, el perdón, etc.

De esta manera Sabzian y la familia burguesa, vedado el acceso a la pantalla grande por las

circunstancias, finalmente serán protagonistas de una película, haciendo de ellos mismos.

Como resultado de esta experiencia Kiarostami logra una obra que rompe la narración convencional. No se trata exactamente de un documental (su misma hechura pone en discusión la calidad de “documento” del género), ni de una ficción realista, lo que crea un espacio real/ficcional diferente, enrarecido. Se está ante un hecho real (que ocurrió sin dejar registros) que ha sido actuado posteriormente por sus protagonistas con la intención de ser filmado. “Para atrapar la verdad es preciso en parte traicionar la realidad”, Kiarostami dixit.

La película empieza con un viaje en taxi por la ciudad. En el vehículo viaja el periodista que escribirá la nota y los dos policías que van a la casa de la familia a detener al impostor (el taxista, en una larga charla circunstancial con sus pasajeros, dice no saber quién es Makhmalbaf ni conocer nada de cine. Es la imagen de Sabzian invertida en el espejo).

Close-up termina con los dos Makhmalbaf (el falso y el verdadero) haciendo el mismo viaje por la ciudad, juntos, en una moto. El famoso director de cine lleva a Sabzian para que pida perdón a la familia ofendida. Kiarostami los sigue, y los filma (aparentemente de incógnito, aunque a esta altura el concepto de verdad está puesto en duda), desde el interior de un auto-

móvil. El rectángulo de la ventanilla del vehículo, un recurso habitual en el cine del maestro iraní, aparece como el marco de una segunda pantalla.



“¿Sos Makhmalbaf o Sabzian?”, pregunta el verdadero Makhmalbaf. El sonido, deficiente a propósito, escamotea la respuesta.

Entre las múltiples lecturas que ofrece la obra, cabe la de observar a Sabzian, incondicional del cine de Makhmalbaf, como un espectador ejemplar. Aquel espectador que todo cineasta quisiera tener, siempre, sentado en el patio de butacas. Empezando por el director de *Close-up*, por supuesto.

El cine de Kiarostami, dicho por él mismo, se completa en la cabeza del espectador. Y Sabzian luce como el espectador ideal, y hasta necesario, para un cine de estas características. Alguien que por sus conocimientos, capacidad de análisis, y devoción, es capaz de ir, de manera activa,

“en busca de la película” cuando ésta, deliberadamente, no se esfuerza por retenerlo en su asiento. Distinto es el caso del cine de factoría o industrial, con su fórmula perfectamente estudiada, que dispone de otros medios, y los utiliza sin miramientos. De cualquier manera, para no cargar las tintas sobre el asunto, quizás pueda coincidirse en que cada forma de hacer cine y cada época, busca y tiene a su espectador ideal.

Haciendo un poco de historia, Jeff, el mirón de *La ventana indiscreta* (1954) de Hitchcock, inmovilizado por su yeso, pasivamente sentado, viendo, con gran deleite, las diferentes historias que transcurren delante de sus ojos, podría representar al espectador ideal que requería el cine (industrial) de la época clásica. No el de su autor, claro está, que en *La ventana indiscreta* termina tirando a Jeff por la ventana. Hitchcock, aunque lo negara y se hiciera el distraído, hubiese querido tener un Sabzian mirando sus películas. Pero su espectador ideal, el que requería su cine, en aquel momento todavía estaba en pañales (basta recordar a Pauline Kael, crítica norteamericana de culto, que despachaba sus películas, sin más, como mero entretenimiento).

De igual manera, años después de que los teóricos franceses de la *Nouvelle vague*, y tantos otros, dijeran lo que tenían que decir a favor de un buen número de autores del cine clásico, un autoconsciente Brian De Palma empezaba a necesitar también un espectador de característi-

cas particulares (para no extraviarse en el farrago de su manía citatoria y sus rompecabezas barrocos, ese espectador debía conocer, por lo menos, la obra de Alfred Hitchcock).



Es probable que Jake Scully, el mirón de su película *Doble de cuerpo* (1984), respondiese en gran medida a ese patrón. Si se hace memoria, ese personaje, que pertenece al mundo del cine (actor en desgracia), es elegido (por alguien que

conoce sus debilidades) para ser testigo de un crimen. Se lo quería un espectador pasivo, como a Jeff en *La ventana indiscreta*, alguien que viera sólo las apariencias y no abrevara en las profundidades. Pero para los ochenta mucha agua había corrido abajo del puente (mucha crítica, mucha escuela de cine, mucha autoconciencia). Por esa razón Jake, que es alguien que pertenece al medio, no podría (o no debería) ignorar la historia previa. Y es gracias al cine (porque alguna vez vio *Vértigo*, por ejemplo, y lo que ocurre delante de sus ojos le resulta “conocido”) que, poco a poco, superando sus fobias, se dará cuenta de la trampa y empezará a desmontar el artificio. Su Jake Scully (o el espectador de fin de siglo), a esa altura del partido, no puede darse el lujo de permanecer ingenuo. La caverna de Platón, o la sala de cine como lugar de ensueño, ya no tiene cabida.

La obra de Kiarostami, para algunos realista, para otros resulta naturalista, es fiel habitante de su tiempo: el de la posmodernidad. Se desentiende de los grandes relatos y raspa el fragmento para atrapar lo real (basta recordar su película *Shirin*, del 2008, donde la cámara no hace otra cosa que recorrer los rostros de una veintena de espectadores que miran una película). El cine de Kiarostami, al igual que el cine de muchos de sus coetáneos, requiere un Sabzian para completarse. Ese espectador necesita construirse día a día, con películas y con teoría.



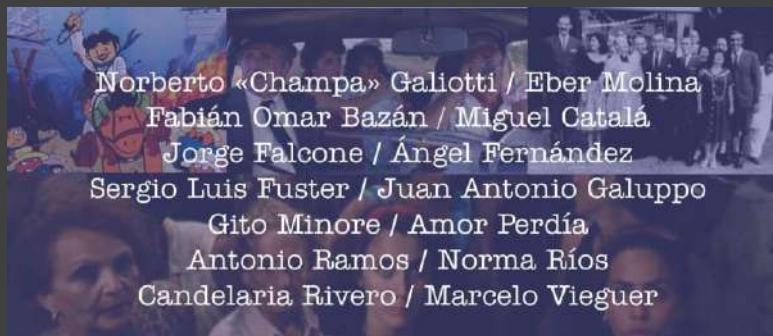
Alberto H. Tricarico

PURO CINE

Estudio crítico sobre
RELATOS SALVAJES
de DAMIÁN SZIFRÓN



Colección Estación Cine N° 27



Colección Estación Cine N° 28

CGEditorial

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

EL FARO

UN VIAJE HACIA LA LOCURA

Por Ariadna Ibarra



Una locación lejana; personajes forzados a mantener costumbres o tradiciones extrañas; ruptura en el orden de lo “correcto”; extrañeza... las cosas van cada vez más raras. Son algunos de los elementos que reúne el horror folk. Estando lejos, en un escenario que suele ser un reflejo de la psiquis del personaje, en una época testigo de herramientas muy rudimentarias debido al escaso avance de la tecnología comparado con el actual; este se ve todavía más alienado con su entorno, y debe llevar a cabo prácticas extrañas que terminan desarrollando un caos.

Uno de los exponentes actuales más exitosos de este subgénero es *El faro* (2019), una película que trata sobre dos fareros en Nueva Inglaterra, en los años de 1890. Estos hombres tienen que convivir durante cuatro semanas, mientras trabajan en el mantenimiento del faro. Ephraim Winslow, quien es interpretado por Robert Pattinson, es el nuevo empleado que va a tener que someterse a las órdenes de Thomas Wake (Willem Dafoe).

Este film reúne varios elementos y significados que nos ingresan dentro del inconsciente masculino. Vemos esta cuestión ligada a leyendas que la gente local mantiene, sobre todo en torno a las sirenas y espíritus del mar, extendiendo una cadena de mitos y creencias que regulan las conductas por medio del miedo. Pero mucho tiene que ver con la supremacía del hombre

masculino, y los peligros que significa “perder” esa masculinidad.

Empecemos por el principio. La película empieza con Ephraim llegando a la casita junto al faro, que será su hogar durante este supuestamente “corto” período. No es una casa lujosa ni mucho menos, pero mantiene su orden y limpieza. Cuando se dirige a la habitación que ambos comparten, vemos que una columna está en el medio del plano, separando las camas individuales de los personajes, dando cuenta de que no son para nada cercanos pero que además de ello, ambos ponen una barrera entre sí.

“Si la pálida muerte, con agudo temor, hace de las cuevas marinas nuestro reposo, Dios, quien escucha el oleaje, se digne a salvar nuestra alma suplicante”, son las palabras que pronuncia Thomas cuando están por comer, invitando a Ephraim a beber alcohol. El alcohol está muy presente a lo largo de toda la película. Más adelante, Thomas dice que es importante para que los marineros se mantengan vivos y felices.

Un elemento muy presente es la representación de la cordura con una carretilla que contiene leña o carbón. Cuando Ephraim la lleva bastante cargada, se encuentra con una gaviota que no lo deja pasar. Para ahuyentarla, le tira uno de los tronquitos de su carretilla. A partir de eso, su carretilla se va vaciando por varias razones.

Ephraim tiene sueños que lo hacen alterarse. Primero ve a una persona muerta flotando en el agua, después ve a una sirena. El maltrato, sumado a los sueños, hace que vaya perdiendo la cordura.

Su "último" día de trabajo finalmente llega. Antes de irse, tiene que cumplir con sus tareas diarias. Llevando la carretilla cargada otra vez con leña, en medio de la lluvia, ve que hay un cuerpo tirado entre las rocas y enredado con algas. La carretilla se cae una vez más, pero esta vez volcando su contenido en totalidad. Cuando se acerca a ayudar, se encuentra con el rostro de una mujer, y mientras la va liberando (de más) de las algas, ve que donde debería haber piernas hay aletas. Se espanta y sale corriendo; la sirena ríe mientras lo ve alejarse.

Notablemente, el faro es una representación gigante del falo. Ese faro es la razón por la que están ahí, todo gira en torno a este. Ephraim se la pasa con un cigarrillo en la boca (guiño y más guiños para Freud), pero cuando encuentra una sirena de porcelana escondida en el colchón, lo tira para guardársela. Más tarde va a masturbarse con ella. Aún así, aparecen varias cuestiones que "ponen en riesgo" la heterosexualidad de los personajes. Cuando se emborrachan demasiado, además de pasar por miles de estados anímico-emocionales, terminan bailando entre ellos, algunas veces de manera más alegre, y algunas otras casi llegan a besarse.



Thomas llegó a decir a Ephraim que era lindo como un cuadro. Y después Ephraim le pregunta si se siente avergonzado de haber tenido encuentros sexuales con mujeres; Thomas le responde que no, y también le cuenta que abandonó a su mujer y a sus hijos, y que durante todo ese tiempo, la luz del faro había sido más tranquila y leal que cualquier otra mujer que haya conocido.

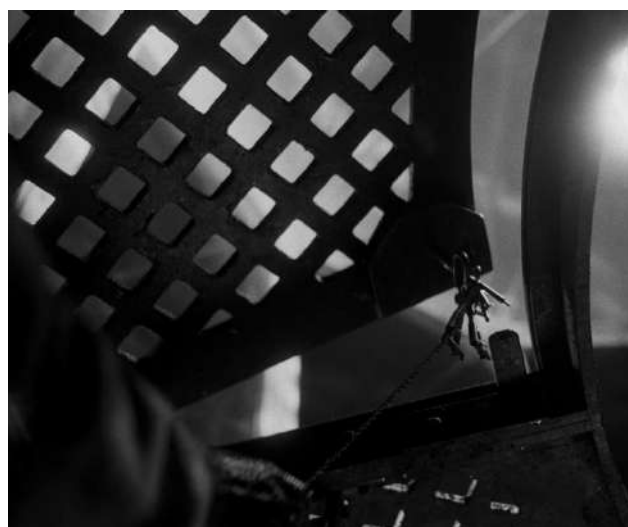
También hay cuestiones voyeristas en el más joven, dado que espía a su encargado varias veces cuando duerme, pero sobre todo, cuando se masturba.

La masculinidad de ambos también se ve afectada en el sentido que deben demostrarse su hombría todo el tiempo. Por ejemplo, cuando se emborrachan se golpean, o por el hecho de que Thomas manda a Ephraim a hacer las tareas, él dice que no es una mujer para limpiar tanto. No se permiten hablar sobre miedos, o sentirlos.

Anteriormente había mencionado que una gaviota no dejaba pasar a Ephraim y él tuvo que apartarla. Una vez que puede pasar, vemos que intenta subir cuesta arriba por las escaleras del faro, con un barril de gasolina —de algún material parecido al acero—, muy pesado. Esta larga escena, podría ser una representación del Vía Crucis. ¿Con qué cruz está cargando Ephraim? En eso, aparece Thomas, para decirle que nunca entre ahí; no puede pasar a la parte más alta del faro. ¿Por qué es tan especial la luz del faro? ¿Qué hay ahí? Tenemos un indicio muy fuerte gracias a esta escena: Ephraim está en el purgatorio y tiene prohibido el acceso al Paraíso. La parte más arriba es el Cielo, y las profundidades del mar, el infierno.

Pero, volvamos al terror. Thomas le había advertido a su empleado que en las gaviotas habitan espíritus y no hay que agredirlas, y menos, matarlas. Ephraim ve que el agua que sale de la bomba manual sale oscura y va a ver la cisterna. Ahí se encuentra una gaviota muerta dentro de esta, y encima aparece de visita la gaviota que no lo había dejado continuar con su camino anteriormente. A Ephraim le pareció que más valen dos gaviotas en mano que una volando, entonces la tomó por el cuello y en un ataque de ira, la terminó matando. Pero él jamás le cuenta a Thomas, quien se le acerca diciendo que se avecinaba una maldición al cambiar el viento, ya que eso significaba tormentas fuertes y se

acercaba el día en que Ephraim debía volver a casa. Me parece destacable cuando Thomas le dice "en este peñasco no hay árboles como en tu jardín", haciendo referencia al oficio anterior de leñador que ocupaba Ephraim. Reconfirmamos que está en el purgatorio y, después de lo que hizo, no hay manera ya de ir al cielo. Ya no puede soñar con el jardín del Edén.



Al final, aparece la imagen del doble. Ephraim no se llama así, sino que se llama Thomas también, pero de apellido Howard. Con respecto a los nombres, "Thomas" fue originado de la designación aramea *tōm* que significa "gemelo". Quien se supone que era Ephraim, se presenta con el apellido "Winslow", que en inglés podría traducirse literalmente a "ganar lentamente", pero luego confiesa que se llama "Howard", lo cual puede tener que ver con guardar, ser pupilo, o custodiar. Por otro lado, "Ephraim (o Efraín)"

fue un patriarca bíblico entre los hebreos; se sugiere que su pecado fue la invasión de la privacidad de su padre, mientras él tenía relaciones sexuales, es decir, él los acechó durante el acto.

Thomas viejo, se apellida "Wake" lo cual hace referencia a "despertarse" o "estar despierto". Él le pregunta a Thomas joven cómo sabe si todo lo que estaba pasando era real o si es producto de su imaginación. El origen y el por qué de nuestra existencia es una pregunta muy recurrente en ámbitos filosóficos. Entonces, ¿por qué están ahí? ¿Quiénes son realmente?

Si se me permite dar mi interpretación personal, considero que los dos personajes son la misma persona. Thomas Wake es la voz de la conciencia, quien le obliga a hacer cosas para mantenerse ocupado y olvidar el crimen que cometió. Ambos Thomas mataron a sus compañeros de trabajo y no pueden manejar la culpa. La isla es una representación del inconsciente. La representación de la mente que no encuentra escape y se está quedando sin recursos. Todo es oscuro, frío. Los fantasmas del pasado en forma de gaviotas dan vueltas todo el tiempo, enfrentan a los personajes y los vuelven locos. Los ruidos del faro son atormentantes; la cabeza que no para de pensar también lo es. Después de una gran culpa y/o un gran trauma, ¿cómo se tiene la capacidad de volver a relacionarse con otros? ¿Cómo es posible no lastimarse a sí mismo cuando es uno su peor enemigo? Thomas se

volvió un ser miserable que solamente busca excusarse pero no hay nadie que quiera oírle.

La tradición, el folclore de una etnia, nos muestra el horror, el miedo, la debilidad que se oculta en la psiquis humana; podemos decir entonces, que accedemos a ese mundo de leyendas paganas, aterradoras, a través de lo que las demás personas relatan, conocen y practican, presentándose a modo de final. ¿Qué es real y qué no lo es? El personaje se desmorona psicológicamente por culpa de estas prácticas que suelen seguir un orden, ya sea moral o religioso. Esta película nos pone en la situación tan incómoda y desesperante de tener que mirar hacia adentro, de plantearse a uno mismo como individuo y a la vez como parte de los demás, abrumándose tanto, que termina sin poder salir de ello. Es una película para pensar, para entender que la "luz de la verdad" que habita en el inconsciente guarda cosas escalofriantes pero a la vez intrigantes, al igual que la luz del faro y que el fuego de Prometeo: por algo están ahí. Si se te revelaran tus más oscuros secretos a vos mismo, ¿serías capaz de soportarlo?

Ariadna Ibarra



Gustavo Galuppo Alives

Después de GODARD

La legitimidad de lo incierto



Colección Estación Cine Nº 29



Leandro Arteaga

Claudio PERRÍN

El mar y la mirada
de un niño



Colección Estación Cine Nº 30

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

EL DETALLE SIGNIFICANTE

Pagés y los zapatos de Preminger

Por Claudio Huck



Roberto Pagés, escritor, crítico de cine, maestro y amigo, escribió este texto, hace unos días, en su muro de Facebook:

“En *Almas perdidas* (*River of No Return*, 1954), Robert Mitchum relojea, al inicio, a una puta de *saloon* que enardece a los mineros con su cuerpo, incapaces de ver la mirada triste de esa mina de buen corazón (un papel para Marilyn Monroe, que llevaba el dolor en los ojos). Es una mirada fugaz y Mitchum sigue su camino. Al final, después de mil vicisitudes, él

entra al tugurio, la carga a Marilyn sobre los hombros, sale con ella, y la coloca en el carro donde espera el hijo del hombre, al que ella ha tratado y protegido con amor. El carro parte y ella se agacha y tira algo al suelo, la cámara va hacia allí: son sus zapatos de cabaretera. Ya no volverá al *saloon*. En *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*, 1959), Jimmy Stewart, después de haber salvado como abogado a un hombre que había matado por

celos, va a visitarlo al lugar donde vive con su mujer: Lee Remick, bella e histérica indomable.

No los encuentra. La pareja ha partido y Stewart ve algo en el tacho de basura que está en el exterior de la casa. Son los zapatos de ella. Jimmy los agarra, sonríe y los cuelga del borde del recipiente. En **Primera victoria** (*In Harm's Way*, 1965), Patricia Neal, enfermera, y John Wayne, capitán de un barco durante el ataque a Pearl Harbor, se están enamorando. Se sirven una copa, se miran, dicen sus nombres, y la cámara sobre Patricia baja hasta sus zapatos blancos. Con una pierna se saca uno de ellos, con la otra comienza a sacarse el otro. Fundido. Una delicada y sutil manera de insinuar la relación sexual, que los ciegos de siempre no vieron hasta que no apareció en el cine americano, la desnudez de los cuerpos”.

¿Qué es lo que señala Pagés con los zapatos de Otto Preminger? Algo muy habitual en el cine clásico y que escasea en la actualidad: *el detalle signifiicante*. En el cine no existen los significados a priori. Todos los elementos de la puesta en escena van adquiriendo sentido en la medida que se relacionan con el contexto. Un par de zapatos puede representar la renuncia para siempre al pasado vergonzante (**Almas perdidas**), la “paliza a una puta” (**Anatomía de un asesinato**), una metáfora sexual (**Primera victoria**), o lo que fuera. Porque los zapatos en sí no están cargados de lecturas semióticas. No

existe una imposición externa, los significados surgen naturalmente de la misma película, los ha creado el narrador y son decodificados sin esfuerzo consciente por parte del espectador. No es necesario que quien contempla la película salga de la trama para preguntarse por los zapatos. Las metáforas en el cine jamás deben ser impuestas ni exigir que se dinamite la ilusión de realidad para su comprensión. De estas cosas habla Jean Mitry en un texto clásico de la teoría del cine, escrito a comienzos de los años 60, hoy prácticamente olvidado y que, en vista del cine que se hace, habría que desempolvar: **Estética y psicología del cine**.

Otto Preminger, como maestro del cine clásico que es, llena sus películas de múltiples detalles que comentan, de una u otra manera, las cosas que suceden a nivel de la trama. En la elegancia de la sutileza estriba la maestría de su estilo. Cualquier elemento de la puesta en escena puede ser, para el gran Otto, un vehículo de significación. Veamos.

El *star system* es insoslayable en el cine clásico. Es una imposición del cine industrial emplear actores populares como gancho para que el espectador pague la entrada. Pero si la pareja protagónica de **Laura** (1944), Dana Andrews y Gene Tierney, se repite en **Al borde del peligro** (*Where the sidewalk ends*, 1950), va a haber expectativas previas. Los personajes ya vienen delineados de la película precedente y no van a

poder ser contradecidos por el nuevo filme (a menos que se desee frustrar las expectativas del espectador, jugada peligrosa y poco rentable). El personaje de Dana Andrews en *Al borde del peligro* es más o menos el mismo que en *Laura*, lo que provoca cierta incomodidad, porque un detective ejemplar no puede matar a golpes (aunque sea por accidente) a un héroe de guerra. La trama pondrá las cosas en su lugar y el espectador quedará satisfecho. En *Consejo de guerra* (*The Court-Martial of Billy Mitchell*, 1955), un coronel de la aviación debe enfrentarse a la burocracia y el anquilosamiento de la milicia norteamericana de la década del 20 que se resiste a incluir a la aviación como prioridad del ejército. El personaje, que es un hombre solo, con coraje inigualable, que se enfrenta a una situación que lo excede y en la que está destinado a perder de antemano, es encarnado por Gary Cooper. Sin dudas uno de los papeles más recordados del actor (si no es el más importante) es su protagónico de *A la hora señalada* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), que antecede al filme de Preminger en apenas tres años, en el que representaba el papel de un hombre solo, con un coraje inigualable, enfrentado a una situación que lo excedía, y destinado a perder de antemano.

En el inicio de *Éxodo* (1960) la viuda de un corresponsal de guerra norteamericano se encuentra de paseo por la isla de Chipre. Visita

a un militar británico, viejo amigo de su marido. En la isla hay un campo de refugiados judíos en tránsito hacia Palestina. Como ella es enfermera, se ofrece a ayudar en el campo. El ambiente inglés en el que se mueve es muy elegante y sofisticado. Estancias suntuosas, banquetes, modales refinados y floreros coloridos. En el campo prima el hacinamiento, los ocre, el marrón terroso. Ella se siente extraña en ese medio y lo expresa. Está alejada de esa gente y no entiende “la cuestión judía”. En esa ajenidad encuentra una niña de 14 años, rubia, que “casi parece americana”, y a la que pretende adoptar. Le permiten sacarla del campo, la lleva a un hotel fabuloso y aristocrático, se baña en el mar, come en una terraza blanquísima, entorno impensado para una refugiada. Cuando le propone ir a Estados Unidos, la niña dice que “debe pensarlo”. Cara de disgusto en la viuda burguesa. ¿Cómo es que esa mocosa tiene el tupé de tener que pensar tan fabuloso porvenir? ¿Qué le espera en Palestina? Nada. Es el choque de dos visiones del mundo muy diferentes, estupendamente descritas por Preminger con unos trazos apenas. La idea del bien que tiene la americana es la caridad, pero exenta de solidaridad. Su mundo es la única opción válida. No es tanto la necesidad de ayudar al otro, de tenerle empatía, sino de satisfacerse a sí misma, de llenar el vacío afectivo que han dejado la muerte de su marido

y la pérdida de su embarazo. El ambiente acomodado inglés, tan chic, se opone con obscenidad a la pobreza judía. Las charlas cultas son una afrenta, pestilente de banalidad, ante las carencias judías. El corte de montaje entre la huelga de hambre de los refugiados y la merienda opípara del militar británico y la viuda mientras comentan sus buenas intenciones para con los judíos, es indignante. Todo este entorno de frivolidad en el que se mueve la mujer es necesario para mostrar su transformación como ser humano, su tránsito hacia la solidaridad. La imagen final de la viuda en Palestina, vestida de fajina y con fusil en mano, junto al ejército judío, en un ámbito terroso, es contundente en su significado. No solamente ha comprendido “la cuestión judía”, ahora es parte de ella.

Si observamos con detenimiento la manera de narrar de Otto Preminger veremos que su cine tiende a los planos de conjunto, son abundantes los movimientos de cámara y escasos los primeros planos. En *Laura*, un simple movimiento de acercamiento hacia un personaje dormido seguido por un travelling inverso, de alejamiento, es signo de que el tiempo ha transcurrido, sin haber tenido que recurrir a fundidos o cortinillas, habituales en esa época como convención del paso temporal. Preminger, con una economía de recursos ejemplar, inventa un signo único y genial, sólo válido para esta película y este momento determinado. En *Al*

borde del peligro hay varios planos de conjunto en los que Dana Andrews —que encarna al policía que ha matado, sin querer, al sospechoso— está en el fondo, y sin embargo no podemos sacar la mirada de él. El diálogo gira en torno al crimen, al devenir de la investigación. No hay necesidad de primeros planos. El contexto fija la importancia en ese personaje y el espectador no puede hacer más que estudiar sus reacciones.

Las películas *negras* de Otto Preminger están férreamente delimitadas por los códigos narrativos y visuales del género, y son en las que se encuentran mayor cantidad de primeros planos con predilección, sobre todo, por sus protagonistas femeninas. Los rostros antagonistas de Stella (Linda Darnell, morena, sensual, “comehombres”, *femme fatale*) y de June (Alice Faye, rubia, casta, amorosa, fiel) aparecen en *¿Ángel o diablo?* (*Fallen Angel*, 1945) en luminosos primeros planos como las opciones de vida entre las que debe elegir el trotamundos Eric (Dana Andrews). Preminger, al insistir en esos primeros planos, tan atípicos en su obra, interpela al protagonista, y también al espectador.

El hombre del brazo de oro (*The Man with a Golden Arm*, 1955) cuenta la historia de un músico adicto a la heroína —Frank Sinatra—, que se encuentra atrapado entre el deseo de salir de ese infierno y la pulsión por el consumo. La

música incidental es jazz, que es también la que interpreta el protagonista en su batería. Hay un momento que describe de qué manera el *dealer* prepara los implementos para inyectar al drogadicto, cómo saca los adminículos de un cajón y los va poniendo, de a uno, en la mesada. Toda la escena es acompañada por una melodía sincopada, marcada por el desplazamiento del personaje, incluso hay compases y silencios que señalan los movimientos previos a la inyección, y culmina en un éxtasis estridente. Cada vez que el personaje sienta el impulso de drogarse, la melodía irá subiendo de volumen y tomando protagonismo. Solamente con ese detalle se nos informa del deseo irrefrenable del adicto.

En *Tempestad sobre Washington* (*Advise & Consent*, 1964), se cuenta el detrás de escena en el Congreso norteamericano —que incluye el chantaje— por el nombramiento del Secretario de Estado propuesto por el Presidente. Hay una insistencia en mostrar la relación del joven senador Anderson con su familia. Hay encuadres en los que se lo ve al senador hablando por teléfono y en el fondo del plano están su mujer e hija, escenas íntimas en las que conversa con su mujer en la habitación matrimonial mientras se desviste, o arropa a su hija que se destapó mientras dormía. Ante una postura moralmente inflexible del Senador, el Presidente le dice: “Usted es muy joven y quizás no tenga nada que ocultar”. En el devenir del

relato, Anderson es extorsionado. Tiene algo terrible en su pasado militar (en ese contexto y esa época): una relación homosexual con un compañero de armas. Las escenas precedentes con su familia agigantan el poder destructivo de ese secreto. Si se conoce su debilidad no solamente se juega su puesto en el Congreso y su carrera política, también peligra su familia. La persistencia visual del hogar de Anderson —vedado al resto de los personajes— magnifica la amenaza que se cierne sobre él. Preminger, de paso, se mete con un tema tabú en ese momento y hasta se da el lujo de mostrar el interior de un bar gay, algo inédito a comienzos de los 60.

En *Buenos días, tristeza* (*Bonjour Tristesse*, 1958) Preminger plantea la dicotomía visual entre el blanco y negro y el color invirtiendo la convención lógica al optar por colores radiantes para las evocaciones felices y pasadas de la protagonista y narrar en blanco y negro el triste presente. Hay también una crítica sutil y velada a esa clase acomodada que vive para el puro placer, sin hacer caso del resto del mundo. Todos los personajes, sin excepción, son manifiestamente egoístas, se dirigen a la servidumbre sólo para dar órdenes, y ni siquiera pueden distinguir entre tres hermanas que se van turnando para las tareas domésticas. El mundo en el que se mueven los protagonistas está plagado de hedonismo: casas exclusivas, casinos, autos de lujo, depredación sexual. No

se está muy lejos del discreto encanto de la burguesía *buñueliana*, e incluso podemos hacer un paralelo visual interesante entre la *boite* gris de piedra que parece una catacumba —con bailarines frenéticos y en la que los hombres se agarran a las piñas como primitivos— y su similar, esperpéntica e infernal, en *Simón del desierto* (Luis Buñuel, 1965).

Hay una utilización imaginativa de otra dicotomía en *El factor humano* (*The Human Factor*, 1979), última y una de las mejores películas de Otto Preminger. Basada en una típica novela de espionaje de Graham Greene y un inspiradísimo guion de Tom Stoppard, cuenta una situación de filtración de información en el servicio secreto británico por parte de un doble agente, cómo se investiga el caso y las medidas en cuestión que toma la cúpula. En el *Secret Service* todos son *british* hasta la médula —o hasta la parodia—: visten traje a todas horas, beben *whisky*, manejan la fina ironía, son racistas, distinguidos, nunca pierden la compostura ni el estilo, ni siquiera cuando deben discutir la manera en la que asesinarán a un supuesto culpable. Toda esa gracia tan inglesa contrasta con la rudimentaria filmación. Más que iluminada, la película parece alumbrada, los *travelling* elegantes tan característicos en Preminger son reemplazados por simples panorámicas e incluso bruscos movimientos con cámara en mano. Preminger

opina sobre los personajes con su puesta de la misma manera que lo hacía en *Buenos días, tristeza*. Su simpatía está con el “traidor” y condena a la cúpula como lo hacía con los burgueses parásitos. La ausencia de elegancia es contrapunto y opinión. Las limitaciones de producción se vuelven hallazgo estético. Esas autoridades frías, desalmadas, que consideran al crimen un rutinario acto burocrático, y se creen baluartes de la aristocracia inglesa, obtienen su merecido desde el plano artístico: son condenados a la desprolijidad, a la imagen sucia, a la fotografía descuidada, al registro casi documental.

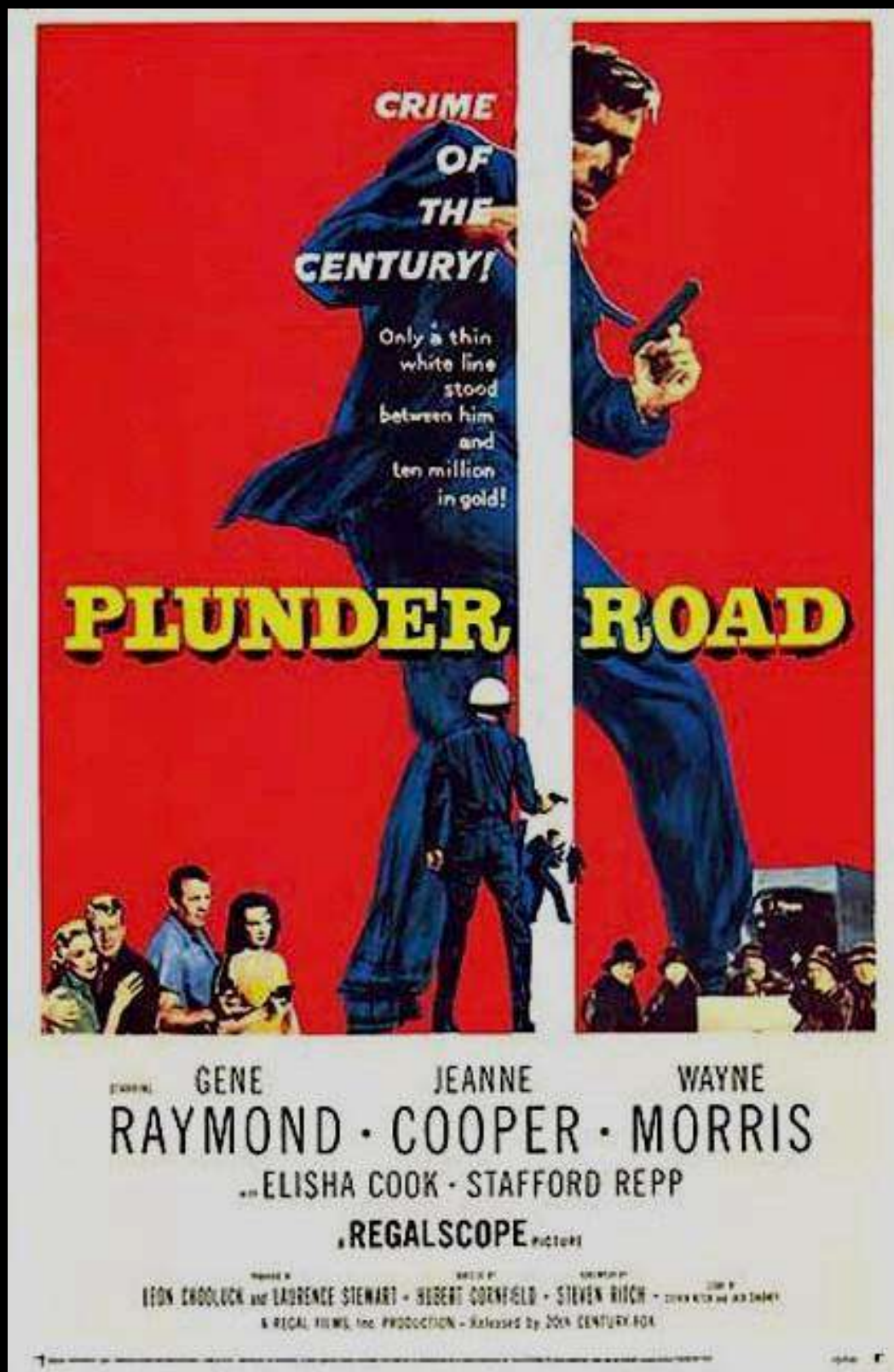
De este modo podríamos seguir diseccionando toda la obra de Otto Preminger. Utiliza todo lo que está a su alcance para significar, de la manera más natural y contingente posible. Jamás hace hincapié sobre sí mismo, no alardea con la realización, siempre prima en su cine la fluidez narrativa. Pero simpleza y austeridad no significan falta de contenido. Los zapatos, como bien indica Pagés, son importantes porque son vehículos de ideas. Significan lo que el director les hace significar. El lenguaje, en el cine, se reinventa con cada película y en cada detalle. Otto Preminger lo demuestra.

Publicado originalmente el 17 de marzo de 2019, en el sitio **Perro blanco**. Aquí:

https://www.perroblanco.net/secciones-paralelas/el-detalle-significante/?fbclid=IwAR2QL5ymILe1J6B8ARm4v7CnlRKJQHv-Y4o7dIjGlrX_iFIq0Rpqux1VXvM

PLUNDER ROAD

Por Marcelo Vieguer



DESTINO Y FATALIDAD EN EL NOIR

Los términos destino y fatalidad están asociados de manera indisoluble al cine negro.

Si el destino es aquello que está predeterminado por una instancia superior y que escapa a cualquier posibilidad de la voluntad humana por cambiarlo, la fatalidad hace su aparición por obra del azar, como si las fuerzas del mundo conspiraran para impedir llevar a buen término cualquier plan trazado; el destino y la fatalidad calan hondo en todo el período de oro del cine negro, aquel de las décadas del 40 y 50 del siglo pasado.

Y decíamos de oro, porque este es el *McGuffin* de la excelsa *Plunder Road* (1957), con una puesta en escena milimétrica de Hubert Cornfield, desde un riguroso guion de Steven Ritch; este guionista hizo una notoria y profusa carrera en la incipiente televisión, y por lo demás actor en decenas de películas. En esta *Plunder Road*, además del guion compuso el personaje de **Frankie**.

El director Hubert Cornfield fue un turco nacido en Estambul, y con apenas veintiocho años dirigió esta cinta; pese a tener una obra cinematográfica de apenas once títulos —muy pocos para el estándar de la época—, sus films resultan inmejorables y prueba de ello, es su debut tras las cámaras con *Sudden Danger* (1955)

—estrenada en Argentina como *Peligro a ciegas*—, apenas dos años antes de esta *Plunder Road*. El film tiene los protagónicos de Bill Elliot —con extensa carrera desde el cine silente—, junto a Tom Drake y Beverly Garland, ambos de largas trayectorias en las décadas siguientes, esencialmente en la televisión.

¿Y por qué decíamos que destino y fatalidad están asociados a este género por antonomasia?

El cine negro es, entre muchas cosas, la puesta en reverso de la ciudad moderna, con sus luces expresionistas, la noche, la lluvia, pero también la busca desesperada de dinero, de allí que la marginalidad de la ciudad tiene como espacio medular a estos personajes que tienen como meta “salvarse”, único modo de sobrevivir en el sistema capitalista. *Noir* y capitalismo están tan unidos como los de fatalidad y destino.

Aunque el sistema ofrezca un tesoro para los ganadores, el precio suele ser siempre demasiado alto para quienes lo logran, y para otros, como se indica en *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*), la única materialidad conseguida será la de los sueños.

El *Noir* revela la imposibilidad continua y permanente de poder salir del atolladero en una sociedad cuyo único valor es el del puro materialismo, y cuyo rey es el dinero. Claro que hay *films noir* que acontecen en zonas rurales, pero es en la sociedad urbana, las ciudades con sus

constituciones de centro y marginalidad, con sus grandes edificios dedicados al comercio, donde el género nos muestra las huellas del delito, y el *noir* nos señala, casi insistentemente, que ese dinero no cambiará de manos ni aún a la fuerza: quienes tienen el dinero, seguirán detentándolo. Por más infructuosos que sean los intentos, y por más causas desesperadas que los impulsen, sea por destino o fatalidad, en el *film noir* las cosas van a terminar mal; con excepción, claro, del detective o periodista, quienes se impulsan en busca de la verdad, y esta entonces será la única recompensa posible en el género. En la posterior *Chinatown* (*Barrio Chino*, 1974), de Roman Polanski, la verdad para el detective Gittes será tan dolorosa como desgarradora.

La trama del film *Plunder Road* —cuya traducción es algo así como *Camino de saqueo*—, trata del robo de oro por valor de diez millones de dólares. Tenemos, además, a los integrantes de la banda que acometen el robo, y que caerán, en cada caso, por una debilidad que los constituye. Los sueños y planes que cada uno imagina para su porvenir, serán arruinados, sea por no ajustarse al plan establecido, sea porque, aunque lo hagan, la fatalidad se hará presente en la historia.

La película comienza con el viaje en medio de una ruta pavimentada de un camión con explosivos y una grúa, bajo una lluvia torrencial, para interceptar un tren que transporta varias cajas

que contienen lingotes de oro; los explosivos para volar la puerta trasera del vagón, y la grúa, para traspasar las pesadas cajas al camión.

Tras el perfecto cumplimiento del plan trazado, se reúnen en el punto de encuentro, un viejo galpón donde reparten la carga en tres camiones, para cruzar casi dos mil kilómetros hasta California, para allí fundir el oro —oro y California son tópicos recurrentes del género del *western*, por ejemplo, entre tantas conexiones con la historia del cine—.

El jefe del grupo es **Eddie**, quien lo ha planeado todo, y para que no circulen uno detrás de otro, hace que los camiones salgan con una distancia de media hora entre uno y otro, encomendando a cada uno precisas órdenes de parar solamente para comer sándwiches y cargar combustible, porque saben que, en cuanto el robo sea noticia pública, los controles camineros revisarán cada transporte. Destacaremos a cada integrante de la banda.

El primero de quien trataremos es **Roly**; este es la ordinariez y la torpeza, por lo que esperamos que sea el primero en cometer un error para ser detenido. Pese a la advertencia de no utilizar la radio de la policía que llevan los tres transportes, **Roly** la enciende poco antes de un control policial, olvidando apagarla; entendemos, por el famoso ejemplo de la bomba bajo la mesa de Hitchcock, el suspenso que acarrea la escena,

por lo que estamos esperando imperiosamente que la apague, pero la ineptitud en el conductor se hace presente, y tras la requisitoria de los agentes y a punto de continuar viaje, la voz de la telefonista llamando a un móvil estremece la atmósfera de la cabina, el agente se alerta de la situación, y **Roly** tras desplazarse unos metros, se baja y huye cruzando un alambrado, pero caerá abatido por la espalda tras el disparo del agente.



Roly (Stafford Repp)

Roly es la edad de la infancia, no hay maldad en el personaje, sólo que su carácter de marcada incapacidad para resolver un problema sencillo, lo llevará a la muerte.

El siguiente camión es conducido, en modo intermitente, por **Skeets** y **Commando**; si al primero lo aquejan los nervios, al segundo lo hará la soberbia.



Skeets (Elisha Cook Jr.)

Skeets Jonas es la crispación constante, personificado por ese tipo de actores que mueve muchos elementos gestuales en la menor cantidad de tiempo. Al actor Elisha Cook Jr., esa versatilidad lo convirtió en el prototipo de actor secundario en varios filmes; en este, sueña un futuro en alguna costa brasileña junto a su hijo, pero su inestabilidad y constante entrada a las prisiones —pasó veintitrés años entre rejas—, lo tornaron un personaje que nunca pensó en alguna otra forma de vida posible. Su fluidez y hasta a veces excedida verborragia, no hace más que destacar el nervio constante en cada una de sus acciones. Siempre profesional, con las limitaciones del caso.

Commando es la contracara de **Skeets**; callado y sereno, resulta difícil saber mucho de este per-

sonaje, que esconde todo sentimiento, pero que pecará, en un momento extremo, de su propia debilidad. Su rostro nórdico y de aguda mirada, hace que mantenga una marcada frialdad.



Commando (Wayne Morris)

La pareja transportista, a mitad de camino del trayecto, paran en una gasolinera a cargar combustible; el viejo que realiza tal tarea, entabla conversación y expresa sardónicamente, que los ladrones buscados por la policía serán descubiertos más temprano que tarde. **Commando** no puede resistirse a comentar que, para él, sí que lo lograrán, sonriendo irónicamente y casi hablándose a sí mismo, por lo que los comentarios giran en torno a los hombres buscados. Y de igual manera, cuando el viejo pregunte cómo está el aceite del motor, **Commando** girará para levantar el capot para controlarlo, pero en la

acción, se le cae el revólver al suelo. La mirada de ambos hacia el arma, determina el final de la vida del anciano. **Commando** lo asesina fríamente pese al pedido de clemencia. Ahora, ambos serán buscados por robo y asesinato.

Ya en la ruta y mientras conduce, **Commando** enciende un habano como celebrando un justificado triunfo por la labor realizada, pero un rutinario control de pesaje del camión que conduce, advierte a los agentes de un marcado sobrepeso en el transporte, por lo que el camión y sus tripulantes son allí detenidos.

Seguramente **Skeets** pasará otra larga temporada a las sombras, mientras **Commando** se preguntará, insistentemente, cómo fue que fallaron; el destino aquí clausura el devenir de estos personajes.

El tercer camión será conducido por la pareja de **Frankie** y el jefe **Eddie**, resultando el primero la antítesis caracterológica del segundo. **Frankie** es un hombre nervioso, pero a diferencia de **Skeets** —el otro personaje nervioso del segundo camión—, carece por completo de profesionalidad en su accionar, por lo que el miedo no hace más que tensionarlo crispándolo hasta el punto de no ver la hora de terminar el trabajo; **Eddie**, quien acompaña a **Frankie**, es el que dirige la operación y es la pura frialdad y racionalidad en su accionar. Pareciera que **Eddie** creyera en ser el único transporte en lograr su cometido.



Frankie (Steven Ritch)



Eddie (Gene Raymond)

Cerca de llegar a California, **Eddie** hace una extraña llamada telefónica en clave, que no es más que la señal para avisarle a su novia Fran que todo ha salido bien.

Cuando el trío se encuentra finalmente, a **Fran** se la nota abnegada, y tras preparar la fundición, se abocan a la tarea, disimulando el oro como el paragolpes y las tazas del automóvil, camuflados con una pátina de cromado.

Una vez preparado el coche, salen los tres listos para tomar el buque que los trasladará a Lisboa, donde finalmente podrán cumplimentar su sueño, con el oro en sus manos... o en su automóvil.



Fran (Jeanne Cooper)

Ya en la autopista y en dirección al puerto, un accidente los obliga a transitar casi a paso de hombre, y en momentos que están observando el incidente, son chocados de atrás por una conductora poco hábil que no hace más que disculparse. Pero **Frankie**, nervioso en extremo ante el suceso, se baja del auto increpando a la mujer por su impericia, llamando la atención de los

uniformados; estos se acercan e intentan entre todos desenganchar el paragolpes de la mujer que se ha montado sobre el parachoques del auto del trío en fuga, pero esto no ocurre en el primer intento y ni siquiera en el segundo, por lo que se suman otros al intento de separarlos, pero al lograrlo, se descubre el oro oculto del paragolpes, por lo que los tres escapan corriendo. **Frankie** muere abatido por las balas de un policía; **Eddie**, tras lanzarse desde un puente sobre el techo de un camión, cae luego al pavimento y es atropellado por un automóvil que circulaba detrás; mientras que **Fran**, es detenida mientras observa el desenlace fatal de su amado.

¿Y por qué sucede el accidente? Cuando esconden el oro en el automóvil, este se vuelve más bajo, y un plano del coche al salir de la fundición, nos anticipa este problema que solo podía revelarse si otro coche lo embistiera por detrás a baja velocidad para montarse.



La dosificación exacta de la información es uno de los tantos logros de esta obra maestra del género. David Mamet, en su libro “Bambi con-

tra Godzilla. Finalidad, práctica y naturaleza de la industria del cine”, en el apartado sobre cine negro, la destaca como un clásico del género y además prototipo de la mejor clase B, desde la perspectiva de la delincuencia. En su excelente film *Heist* (2001), el director le rinde homenaje y referencia en más de un sentido a esta *Plunder Road*, a la que sin dudas tuvo como faro para su realización.

Mientras tanto, nos proponemos una nueva manera de entender los términos de destino y fatalidad en el cine negro. Cuando el final de los personajes refiere a una debilidad constitutiva que los hace caer —en cualquier sentido—, hablamos de **destino** como calidad inherente a su desenlace. Esto es, que serán sus propias limitaciones —sean estas reconocidas o no por los propios personajes—, los que los llevarán a su final. En este film, será el destino el que hará caer a **Roly**, a **Skeets** y a **Commando**. Por otra parte, cuando no sea el propio accionar sino el azar el que se presente, será la **fatalidad** la que determine el final de los personajes; en el film, tanto **Frankie**, **Eddie**, como **Fran**, cuando han realizado toda la tarea a la perfección, será un estúpido accidente el que los hará caer.

Sea por destino o fatalidad, los personajes en el cine negro, no suelen tener escapatoria alguna, aunque a veces, y muy pocas, algunos puedan vencer al sistema. Esa es, entonces, la sutil ambigüedad del género.

Gustavo Postiglione

DEL CINE
INSTANTÁNEO
AL CINE EN VIVO



Colección Estación Cine N° 31



Marcelo Vieguer

La Máscara en el
Cine de Terror

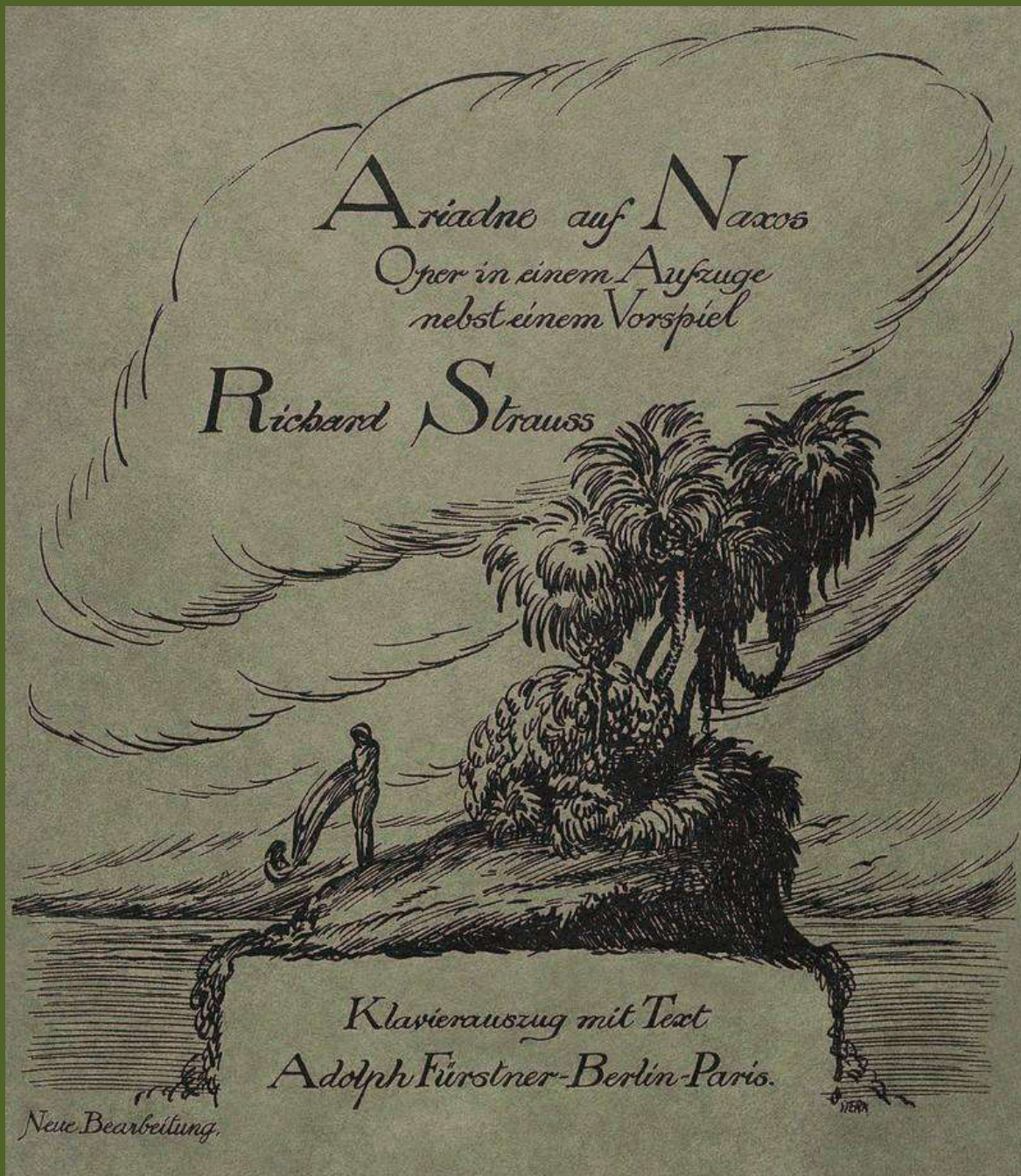


Colección Estación Cine N° 32

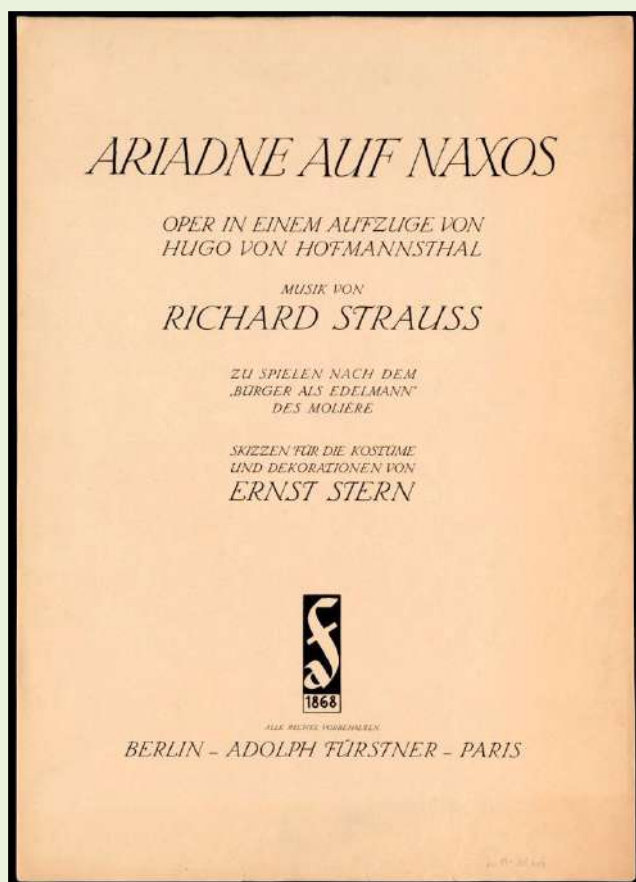
Editorial Ciudad Gótica

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

Ariadne auf Naxos de Richard Strauss



Conversando con Fernando Regueira por Marcelo Vieguer



Bueno, acá estamos otra vez. Un nuevo capítulo de estas charlas.

Sí Marcelo, gracias por tu invitación. Es un placer para mí hablar de estas óperas que admiro, sobre las que quise escribir durante años y nunca lo hice. Te agradezco la oportunidad de pensar un poco en voz alta sobre ellas.

Hoy vamos a meternos en el mundo alemán. Y me proponés Ariadne auf Naxos de Strauss. Una de las cuestiones que más me llamó la atención al verla y escucharla es el

conflicto entre cultura alta y cultura baja que aparece en ella. O un arte serio y un arte “popular”. Es una problemática que emerge durante el siglo XIX y, creo, se continúa al día de hoy. Porque en el cine parece que se lo sigue viendo igual: una comedia no tiene el valor de un drama, por ejemplo.

Es como vos decís. Y para mí lo que traes a colación es una de las cuestiones principales de esta ópera, que tiene algo que en su momento fue una novedad: una ópera dentro de la ópera. Y básicamente la reflexión de las diferencias entre tragedia y comedia.

Claro. Eso de que convivan en la misma obra, por capricho de un mecenas, una ópera seria y una buffa, con los personajes de la *Commedia del Arte*.

Cuando la ópera se estrena en 1916, y un poco siguiendo lo que yo decía respecto a **Gianni Schicchi**, es una ópera que habla sobre el final de la ópera y donde Puccini de algún modo compendia reflexivamente en ella, las posibilidades totales de la ópera: la tragedia, el melodrama y la comedia. **Il tabarro, Suor Angelica** y **Gianni Schicchi**. Un poco siguiendo la idea dantesca de Infierno, Purgatorio y Paraíso. Por eso, esto de cultura alta y cultura baja, solo puede ser tematizado porque en ese momento ya hay un problema: la ópera ya se convirtió en alta

cultura. Cuando anteriormente nunca fue eso. En 1850, 1860 o 1870 todavía no lo es, y en esa transición, podríamos pensar que es fundamental la figura de Wagner. Hay algo en lo que Wagner, por su potencia, por su capacidad musical y dramática descomunal, arrastra a toda la ópera hacia la alta cultura cuando su lugar natural era un tanto distinto. Es de alguna manera lo que pasó en los 60 con el cine. Hollywood estaba calladito haciendo todas sus obras maestras, y vinieron los europeos a decir: “Ojo que esto es arte”. Y ponen a un tipo jugando al ajedrez con la muerte y discutiendo de metafísica, algo que ningún director de Hollywood hubiera hecho tan abiertamente. Ahí tenés *The Trouble with Harry* de Hitchcock por ejemplo. Entonces Hitchcock, como se ve en el libro de Truffaut, parece que dice: se avivaron lo que estamos haciendo. Cállense un poquito, bajen la voz, que los estudios nos van a sacar de una patada en el culo. Yo ando diciendo que hago espectáculo y me dan mucha plata para hacerlo. Porque no ven ningún “peligro” en lo que estoy haciendo. Cuando empiezan a hablar de arte, me están jodiendo el negocio (risas).

¿Vos decís que Hitchcock pensaba eso?

Bueno, un poco sí. Obviamente te lo exagero, pero hay un fondo de verdad. Hollywood se está terminando, los estudios caen y ahí aparece Ca-

hiers du cinéma diciendo: “Fíjense qué grandes autores son todos estos directores. Es arte, no espectáculo”. Si querés pensar por qué Ford le responde con monosílabos a Bogdanovich, hay también un poco de eso, un poco de impostura, de juego, de diversión, de clásico maltrato al novato, diciendo no sé de qué me estás hablando, pero hay algo medular también: pudimos hacer arte mientras nos mantuvimos bajo el manto del espectáculo, del negocio. Ahora se nos va a complicar todo. Y vaya si se les complicó. Hoy Cameron hace algo parecido.

¿Vos creés que a un Verdi le pasaba lo mismo?

Pero claro. Yo creo que, si vos te ponías a hablar con Verdi de que la ópera es arte, te sacaba de una patada. Me lo imagino igual de pocas pulgas que John Ford. Sabe lo que está haciendo, no es estúpido, sabe que está encarnando muchas cosas tradicionales, pero de alguna manera una consciencia muy aguda de eso lo paralizaría. Está en un momento de hacer obra, no de reflexionar sobre sus límites. Todavía hay mucha energía creativa directa en juego en la ópera. Para usar metáforas médicas: goza de buena salud, está viva. Es la enfermedad, la merma de vitalidad lo que proporciona capacidad reflexiva.

Pero en Strauss ya no. Strauss es, siguiendo este concepto tan interesante de Ángel Faretta, la autoconciencia. Y es claro que, a la ópera y después de Wagner, le acontece la autoconciencia. Conoce de qué es capaz, conoce los montes más altos, encontró su cima, su conclusión, su límite, y desde ahí, se enajenó si querés, perdió cierta fuerza vital (aunque Wagner todavía la tenía), Wagner es una bisagra, está de los dos lados, crea a la vez que coteja el fin. Que para él es también el fin de una época: **La caída de los dioses**. Podríamos decir que Strauss y von Hofmannsthal llegan cuando los dioses ya se retiraron. Y tienen que lidiar con ese vacío.

Leyendo sobre esta ópera encuentro que de algún modo parece tener dos autores: Richard Strauss y Hugo von Hofmannsthal.

Es que esa duplicidad funciona a un nivel más profundo en esta ópera. La obra tiene efectivamente dos autores. Strauss la gran figura, en la música. Pero el creador y motor principal de esta ópera, es Hugo von Hofmannsthal. Él tiene la idea en 1912 de unir una versión con música incidental de **El burgués gentilhomme** de Molière seguida de una ópera. Un engendro que no funcionó. Y pensando en cómo salir de ese error surge la idea de mantener la ópera y agregarle un prólogo. Es interesante pensar qué pasó entre 1912 y 1916 para que de algún lugar surja esto

de “Vamos a reflexionar sobre la ópera”. Porque esta obra no había nacido como una reflexión sobre la disciplina. Si te fijás, en la segunda parte, la “ópera”, la intervención del mundo de la *Commedia del Arte*, es muy mínima. Digamos, estructuralmente son tres partes: la ópera seria, una intervención, y luego el dúo de amor que se lleva los últimos 20-25 minutos. No hay una interacción entre ambos mundos (lo que el prólogo promete). Van a representar las dos obras al mismo tiempo. No se cumple. Y hubiera sido maravilloso, de alguna manera, ver las dos obras y cómo compiten, o cómo logran ensamblarse. Fijate que, por ejemplo, Ariadna en ningún momento interactúa con Zerbinetta. Zerbinetta le habla pero Ariadna no le responde. Con lo cual, la segunda parte parece una especie de mito griego comentado por la *Commedia del Arte*, más que una interacción entre ambos mundos. Y hacia el final Zerbinetta tiene una sola frase para decir. Cuando debería volver Zerbinetta, en realidad dice una sola frase irónica y desaparece.

Hay algo ahí interesante que aparece en el prólogo, que tiene que ver con la decisión de este hombre acaudalado. Por una cuestión casi de comodidad dice “Bueno, lo importante acá es que tienen que cerrar con los fuegos artificiales”. Los fuegos artificiales que son, justamente, efectos. Es como que vive esta

cuestión de la ópera pero desde un lugar como más alejado. Menos vivencial, pareciese, ¿no?

Ahí está la doble cosa. Ahí está la influencia de Hofmannsthal: él es vienés, es el representante de la aristocracia vienesa, que de alguna manera mira qué está pasando en este momento. No es casualidad, esta obra la componen en medio de la Primera Guerra Mundial. O sea, nunca vas a ver más literalmente una obra que está compuesta en el medio del derrumbe del Imperio austrohúngaro. Lo que se está cayendo es ese mundo. **Ariadne auf Naxos** habla de esa caída. Hofmannsthal está hablando de que esa clase, está o desapareciendo por imposición externa, o está implosionando por muerte interna. Fijate qué interesante la figura del mecenas en la obra. Número uno: es todo fuera de campo; nunca aparece. Hofmannsthal es muy consciente de la estructura del poder. Es más, su obra anterior, junto a Strauss, es una obra sobre la esencia del Imperio austrohúngaro, que es **El caballero de la rosa**, donde vuelve a la imagen de la Emperatriz. O sea, está construida sobre la imagen de María Teresa, la Emperatriz que marcó una época. De alguna manera **El caballero...** fue el réquiem, y esta es el entierro. Entonces, si en la otra versión, la Mariscala era la figura del poder tal como lo concebía esa elite del Imperio, acá, esa misma elite mira, y cuando mira al poder está (fijate cómo está definido en el libreto) “el

hombre más rico de Viena”. No tiene ningún otro atributo. Es el que dispone, el mecenas. Y no es chiste hablar en una cultura aristocrática del mecenazgo. Digo, recordemos desde dónde viene la figura del mecenas: del Imperio Romano, el famoso “Mecenas” que mantiene a Horacio para que escriba su obra. Y a partir de eso se llama “mecenas” a quien ayuda de esa manera. Es algo que entronca al Imperio austrohúngaro con el Imperio Romano. Hay casi veinte siglos de transmisión ahí. Porque, ese es el problema central del artista (por eso a **Ariadne auf Naxos** me parece fundamental analizarla). Entronca con lo que venimos hablando de **La bohème**. ¿Qué son estos artistas, quién los comanda? ¿Quién les encarga la obra? Recordemos quiénes eran los emblemas de poder de **La bohème**, sobre la que hablamos en la entrega anterior. Ya era la burguesía; para Puccini no había duda. Puccini está en un mundo que ya se hizo república, digamos. Él, cuando es joven y empieza a componer, nace ya en una república, en esa Italia que ya dio esos pasos. Pero von Hofmannsthal no, para nada. Nació en medio de un Imperio, nació en una monarquía. En la última monarquía europea, y en una muy particular (como hemos hablado) de cómo entronca eso después en el cine de Hollywood, otra de las cosas que tan bien señaló Faretta.

Disculpame, el último Imperio.

Sí, sí. El último Imperio occidental. El último monarca que tuvo un Imperio y que tenía algo muy particular (y no es un tema menor, para mí tiene que ver con la ópera), que es la articulación del norte y del sur. O sea, era una cultura de raíz católico-mediterránea, en un sentido amplio, de lengua alemana. Y ese es, un poco, el juego interno que tienen von Hofmannsthal y Strauss; por eso te hablo de dos autores y que eso tiene un impacto en la misma génesis del proyecto. Von Hofmannsthal es el representante vienés; Strauss es el alemán que empieza a mirar con nostalgia ese mundo que desaparece. ¿Qué quiero decir con esto? Si vos te fijás, la obra anterior de Strauss...

Strauss tiene una parábola muy interesante como artista...

Fascinante, tal cual. Strauss en sus comienzos forma parte de la “vanguardia”. Por ejemplo, es uno de los primeros, gracias a **Salomé** o **Elektra** (principios del siglo XX), que empieza a forzar el sistema tonal. Llega a un grado de disonancia que hace que la obra choque, pero a la vez que sea un gran vanguardista. Y, entrando al siglo XX, al final de esa década del 80-90, hace sus grandes poemas sinfónicos; hace sus primeras óperas rupturistas, lleva al lenguaje hasta un punto. Después de eso, se convierte únicamente en autor dramático, y a partir de ahí desanda el

camino hacia cierto nuevo neoclasicismo. Strauss termina en el año 45 (sus últimas obras son del 1945 a 1949; él muere en el 49) y vuelve a tomar inspiración literal en Mozart. Y ya, **El caballero de la rosa** es el gran “se está terminando algo increíble que yo ayudé a derrumbar, pero voy a intentar sostener lo último que queda de esto”. Porque no hay ópera más “canto de cisne” que **El caballero de la rosa** del imperio austrohúngaro. Es hasta obvio, lo vuelve temático. A mí me interesó meterme en esta, que viene a continuación, porque pertenece a ese mismo mundo pero lo está mirando desde otro lado. Y me parece más interesante, más rica que la otra. La otra me parece que es muy evidente lo que dice y cómo lo dice, es transparente. No hay manera de no verla como ese “canto de cisne”. Es una vanagloria de este mundo. Imaginate este tipo que, juvenilmente, fue un tipo que en el mundo de la música de lengua alemana llegó al límite. Cuando se dio cuenta qué significaba en la realidad ese límite, empezó a retroceder.

Como Stravinsky...

¡Igual que Stravinsky, y casi contemporáneamente! Stravinsky rompió todas las formas, e inmediatamente se dio cuenta de las consecuencias de ese hecho y construyó toda su restante obra conscientemente como neoclásico. De algún modo dijo “Destruimos la música occi-

dental; tenemos que volverla a reconstruir sobre los pilares del clasicismo, que son los del siglo XVIII.” Strauss no hace un giro tan grande, pero bueno, hace una obra con diégesis en el siglo XVIII, de espíritu absolutamente dieciochesco como es **El caballero de la rosa**. Entonces ahí hay algo que me parece que es el corazón de **Ariadne....** Esto transcurre en Viena, en la casa del hombre más rico de Viena, a quien nunca vemos, y que sus órdenes llegan, un poco, como una especie de sustitución de Dios. Porque es invisible, es inapelable, y es arbitrario. Es una especie de Dios del antiguo testamento que dictamina y te destruye la vida. Con el otro poder, con la Mariscala, conversábamos. La veíamos, la teníamos cara a cara, tenía intervención histórica, tenía gustos, tenía psicología. Esto no sabemos qué es. Puede ser una cara, también, para Hofmannsthal, del público masivo. O sea, es masa, no tiene cara, no sé qué quiere. Y lo inquietante es que el público anterior de ópera era muy masivo, pero no había dudas de lo que quería, ¿se entiende? No había dudas, había una comunión. Verdi no tenía que preguntarse “¿Qué quiere mi público, cuál será el grado de comunicación con mi público?”. Rossini tampoco. Puccini tampoco. Puccini logró llevar ese milagro hasta el límite, hasta que no dio más el mundo para entender qué quería el público. Por eso capaz lo último que hace es **Turandot**. Y no la puede terminar. Es lo que hablábamos la vez

pasada, hay un sino trágico en eso. Quiere hacer esa obra extraña, un poco fuera de su lógica y no la puede terminar. Por eso yo digo que su obra termina con **Il Trittico**. Si te fijas qué es lo otro que compone por esa época, es una opereta a la manera vienesa. Él también sintió que esa Viena antigua que se estaba muriendo, en ese mismo instante, tenía que tener una reencarnación. Es raro que lo hiciera en italiano, ¿no? Porque, salvo el norte, no formaron parte de ese mundo.

¿Esa “opereta” es La rondine?

La rondine, sí. Está construida no como una ópera, sino como una opereta, a la manera vienesa, a la manera de los Strauss. Los “otros Strauss” no Richard. Así que hay, fijate, un gesto en Puccini de retroceso neoclásico. Son artistas que muy conscientemente, ven que se está cayendo un mundo. Se dan cuenta todos que se está cayendo, y su obra, es una respuesta a eso: a decir “Bueno, mientras estábamos en un marco seguro, jugábamos. Íbamos a ver qué había en el límite, qué había en los limes exteriores de este mundo. Pero estábamos seguros, era un imperio. El mundo de la cultura europea, o de la ópera italiana”. Puccini se sentía seguro en ese sentido. Cuando se aviva que afuera no hay nada, se asoma, y del otro lado está la barbarie, dice “Pará, pará, vamos a volver a pensar y a reconstruir el centro de esto que tiene mucho

sentido”. Se vuelven conservadores. Ambos, cuando se dan cuenta lo que se está destruyendo, se vuelven conservadores, porque dicen “Bueno, ¿qué vamos a conservar de este mundo?” Entonces, esencialmente, **Ariadne auf Naxos** es, en primera instancia, y a instancia de Hofmannsthal, pero también de Strauss, una ópera conservadora.

Pero con intereses diferentes, ¿no?

Sí, puede ser que para ambos tenga un sentido diferente esa conservación. Para Strauss era la música alemana, entendida como, “Haydn-Mozart-Beethoven” digamos, ese clasicismo. Y para Hofmannsthal, como vienes y pensador, es algo de mayor espesura histórica. Y eso es lo que podemos analizar. Qué es lo que sostiene que hay que conservar. Lo primero, diría yo, es el Mito. En este caso el de Ariadna abandonada por Teseo en la isla de Naxos. Pero de fondo, claro, el del propio Imperio austrohúngaro en fuera de campo.

Posteriormente, y permítame desviarme un poco en este inciso, pero me resulta muy interesante: cuando von Hofmannsthal se muere y Strauss se queda pedaleando en el aire, hace distintos intentos y no encuentra manera, no encuentra cómo seguir. Porque él ya era un autor dramático, ya no quería hacer música instrumental. Nunca hizo música pura. Nunca hizo una sin-

fonía a lo Beethoven. Siempre, fíjate que, su formato son... poemas sinfónicos. Hay un texto de base que él ilustra musicalmente, a su manera, con libertad: **Don Juan, Till Eulenspiegel, Así habló Zaratustra...** todo tiene una base literaria, Strauss es un tipo literario. Pero, con las óperas se vuelve un tipo dramático.

Bueno, se muere von Hofmannsthal. Hicieron siete óperas juntos... A principio de los 30 se queda sin nada, piensa que no va a componer más, y lo encuentra a Stefan Zweig. Recordemos: judío, del Imperio austrohúngaro, que escribió el canto del cisne más consciente y más transparente de ese mundo: “El mundo de ayer”, que lo escribe ya desde su exilio. Él se termina yendo de esa Europa invadida, pensando que los nazis van a triunfar. Se exilió en Brasil a principios de los 40, y antes de que terminara la Segunda Guerra, se suicidó junto con su esposa. Es una víctima de todo esto, fíjate que intenta venirse a América y él ya no puede reinventarse. El cine sí lo hizo. Otto Preminger se va a Estados Unidos y se convierte en un hombre poderoso (y tantos otros... digo Preminger por poner un ejemplo). De un asistente de Max Reinhardt, que es quien precisamente estrena **Ariadne auf Naxos...** ¿Ves cómo todo va cerrando? ¿O en todo caso, cómo todo ese universo es un mundo cerrado, interconectado? Stefan Zweig es un tipo que ya no tiene más vida; sus raíces estaban ahí. Cuando se terminó ese mundo sentía que se

iba a morir definitivamente y se mató él. Entonces digo, cuando Strauss conversa epistolarmente con Zweig (y te cuento que se acaba de editar en español esta correspondencia), es muy breve, muy corta, muy intensa, muy terrible y discuten sobre los temas que se podrían usar para una ópera, y empiezan a decir “Bueno, hasta hace poco podíamos confiar que cuando usábamos un tema mítico, teníamos un público lo suficientemente ilustrado para que no tuviéramos que explicar nada, para que se entendiera.” Creo que Strauss dice algo así como “Por eso con Hofmannsthal hicimos **Ariadne auf Naxos**. Porque estaban discutiendo distintos proyectos, y en un momento, “bueno pero yo ya no confío en eso”, dice Strauss. “Noto hoy, que ese campo común, que era el conocimiento de la clase ilustrada europea sobre la mitología griega, ya no es nuestro lenguaje común”. Y eso me hizo acordar a eso de Jünger, donde dice que el estudio de la mitología, de la historia, del idioma griego y latín, era y será la base de formación de la aristocracia. Siguen siendo hoy el campo que forma las aristocracias europeas. Lo dice Jünger en el 60-70, y ese mundo sigue siendo nuestro lenguaje común. Pero es claro que en ese momento esa cultura en común entre artista y público empezaba a desaparecer. Y eso, me parece, vuelve más relevante aún la apuesta de elegir un mito como base: **Ariadne auf Naxos**.

Esa imposibilidad que veía ya en la ópera de aquel tiempo, el cine ya lo estaba llevando a cabo tranquilamente pero no contando la historia de Teseo, del enamoramiento con Ariadna, etc. El cine iba por otro lado. Contaba lo mismo, pero con una primera historia mucho más, digamos, accesible, a la mano del público masivo.

Es que el cine, como heredero, nace conservadoramente. Pero a la vez con la libertad necesaria para renovar lo que haya que renovar. Como todo verdadero arte, como toda verdadera forma artística, nace conservadoramente en el sentido de que se da cuenta, que quiere conservar algo anterior y tiene que decidir qué conservar y qué no. Yo lo entiendo a von Hofmannsthal y a su desesperanza, eh. No sé si recordás la obra más conocida de von Hofmannsthal, el escrito más conocido suyo. Porque él era poeta, ensayista, y luego pasó a la historia como libretista de ópera. Inesperado, porque ya era un tipo grande y tenía mucho hecho cuando empieza a escribir libretos de ópera. Me refiero a la famosa “Carta a Lord Chandos”. Que es el caso límite, más extremo, de la desesperación y frustración del poeta moderno y que dice “no puedo hablar, no me responde el lenguaje”. Creo que dice, si no me equivoco, perdón que cito de memoria y muy libremente: “las palabras se me pudren en la boca”... Más moderno, no hay. Un tipo formado en el corazón de la élite, de la aristocracia inte-

lectual del Imperio austrohúngaro. O sea, con una confianza ilimitada en el lenguaje y la cultura, pierde la confianza. Descubre que el lenguaje puede fallar, o traicionar. Y por ende la cultura toda está en entredicho. El arte y la cultura ya no son lugares de refugio; se empieza a sentir la intemperie que va tomando al mundo entero... En este caso metafísica: “No me responde el lenguaje. No es algo vivo. Nace muerto de mi boca”. Para mí no es un hecho menor que Hofmannsthal redireccione a la ópera. Hay algo interesante en eso, ¿no? Algo que los que estamos en el cine de algún modo reconocemos muy bien.

Decías que von Hofmannsthal, poeta reconocido, entra a la ópera como libretista ya de grande. ¿No encuentra en la ópera acaso, el público amplio, ese que en el resto de la cultura tal vez no está más?

Yo creo que sí. Y lo digo en primera persona porque siento que me representa. Un siglo después, o 60-70 años después, creo ser un ejemplo de eso. Yo soy una persona que se formó intelectualmente pensando que iba a ser un intelectual. Y lo sigo siendo, de alguna manera. O sigo pensando mi actividad como la de un intelectual. De alguna manera, lo que estamos haciendo acá es eso, puramente eso, este diálogo sobre las ideas y la teoría. Y sin embargo cuando

cumplí treinta años, me pasé completamente a la escritura de guiones, lo convertí en mi oficio. Von Hofmannsthal fue en cierto modo un ejemplo para mí, porque lo leo desde muy joven. Con él entendí que había un límite y un riesgo en la “alta cultura”. También por sus cuentos... Todos sus primeros cuentos son aristócratas en decadencia. Por ejemplo mi favorito, “El último de los Contarini”. Transcurre en Venecia. Un hombre sin descendencia, sus antepasados llegaron a ser “Dux” y ahora su apellido va a morir con él, porque no tiene posibilidad de continuar la vida ni siquiera biológicamente. Entonces para mí en esa figura hay algo muy claro, que ciertos intelectuales se pudieron curar (von Hofmannsthal a mí me habló mucho en ese sentido) pasando a lo que antes llamamos “baja cultura”. Como intelectuales éramos conscientes de lo que se perdía, de lo que se había perdido, pero a la vez sentimos que en ese terreno nuevo, de alguna manera lo podíamos recrear. Sentí que entrar en el cine era una manera de seguir pensando, pero de una manera más vital. Porque se volvía obra. Porque del otro lado iba a haber un público, porque iba a haber un diálogo, siquiera imaginario, con la polis. Que veníamos de un mundo en el que fatalmente, bueno, lo que estamos haciendo ahora, que es conversar sobre una materia muerta que le interesará a muy poca gente. Y no hay nada en eso, ni es un demérito para la actividad. Pero yo a la vez sentía que el

cine todavía tenía una posibilidad de estar vivo, de mutar, de influenciar, de conversar más ampliamente. Hoy yo me pregunto si la sigue teniendo. Yo ya no sé si la tiene o no. No estoy para nada seguro. Tal vez por eso, ahora es el momento de conversar de estas cosas.

¿No piensas de alguna manera (entendiendo el contexto), que Hugo von Hofmannsthal es claramente pesimista?

Totalmente pesimista. ¿Quién construyó más pesimismo que el Imperio austrohúngaro? No conozco ninguna era, o ninguna cultura que haya dado una visión del mundo más pesimista. Y te pongo en ese marco hasta a Freud. Más pesimismo que eso no hay, por supuesto. Porque fue una civilización muy avanzada, muy compleja y cuando eso ocurre, la cultura se interioriza hasta un punto límite... Por eso el psicoanálisis entre otras cosas. Otro gran exponente del Imperio fue Kafka, con un grado de desolación y de angustia metafísica y religiosa (porque estamos de acuerdo en que Kafka fue un escritor religioso de principio a fin ¿no?); el grado de desolación del mundo de Kafka, el grado de ausencia de sentido, de ausencia de la divinidad, el estado de no iluminación.... es como la consumación del pensamiento pesimista ¿no? La lectura más habitual, que no es incorrecta del todo, es que Kafka preanuncia la experiencia del

nazismo. En el caso de Kafka eso es literalmente cierto: su mamá y varias de sus hermanas mueren en un campo de concentración. Si Kafka hubiese vivido, tal vez terminaba en un campo de concentración él también. Eso que plasmó en “En la colonia penitenciaria” por ejemplo. Uno de los pocos artistas que tuvo clarividencia sobre el siglo XX. ¿Y cómo no ser pesimista entonces? El pesimismo es algo que deriva de la magnitud de la pérdida. Un poco como dice Aristóteles de la tragedia: la tragedia es la caída de un gran hombre. La caída de un hombre de destino mediocre no provoca horror o piedad, la caída de un gran hombre sí. Solo la grandeza permite la catarsis. Y cuánto más una civilización como esa, donde se llegó a la culminación de Europa. Donde el espíritu que dio forma y sentido a Europa se murió ahí. Lo que sigue después, los más lúcidos y los mejores intelectuales, son intentos de recuperación de ese mundo pleno de sentido, con las herramientas que se tengan o puedan conseguir. Pero la cultura europea murió ahí, con el Imperio austrohúngaro. No se puede mostrar nada relevante posterior, apenas movimientos espasmódicos, pero no la totalidad de una conciencia. Entonces: el pesimismo es la máxima lucidez ante una enorme pérdida. Ante una pérdida real y profunda. Ver cómo se desploma ese mundo y el futuro, ¿qué otra reacción de la inteligencia puede generar?

¿Cómo pensas que miran Strauss y Hugo von Hofmannsthal al mundo italiano, a esa compañía en *Ariadne auf Naxos*, a eso que polémicamente se consideraba “bajo”?

Acá está el punto. El mundo vienés es completamente italianizante. Viena es ese eje entre el mundo mediterráneo, lo italiano y lo alemán hiperbóreo. Pensá que el norte de Italia era parte del Imperio austrohúngaro, como se ve por ejemplo en *Senso* de Luchino Visconti. Ahí tenés Venecia pero sobre todo Trieste, que es un mundo aparte que después con tipos como Italo Svevo o Quarantotti Gambini va a dar algo muy rico, muy entreverado entre lo italiano y lo alemán o inglés. Entonces la *Commedia del Arte*, para un tipo como Hofmannsthal es algo que forma parte de su cultura, no lo mira como un producto bajo, por más ironía que le aplique (que por otra parte también recibe lo “alto”). No, no hay alto y bajo para Hofmannsthal. Fijate que trae el mito del mundo griego y lo mezcla con la *Commedia del Arte* italiana. Eso es Viena de algún modo. Dos tradiciones. Y entroncadas históricamente en líneas distintas.

El mito griego le viene de la recuperación alemana, vía filología a lo Wilamowitz-Moellendorff. Que como bien sabés, fue un intento de saltar lo latino-romano donde esa cultura había tenido continuidad. Pero no me voy a meter en eso ahora. Y lo italiano tradicional, una forma totalmente codificada. Porque en la

Commedia del Arte, figuras como Zerbinetta, Scaramouche, Truffaldino, son máscaras, son arquetipos, y siguen vivos.

Para mí la lectura que hacen no es para nada degradante. Fijate que se ríe del compositor, que sufre por la intromisión de este mundo bajo. Porque este joven compositor alemán *straussiano*, que es un poco un chiste sobre el mismo joven Strauss ¿no?, es una especie de aspirante al olimpo wagneriano, como que quiere hacer con Ariadna y Baco una especie de variante de Tristán e Isolda, ¿no?

Claro, una muerte de amor wagneriana...

Salvo que acá esa muerte no ocurre y aparece otro mundo, el dionisiaco, que trae la vida. Y ante eso Zerbinetta no se burla, solo que le causa gracia esa tragicidad hiperbórea, esa muerte por amor. Es el mundo latino poniendo en entredicho, gentilmente, vienesamente, la muerte por amor a lo Wagner. La única frase que dice Zerbinetta después de su participación, cuando Ariadna se está yendo con Baco, que piensa que es el dios de la muerte, y justamente es Dionisos (la pucha qué confusión la de Ariadna). Y ahí le dice una frase, si querés pesimista, pero con una sonrisa: “Cuando un nuevo Dios aparece, a él nos entregamos sin combate”. El pesimismo no es necesariamente oscuro, el pesimismo es una comprobación lúcida de la pérdida. Hay un rea-

lismo en el pesimismo, una lectura anti idealista, o anti utópica, por eso el pensamiento conservador está muy fusionado con el pesimismo...

¿No hay lejanía hacia ese mundo italiano?

No, para nada, por lo que te comenté recién. Y es más. Años antes inclusive, en **El caballero de la rosa**, incorporaron esa famosa aria en italiano, “Di rigori armato il seno”. Mozart, el vienés por excelencia del siglo XVIII, compuso toda su obra en italiano, salvo ese milagro musical y espanto dramático que es **La flauta mágica**. Lo italiano creo que hay pensarlo del siguiente modo: para el mundo alemán es la otredad, pero para el mundo vienés, para el Imperio austrohúngaro, es una parte integrante de su identidad. Además pensá que para ellos, sigue estando Roma con el Papa como centro de poder y de la civilización europea, la fuente de todo poder real europeo. Además, cuando se dan vuelta, la ópera la inventaron los italianos y durante tres siglos nadie pudo acercarse, no existió nada fuera del modelo italiano. Pero a la vez **Ariadne auf Naxos** es una ópera alemana, y sin embargo absorbe todo el universo italiano, si querés tamizado por Mozart.

Te gusta mucho esta ópera...

Es una ópera que me divierte muchísimo, por su ligereza y profundidad, esa libertad de la come-

dia que desde Aristófanes permite meterse con cualquier tema. Fijate qué parecido es el prólogo como forma y como lenguaje y hasta como ritmo con **Gianni Schicchi**... ¿no? La ópera bufa me atrae irresistiblemente, tal vez por eso de que ha sido leído como género menor ante la “ópera seria”. Creo que en estas conversaciones vamos a intentar modificar un poco ese sesgo en la lectura.

En ese Prólogo, como en Gianni Schicchi pasa todo a gran velocidad, todo está expuesto con enorme síntesis.

Sí, ¿no es cierto? Por momentos parece una comedia de Gregory La Cava. En unos cuarenta minutos presenta, describe y pone en juego esa enorme cantidad de personajes, de situaciones. Y yo creo que podemos decir con propiedad que este Prólogo es una ópera bufa en sí misma. Porque **Ariadne...** de algún modo es un díptico, ¿no? La ópera bufa y la ópera trágica. Siento que aquí Strauss está diciendo lo mismo que Puccini, el final de un mundo, quién tiene el poder, qué lugar ocupan los artistas en ese mundo... Todo lo que conversamos en nuestra primera charla.

Esto que decías del dueño de la casa, en ambas versiones que vi de la ópera, viene el ma-

yordomo y baja una línea estricta respecto al desarrollo del espectáculo.

Es que no sabemos quién tiene el poder en este mundo. La monarquía es el tipo de gobierno donde la cara, la identidad del Rey lo es todo, no hay manera de no saber quién tiene el poder. En cambio acá... ¿Quién tiene el poder?, ¿Quién decide? El clima actual, donde prevalecen las teorías conspirativas tiene que ver un poco con esto. La sospecha permanente y la pregunta sobre quién tiene el poder. Que es una pregunta humana fundamental. ¿Quién manda? Por supervivencia es a quien le respondo, pero metafísicamente es quién es el centro, el eje, lo que permite que la rueda de la sociedad no salte y gire descontrolada. Fijate que esa pregunta es desesperante y alimenta todas las teorías conspirativas. Lo que se llama ahora conspiranoia, que a mí me encanta, porque es pura ficción y yo amo todo lo que sea ficción. Es muy interesante como fenómeno, porque su corazón emocional es que no se sabe dónde está el que manda. Entonces me lo imagino. Me describo a mí mismo sus fines, sus métodos, su propia naturaleza. Pero como decías, acá en la ópera aparece como intermediario, el mayordomo. Alguien muy inferior, pero que utiliza el poder como si fuera un Señor. El Mayordomo les habla a todos con una superioridad total. Y es el que baja la orden inapelable: después de la ópera sería vendrán los

de la *Commedia del Arte* a montar una de sus mascaradas.

Y eso me hizo recordar a las representaciones clásicas griegas...

Claro, hay algo de eso. Primero la tragedia, como cierre la comedia. Toda representación en Grecia ocurría en el marco ritual de celebración de Dionisos, el mismo Dios que arriba en el final de **Ariadne...** precisamente. Pero todo eso, el personaje del compositor lo ignora. Como una especie de wagneriano sin consciencia cree que la cultura empezó con él (fijate que digo wagneriano y no Wagner, porque Wagner es un compositor perfectamente consciente y conservador).

Volviendo al mayordomo. En un momento hasta le dice al compositor: me tenes que hacer caso porque la plata te la voy a dar yo.

Claro, la vas a cobrar de mi mano la plata, no vas a ver al Señor. Así como en **Gianni Schicchi** o en **La bohème**, la configuración del poder real, quién tiene el dinero, quién paga, Puccini la tiene clara, la expone sin vueltas como vimos. Igual que en el **Titanic** de Cameron, donde es un mapa perfecto sobre cuál es la escala de poder, quién ocupa qué lugar y qué poder tiene. Quién es el capitán, quién es el financista, quien es el constructor, el arquitecto, el artista, está todo, es

una mini sociedad a escala. Es que todos estos artistas, tienen muy claro las condiciones en que hacen sus obras. Y por eso me parecen estas óperas tan modernas y tan relevantes y dignas de exégesis, por exponer tan transparentemente la situación. Un poder invisible, con alguien muy visible pero híper subordinado, que vos no te lo tomarías en serio nunca. Sabes que no estás hablando con el que tiene el poder, es el mayor-domo, ¿y dónde está el que tiene el poder? No lo vas a ver nunca. Como te decía: la situación perfecta de la conspiranoia actual.

En la ópera aparecen varios nombres a fin de siglo XIX, principios del siglo XX, como es el caso de Umberto Giordano, con una obra como Andrea Chénier, y comparándolo con Strauss o Puccini, es como que estos están un paso más adelante...

Andrea Chénier es una obra que transcurre durante la Revolución Francesa, y el héroe es un revolucionario. Un poco lo opuesto a todo lo que venimos hablando. Si Giordano habla del supuesto nuevo paraíso que se viene para la Humanidad, von Hofmannsthal y Strauss están mostrando pesimistamente que lo que viene es horrible y lo que se perdió irremplazable. Por eso buscan salvar lo que se pueda salvar.

La gran cesura europea, la gran herida que no termina de sanar, y ya no va a sanar, es la Revo-

lución Francesa. Si leemos a Tocqueville, esto queda clarísimo. **Ariadne auf Naxos** es una obra que Tocqueville podría suscribir. Ahí está la emergencia del mundo moderno, de la revolución como motor. Del querer cambiar las cosas sin preguntarse qué es lo que estoy cambiando. Por eso insisto en esa mirada pesimista, pues ya se ha visto pasar. Por eso la contracara de **Andrea Chénier** es **El caballero de la rosa**. Pero para ser justos, Giordano compone sus obras a fines del siglo XIX cuando toda esta situación no era tan clara.

Claro, Giordano no tiene esa autoconciencia que sí tienen Puccini y Strauss.

Exacto, por eso digo que son quienes cierran el ciclo de la ópera. Después de ellos, lo único que tenemos son comentarios a pie de página.

Giordano vendría a ser algo así como un artesano de Hollywood...

Sí, y no deja de ser valioso desde ese punto de vista. Pero es como si comparáramos a Hitchcock con, no sé, un Víctor Fleming. Igualmente Giordano tiene otra ópera, que me parece muy superior, que es **Fedora** que transcurre en el mundo de la aristocracia rusa, también con fondo revolucionario, pero con una visión más equilibrada. O tal vez quiero pensar eso porque, en mi memoria de melómano, la última que vez

que la vi fue con Plácido Domingo y Mirella Freni en el Colón, absolutamente sublimes.

Te llevo un poco a una visión de conjunto de Strauss. Y si me aceptas el desafío, el famoso tema de su relación con el nazismo...

Uff, mirá donde me llevás... Bueno, a ver. Strauss vivió 85 años. Estamos hablando que sus primeros poemas sinfónicos son de finales de 1880, sus primeras óperas de los 90, y muere 55 años después de haber estrenado su primera ópera, ya casi en la mitad del siglo XX, en 1949. O sea que pasó un cambio de siglo y dos guerras mundiales. Pensá que Puccini llegó apenas a la primera posguerra... Ahora con respecto al nazismo... Yo creo que, si no se entiende la naturaleza del pesimismo, no se entiende lo que hizo Strauss. Que no deja de ser terrible y duro. Pero fue, tal vez el único artista relevante que no tuvo problemas por decirlo así, en dialogar con los nazis en el poder. En sentido práctico, lo contrario de lo que hizo un Fritz Lang. Pero cuántos puntos de contacto... dos maneras muy diferentes y casi opuestas de vivir el pesimismo. Pero Strauss era músico y no olvidemos que la pasión de Hitler era la música alemana. Es conocido, por muchos testimonios de gente que lo trató, que incluso durante la guerra, de lo único que hablaba era de teatro y de música alemana, que eran su gran obsesión. Porque lo que él quería,

su proyecto macro cultural, era que el centro de toda la cultura europea y mundial fuera Alemania. Con grandes museos, casas de ópera y casas de concierto. Proyectó varios museos que los iba a llenar con las obras que robaba a los demás países. Alemania iba a ser el centro y reservorio de toda la cultura europea que según él valía la pena. Hay algo allí de la cultura baja alemana resentida. Pensá que Hitler es un artista frustrado, que es rechazado por la academia vienesa en dos oportunidades, un pintor de vistas de la vida contemporánea, de los mundos de cafés, bueno, estuvo dando vueltas por Viena. Y no es chiste, el nazismo en parte es una revuelta contra el Imperio austrohúngaro... Perdón por este excurso, pero me parece necesario para dar contexto a lo que sigue. Strauss es una figura muy compleja, porque como hombre, su conducta es totalmente decepcionante. Aunque como artista yo creo que en parte tiene un punto válido. Cuando emerge el nazismo, al principio hay un juego mutuo. Lo intentan seducir, él acepta. Le dan un cargo como director de la música alemana, el cree en la música alemana y acepta. Le dicen vamos a mejorar las orquestas, buenísimo dice él. Vamos a mejorar los cuerpos artísticos de los teatros para que estén los mejores, buenísimo dice él. Y hasta ahí podía pensar: tengo algo que hacer en este mundo. Hasta ahí todo bien. Pero en el medio, claro, no puede no haber visto todo lo que pasaba, inclusive la correspondencia con

Stefan Zweig es penosa en ese sentido. Pero también es conocido que su hijo estaba casado con una mujer judía y sus nietos, para las leyes raciales eran judíos. Y fue parte de la negociación que no los tocaran. Así que hay un componente de supervivencia en su actitud. Pero por otro lado era porque la política, como artista, no le interesaba. Y esto queda claro, y a esto quería llegar, y me parece lo más interesante del tema Strauss-nazismo en la última parte del “affaire” Stefan Zweig. Porque cuando están por estrenar **La mujer silenciosa**, las autoridades nazis quieren sacar a Zweig, judío, de los créditos del programa. Y Strauss se planta y exige que lo pongan. Pero claro, ya no pueden volver a colaborar. Pero a Strauss todo esto de lo público no le interesa. Entonces le dice a Zweig que sigan colaborando. Y Zweig le dice la verdad es que no voy a colaborar en este momento en que está muriendo mi gente, yo estoy perseguido y prohibido, y todos los míos están siendo perseguidos de una manera artera, yo no puedo porque es complicidad. Y Strauss le empieza a decir no tiene nada que ver. Número uno, si querés lo haces de forma anónima, a mí me parece un desastre pero si no querés poner tu nombre no lo pongas, pero seguí mandándome las obras porque necesito componer. Zweig le dice que no va a escribir de manera anónima, entonces Strauss le dice: bueno, olvidate, no las estrenamos a las obras, mandame igual, escribime los libretos y

yo compongo, después que esto pase, porque que no va durar mucho (era el año 1934), las estrenamos. No tiene mucho sentido lo que está pasando, es un estado anómalo que no tiene ni pies ni cabeza, dice Strauss —mirá el ojo que tenía, eh?, jajaja—, entonces Zweig le dice que no y Strauss insiste que por favor, aunque se estrene después que yo me muera, pero hagamos las obras porque la obra es lo único que importa, y Zweig le dice no, no, no, y no. Entonces Strauss en un momento le escribe una carta terrible, y acá llegamos al clímax de lo que te quería contar, Marcelo. Escribe una carta en la que le dice a Zweig: mirá, yo te voy a explicar. Vos te crees que a mí me importa algo la revolución de estos tipos, pero la verdad la verdad son unos brutos que no tienen idea de nada; y otra cosa, qué pueblo alemán ni pueblo alemán. A mí el pueblo alemán no me importa nada, para mí no existe el pueblo alemán, para mí existe el público de mis obras. Yo tengo público, no pueblo. Y esta revolución cultural es una tontería, y estos son unos estúpidos, y esto no tiene el menor sentido, y para mí vos sos un tarado porque les estás haciendo el juego porque no me estás ayudando. Vos decís que soy el músico más grande vivo, y te creo porque sé que sos honesto. Decís que querés ayudarme a mí, ¿y por qué no me ayudas? Sigamos haciendo obras, lo que nosotros hacemos son obras de arte, lo demás no está en nuestras manos, no sé

cuándo se estrenarán, pero hagamos las obras que es lo que importa, no me abandones... Bueno, esa carta se la interceptan los nazis y a partir de ese momento obviamente que piden la cabeza de Strauss, un comisario de la cultura pide la cabeza literalmente. ¿Pero cuál era el problema? Era el único alemán de la cultura alemana que tenía respeto en Europa —era el más grande músico vivo—, venía hace treinta años en primer plano, así que no lo pueden tocar. ¿Y qué hacen? Lo sacan de todo. Lo hacen renunciar al puesto, no le estrenan las obras. Lo ponen en capilla, le dicen leímos lo que vos pensás. Porque lo mandan a llamar. ¿Qué es esto que escribiste?, ¿Estás en contra del régimen? ¿Estás en contra del pueblo? O sea que no sos alemán, sos un enemigo del pueblo alemán, ¿te tenemos que liquidar? Strauss busca alguna excusa, pero nadie le cree. Porque ahí está lo que pensaba Strauss y que representa una posición pesimistamente clásica en la relación entre arte y política. Para él, los artistas no tienen nada que ver con la política. Y se lo explica con todas las letras a Zweig. No nos tiene que importar. Y si mañana están los comunistas, yo voy a componer para los comunistas. A mí no me importa quién tiene el poder, dice ya como un extremo Strauss. Es un caso extremadamente complejo, fascinante y doloroso por límite. No admite respuestas fáciles. El pesimismo no es heroico —me viene la imagen de los anarquistas tirándose

arriba de las máquinas con bombas, matándose, inmoliéndose como kamikazes—. En el pesimismo, en cierto sentido, no tiene importancia la dimensión histórica. Cuando lo que tenía verdadero sentido desapareció, lo que haya en ese “no sentido” es todo lo mismo, o casi lo mismo. Es una posición muy difícil de aceptar para nosotros modernos, que presumimos que nos guía la ética. Pero la lucidez está por encima de esas cuestiones.

Creo que es momento de pensar en Wagner, ¿no?

No podría ser de otra manera, pero creo que mejor lo dejamos para la próxima, ¿no?

ARIADNA AUF NAXOS

Ariadne auf Naxos, es una ópera en dos partes con música de Richard Strauss y libreto de Hugo von Hofmannsthal, basado en “El burgués gentilhomme” de Molière y el mito griego de Ariadna.

La ópera consta de un Prólogo y un Acto.

Una primera versión fue estrenada el 25 de octubre de 1912, pero la versión definitiva se estrenó el 4 de octubre de 1916, en Viena.

UN ESPECIALISTA EN YAGOS

Por Fernando Regueira



I.

“No hagáis caso de mis malicias, vagas e infundadas, ni perturbéis vuestro reposo por ellas, ni yo como hombre honrado y pundonoroso debo revelaros el fondo de mi pensamiento”, dijo y me miró fijamente.

Cada noche repetía estas palabras ante mí. Yo las conocía de memoria. Y sin embargo un oscuro presentimiento, siempre renovado, me movía a preguntar, como cada noche desde hacía meses, transido de duda y dolor: “¿Qué queréis decir con eso?”. Él, frío, preciso, en la cima de la perfección de su malignidad, condescendía a explicarse con palabras oscuras: “¡Ay, querido jefe mío! La buena reputación, así en hombre como en mujer, es el tesoro máspreciado”. Oscuras palabras con las que intentaba confundirme. Pero yo conocía la verdad de su corazón. Cada noche lo sufría y lo escrutaba.

Cuando después de la función, ya en nuestra mesa en Edelweiss, sentados frente a la siempre generosa ración de ostras y la infaltable botella de champagne seco y espumoso, “A 3 grados, al borde del *frizzé*” como lo ordenaba con gesto magnánimo y definitivo, que no dejaba lugar a réplica por parte del azorado mozo, repasábamos los altos y bajos de la función, el repetía a menudo: “Hoy has estado otra vez distraído en el acto tercero” y con voz melodiosa e infalible recitaba transido de unción teatral, bivalvo en ristra, “¿Qué estáis pensando? Dímelo, por Dios vivo. Quiero saberlo” y remarcaba “Por Dios vivo, ¿acaso comprendes el alcance magistral de este apóstrofe? Es al Cristo vivo al que recurre Otelo en su desesperación, el Cristo vivo y sangrante, el que palpita de amor y caridad, no el Juez eterno a la diestra del Padre. ¿Acaso captas la diferencia? Por tu débil *performance* juzgo que no”.

Y así era siempre. Función tras función. Yo era incapaz de captar el matiz, de pensar en cualquier clase de Cristo, vivo, muerto, resucitado, a la diestra o a la siniestra de ese Padre inaccesible que me importaba bien poco.

En cambio captaba bien el fondo del corazón de Mercurial, mi maestro y mentor, el responsable de mi “brillante y promisoría”, como la llamaban los críticos teatrales, carrera actoral.

Él era quien me había abierto las puertas no solo del Teatro San Martín, sino del arte

teatral mismo. No solo había sido el garante de mi talento ante un desconfiado Kive Staiff, sino el maestro de ceremonias en la presentación de los arcanos del arte interpretativo mismo.

Por eso —él decía que era su responsabilidad— no dejaba defecto o mácula sin señalar. No había duda, lapsus o simple improvisación que él no censurara. “Si no te vigilo, me vas a terminar resultando otro de esos mocosos presumidos, como ese Alcón que cree que la seriedad forzada lo va a convertir en shakesperiano”.

Hay que señalar que Mercurial sentía una profunda aversión hacia todo lo que era joven, inmaduro, no formado. Entiendo que yo mismo quedaba incluido en tal definición, aunque sus repetidas protestas sobre este punto no tardaban en llegar si yo exponía el hecho en su cruda simpleza: “No te confundas, querido amigo. Tú has nacido viejo. No hay en ti el menor atisbo de juventud” decía riendo y volvía a tomar la botella de champán del balde de hielo y llenar nuestras copas.

No sé que me humillaba más; si esa afirmación de mi vejez prematura o su insistencia en hablarme de “tú”. Es que había algo de impúdica afectación en el uso indiscriminado del “tú” que hacía Mercurial.

Desde las mesas contiguas nos solían mirar con un aire de burla, sobre todo los comensales más jóvenes. El hecho de que fuera Mercurial en esos momentos, ya no simplemente un actor famoso, sino casi una leyenda y su manera de hablar a los gritos atraía invariablemente la atención sobre nosotros. Mercurial disfrutaba enormemente ese deslizamiento del escenario al mundo real. “Todo es un escenario. Seguimos haciendo arte con cada palabra, con cada mínimo gesto al comer; todo debe ser arte en nosotros. Solo los malos actores actúan únicamente arriba del escenario, querido amigo, tú lo sabes” repetía una y otra vez, aparentando inocencia, pero yo cada día veía más claro el sentido detrás de la catarata incontenible de palabras con las que, era claro, intentaba confundirme.

Su cinismo había llegado al punto de reconocer abiertamente su engaño: “Solo los malos actores actúan únicamente arriba del escenario...”. Eso demostraba que se sentía crecientemente seguro. Su magistral capacidad de actuación lo cubría —eso creía él— de mis sospechas. Yo, el discípulo, el inferior, el párvulo del arte teatral lo superaba en su

mismo terreno.

Ponía como ejemplo su cuadro favorito. El *Schindelkost*, cuya réplica exhibía con parejo orgullo y mal gusto en la pared más notoria de su no menos notorio departamento. Se la había hecho, por expreso pedido suyo, un viejo exiliado polaco huido de los comunistas, que se ganaba la vida con esta manifestación vicaria de su talento: la copia perfecta de Vermeers. Había que reconocer que eran perfectas. Más de un *marchant* codicioso e inescrupuloso (Mercurial decía que esos adjetivos y el sujeto al que se referían era una sola y única cosa) había intentando introducirlos en Europa vía Yugoslavia, pero los coleccionistas bosnios, ni lerdos ni perezosos se habían asesorado con un discípulo de Berenson que los salvó, por una módica suma, de ser víctimas de otro embaucador argentino.

Todo esto y más decía en nuestras cenas diarias o en alguna reunión que improvisaba los días que no teníamos función, momento que aprovechaba para hacerme repasar los pasajes que aún tenía yo mal fijados de la letra. “Si sigues así terminarás trabajando en cine con ese improvisado de Antín o aquel Kohon o como se llame que te quería para su infame film”.

Yo lo miraba. Siempre en silencio. Al comienzo de nuestra relación con reverencial silencio, pasando luego por el hastío, más tarde por el odio, para desembocar por último en un magnífico silencio alerta, permanentemente al acecho. Al acecho del error que tarde o temprano cometería. Aquél sutil tropiezo que lo delataría.

Mi hipótesis era de una solidez inexpugnable. La había evaluado de frente y de perfil, en todos sus ángulos e implicancias. Había comprobado su absoluta realidad.

Ahora solo era cuestión de esperar con paciencia el momento en que la verdad entrevista se desvelara ante la luz del día. Y luego, por supuesto, solo quedaría una cosa por hacer.

Una noche de tantas, que no hacía presagiar nada más que la habitual ristra de insultos bajo la forma de consejos y la ingesta de alcohol, mi hipótesis fue corroborada de un modo que aún a mí me sorprendió por su prístina claridad. Esa noche confirmé la atroz realidad que venía acechando hacía meses.

Mercurial no actuaba de Yago. Mercurial era Yago. Así de simple y definitivo.

Y ante ese hecho, la conclusión caía por su propio peso: Yago debía ser eliminado.

Esa misma noche decidí hacer justicia.

Triunfante en la escena, debía ser castigado en el mundo real, como habían reclamado durante cuatro siglos centenares de sufrientes plateas. El vicio y el mal no deben triunfar, me dije, en esto estarán todos de acuerdo. ¿Quién será el insensible que no haya deseado más de una vez, transido de lágrimas, que el castigo ejemplar descendiera sobre el abominable Yago? ¿Y quién negaría el inmortal título de héroe a quien ejecutara tal obra? Pues bien: yo soy el héroe que los siglos estaban esperando.

Esa noche, después de la función, después de la habitual y casi obscena comilona en Edelweiss, del besamanos interminable de los admiradores, de esquivar el Lorraine, de pasar torciendo la cara por el frente de los hombres de polera del bar La Paz, del taxi con la radio restallando con los gritos nada eufónicos de Julio Sosa, llegamos por fin al piso recoleto de Yago. A la guarida del infame. Allí donde se sentía absolutamente invencible.

Puedo asegurar que en ningún momento sospeché de mí. Solo segundos antes descubrió la atroz realidad que su ceguera ante el arte de la simulación —ya no digo de la “actuación”— le impidió comprender. Hasta el último instante estuvo confiado de mi naturaleza inofensiva y de su ilimitada capacidad maquiavélica de ejercer poder sobre mí.

Allí, cumpliendo mi plan hasta en sus últimos detalles, el ritual fue completado; prefiero obviar los detalles materiales, como el objeto punzante elegido, la sangre, etc., por ser del todo superfluos a los fines de mi narración. Prefiero quedarme con su mirada atónita e incrédula cuando el arma justiciera se hundió en su reblandecida carne.

Duró tan solo unos segundos. Pero en ella los miles de Otellos, burlados a lo largo de los siglos, pudieron por fin obtener lo que en vano clamaron al cielo: Justicia.

II.

Hace algunos meses, en el hospicio, la Asociación de Damas de Beneficencia ha propuesto organizar una función teatral para recaudar fondos a ser destinados a la mejora de las instalaciones.

Los facultativos han estado de acuerdo con que era una gran idea terapéutica. En

reconocimiento a mí, según dijeron, “brillante carrera pasada” y a mi “excelente conducta desde mi internación”, me han conferido el honor de organizar y dirigir la función.

No dudé ni un instante y elegí la cumbre dramática del genio de Avon.

Las Damas han estado de acuerdo, así como las autoridades del hospicio, que han manifestado su satisfacción acerca del indudable provecho para los internos de un espectáculo de tan elevado nivel cultural.

Hoy por la noche es el estreno. Ya tengo listo mi vestuario de Otelo.

Mi cara ya está tiznada de negro. Una vez más seré el moro de Venecia. La Desdémona (esquizofrénica) es pura y delicada, el Casio (psicótico leve) apasionado y voluntarioso, aunque de voz un tanto destemplada.

Y acerca del Yago —psicópata reincidente— no caben dudas.

Es que a pesar de las divergencias que hemos tenido (algunos maliciosos hablan de peleas, nada más lejos de la verdad) y que afortunadamente no han pasado a mayores, lo he elegido sin dudar.

He sabido leer en su corazón, y me propongo ser un director justo pero estricto para conseguir lo mejor de él.

Incluso hemos compartido después de un ensayo algunas ostras y un champán seco y espumoso, “a 3 grados, casi *frizzé*” como lo pedí, gracias a la benevolencia de las Damas.

Todos coinciden: es perfecto para el papel, como si hubiera nacido para representarlo. Y por eso es que lo elegí.

Después de todo, nadie puede negarlo: soy un especialista en Yagos.

Fernando Regueira

Este relato es el cuarto de los nueve cuentos pertenecientes al libro “*Al ver, verás*” (aún inédito), y es cedido gentilmente por el autor.

POSTALES DEL HOLLYWOOD CLÁSICO

El Hollywood clásico tuvo su esplendor entre las décadas del 30, 40 y 50 del siglo pasado, y entre las muchas herramientas y características del cine generado en el “bosque sagrado”, una de ellas estaba relacionada al *star system*. ¿Pero cómo funcionaba este sistema de estrellas?

Los estudios contrataban a actores y actrices con exclusividad, teniendo de esta manera verdaderos íconos que representaban a cada estudio, y cuyos protagonistas eran seguidos películas tras películas por el público de todo el mundo, por lo que resultaba un sistema donde se establecía una relación directa entre el público espectador y las estrellas cinematográficas, actrices y actores que entregaban en la pantalla, no solamente una se-

rie de características particulares acorde al papel de turno, sino además aquellas relacionadas a eso muy propio y siempre presente en cada caracterización, esa serie de rasgos únicos e irrepetibles que los terminaba de definir, más allá de los rasgos faciales y corporales ineludibles en cada uno de ellos.

Al actor Gary Cooper lo escogieron desde el estudio a partir de verlo pasar caminando como extra en un *western*, una figura que destacó por presencia en el fondo de la imagen. Pero también existe otro rasgo reconocido que es el que se define como fotogenia, ese plus de sentido que un determinado actor o actriz, genera desde la propia imagen cinematográfica, algo que la

propia iconicidad potencia a un punto de sensibilidad extrema, y que no se comporta bajo ningún grado de moralidad, pues ese extra potencia un aura singularísimo en cada artista que lo posee.

Como otra de las maneras de interactuar entre las estrellas y el público espectador, y como consecuencia de la establecida en cada visionado de un film determinado, hubo otra relación —pero esta de manera directa—, que se dio a partir de la correspondencia epistolar. Así, el público enviaba una misiva al estudio, estimulada y potenciada por las publicidades que aparecían en las revistas cinematográficas o de espectáculo de la época, y a las semanas se le enviaba respuesta a la petición; por caso, se solicitaba una fotografía de Greta Garbo, y esta llegaba a veces sin firma, a veces con firma, y a veces con firma y dedicatoria de manera genérica, pero siempre llegaba.

Si estas eran escritas por agentes de las estrellas o de los estudios poco importa a los fines del lazo emocional establecido entre la estrella y el público, y en todo caso, como la correspondencia epistolar de amores de antaño, quedaba sellado un pacto implícito entre ambos.

En el verano austral entre fines de 2021 y comienzos de 2022, Susana Rita Gelabert —tras el fallecimiento de su marido Carlos Alfredo Paraliu—, decidió legarme tres álbumes de foto-

grafías con cientos de postales de actores y actrices del Hollywood clásico. Carlos Paraliu —cuyo hermano Sidney Paraliu es autor del esencial libro “Los cines de Rosario. Ayer y hoy”, editado por la Fundación Ross— supo atesorar aquellas fotos postales durante décadas, lo que dimensiona de manera sobrada el amor que emerge en ese acto de conservar aquellas fotografías con tanta pasión, donde cada una quedó resguardada detrás de una lámina foliada.

Más allá de la tremenda alegría ante semejante tesoro fotográfico, me pregunté qué podría hacer con este material. Una sola cosa tenía de manera muy clara: que debían ser publicadas en la revista. Llegó a mi auxilio el colaborador habitual de esta revista, Fernando Regueira, quien me sugirió que sean los propios colaboradores de la publicación quienes escriban sobre cada uno de ellos, a partir de una película, o de su obra, o de las impresiones que tuvieron o les dejó en su memoria, tales nombres propios. Grata fue mi sorpresa al recibir de parte de muchos de ellos —con profunda calidez y satisfacción—, el poder encomiarse a tan disfrutable tarea. Una muestra más de lo que generaron los grandes estudios en aquellas épocas. Una muestra más de lo que fue aquel Hollywood clásico; aquel mito que no deja de estar vivo.

Marcelo Vieguer

BETTE DAVIS

Por Varinia Mangiaterra

Bette

Una postal llegaba desde alguna playa o montaña, sin sobre, como un guiño de ojos. Funcionaba como un saludo *express*, casi como una prueba de vida. Llegué a recibir y enviar algunas. El viajero/a metía algo rápido en el buzón como diciendo “estoy vivo, sigan con sus cosas”. Una prueba de vida.

¿Quién no ha atravesado una noche oscura, días —y noches— de mala racha, de suerte adversa, de inquietud continua? En esas horas, casi como una “aparición”, a mí me inspira una mujer cancherísima, con las manos en los bolsillos del vestido negro, vaciando la copa de Gibson de un solo trago y enviándonos a “ajustar los cinturones”.

¿Cómo saber si es Bette Davis o Margo Channing la que me asiste con su imagen? Así se transfiguran

los actores y actrices y quedan estampados en la memoria, a modo de estampita. Una estampita secular pero no por eso menos devocional.

De Bette Davis no diríamos que destacaba por su belleza, aunque cómo llamar a esa síntesis magnética entre virilidad y femineidad condensadas en sus gestos únicos como el de sostener el cigarrillo sobre el labio, enfundada en un vestido de cóctel y acomodar su cabellera con un movimiento de la cabeza, como de látigo.

De aquellos tiempos del Hollywood clásico nos llegan estas postales a modo de una extraña prueba de vida, un recordatorio que a mí se me vuelve estampita personal. Como algunos llevan en la billetera una imagen del Gauchito Gil o de Ceferino, yo entrego mi devoción a santas no tan santas, como Bette.



BURT LANCASTER

Por Fernando Regueira

Un actor capaz de construir un arquetipo y luego superarlo, para ir a dar forma al siguiente.

Una carrera que dibuja una parábola maravillosamente desconcertante, un camino libremente clásico.

El musculoso hombre de circo que, desde aquella exaltante y *errollflynesca* ***The Falcon and the Arrow*** de Jacques Tourneur, llegó a encarnar al sofisticado amante del decadentismo, *professore* Mario Praz en ***Gruppo di famiglia in un interno*** de Luchino Visconti.

El rostro de piedra de ese clásico menor de Robert Siodmak, ***The Killers***, que es capaz de encarnar el personaje probablemente más relevante de la historia siciliana, el *Principe di Salina*, en la

adaptación al cine de esa cima de la novela del siglo XX, ***Il gattopardo*** también de Visconti.

El sanguíneo ***Apache*** Massai en ese primer destello de Robert Aldrich hasta aquél melancólico e irreal ***Nadador*** que soñara Cheever.

Más tarde se llamaría a este tipo de actores “versátil”. Prefiero llamarlo simplemente un actor “clásico”. Porque el clasicismo contiene en sí todas las virtudes representativas que en el arte pueden encarnar.

La humanidad actual, en el profundo abismo de esta Edad de Hierro, ya no produce, no digo actores, sino hombres como este.

Infinito reconocimiento al cine por recordarnos que hombres mejores han existido.



AVA GARDNER

Por Varinia Mangiaterra

Ava, la condesa descalza

Ava fue la más hermosa. Esa hermosura hizo que la compararan con un animal, “el más bello del mundo”. Dicen que no le agradaba ese mote, que prefería ser “la condesa descalza”. A riesgo de ser políticamente incorrecta —y de que Ava me odie— creo que sí interpretaba algo de su naturaleza el apodo. Tenía una tácita sensualidad, una reserva felina que hacía pensar en un animal más que humano.

También dicen que Sinatra se sintió un tonto (*fool*) por quererla. Por querer tenerla, por buscar un beso que no era solo para él, según canta en “*I’m a Fool to Want You*”. Dicen que la canción habla de ella. Ava no daba discursos inspiracionales sobre cómo ser mujer; no daba discursos. Vivía. A su manera... Una histerectomía voluntaria no dejó descendencia de ese amor tortuoso con el cantante ni de sus otros

matrimonios y flirteos, pero sí la trascendió una larga lista de films, tres casamientos y otros tantos amores, el descubrimiento de España como su refugio durante casi quince años, la vecindad con el general Perón, al que (dicen) le gritaba “maricón” cuando él protestaba por sus ruidosas y regadas fiestas.

Ava fue esa mezcla entre la distinción aristocrática y su animalidad salvaje. No cualquier mujer se enreda entre las sábanas con un torero. Salió de su sonada relación con Sinatra enganchándose con uno en una suerte de danza taurina, a pesar de que no se viera el capote. Toda su vida fue un floreo esquivando las estocadas, moviéndose libremente como un animal silvestre, no doméstico. Fue una verdadera condesa descalza.



Best wishes
Ava Gardner

JOHN WAYNE

UN ROSTRO SÍMBOLO INDISCUTIBLE DE U.S.A.

Por Gustavo Cabrera

John Wayne (Marion Robert Morrison). Nació en Winterset, Iowa (U.S.A.), el 26 de mayo de 1907 y falleció el 11 de junio de 1979 en Los Ángeles, California (U.S.A.) a los 72 años.

Hablar o escribir somera y sintéticamente sobre un gigante mitológico cinematográfico como es —mal

que le pese a muchos— Mr. John Wayne, es prácticamente casi imposible; al menos —lo admito— para mí, en mi condición de crítico, investigador, escritor e historiador del séptimo arte.

Glorificado a nivel popular en el mundo entero, odiado en paralelo políticamente por ciertos



Good Luck
John Wayne

sectores demócratas, vapuleado e insultado por estudiantes universitarios y defenestrado como racista, xenófobo y fascista durante décadas y décadas por la crítica de su país y también por la europea, su extensa carrera se mantuvo empero durante ¡50 años! —nada más ni nada menos— (1926-1976) en la cima de Hollywood y en el viejo continente por igual, defendido por el cariño de incondicionales cinéfilos y críticos especializados —me incluyo—; nombres tan prestigiosos como lo son: Andrew Sarris, Lindsay Anderson, Francois Truffaut, el británico Robin Wood, Peter Bogdanovich, o los españoles Félix Martialay y César Santos Fontenla. Todo gracias a su transparente e incisivo talento, su supremo carisma y su arrolladora personalidad cinematográfica. Pureza "cinética" versus palos y palos a lo largo de los años de la crítica no eclipsaron sin embargo, su colosal éxito popular en la pantalla y tampoco —supongo— supieron o desearon ver esos mismos "cronistas", a un actor fílmico extraordinario —es decir, no ordinario— que jamás necesitó a priori de escuelas o reglas dramáticas para transmitir sentimientos varios, sólo de sus dotes innatas, salidas de un estilo limpio, puro, sin vicios teatrales, con pocos recursos gestuales (ej.: su voz, su caminar, su frente, sus ojos, miradas esquivas y rostro) que lo identificaron y lo convirtieron —sin entroncar tampoco, lógico, con sus pares británicos— en una verdadera leyenda y fenómeno "cinético": único, irremplazable e irrepetible en toda la Historia del Cine.

Por lo tanto comparar a John Wayne con Marlon Brando y los demás famosos salidos del célebre *Actors Studio* neoyorquino —desde James Dean, Paul Newman, Rod Steiger y Karl Malden hasta Robert De Niro, Al Pacino, Dustin Hoffman y Sean Penn— es o resulta absolutamente absurdo. El "Duke" Wayne solo necesitaba de un gesto repetido hasta cien veces para afirmar su condición de gran actor. Su potente personalidad la definió frente a las cámaras de directores tan dispares o disímiles como lo fueron John Ford y Raoul Walsh —ambos cineastas lo insertaron en la industria como perfecto símbolo "westerniano", en ***La gran jornada*** (*The Big Trail*, 1930) Walsh, y luego en ***La diligencia*** (*Stagecoach*, 1939) Ford—; sumados a William A. Wellman, Allan Dwan, Howard Hawks, John Farrow, Edward Dmytryk, Ray Enright, John Sturges, Melville Shavelson, Otto Preminger, George Stevens, Dick Powell, Andrew V. McLaglen, Henry Hathaway, Burt Kennedy, Mark Rydell; o el mismo Donald "Don" Siegel, que lo dirigió en su último largometraje: ***El tirador*** (*The Shootist*, 1976).

En fin, cuando recién en 1969 recibió de las manos de Barbra Streisand el ansiado *Oscar* de la *Academy Awards* al "mejor actor principal" de ese año por su estupendo papel del *sheriff* tuerto en ***Templo de acero*** (*True Grit*) de Henry Hathaway —todos conocen este momento—, con lágrimas en sus ojos Wayne sentenció: "Si hubiera sabido esto, me colocaba el parche en el ojo hace cincuenta años atrás"... No puedo extenderme más. Aquí van

entonces mis 10 (diez) interpretaciones preferidas en la pantalla de John Wayne, sin orden cronológico:

1º) Como Ethan Edwards (**Más corazón que odio**, *The Searchers*, 1956 —*Centauros del desierto*, en España—) de John Ford.

2º) Como el *sheriff* John T. Chance (**Rio Bravo**, 1959) de Howard Hawks.

3º) Como Ringo Kidd (**La diligencia**, *Stagecoach*, 1939) de John Ford.

4º) Como Frank W. "Spig" Wead (**Alas de águila**, *The Wings of Eagles*, 1957 —*Escrito bajo el sol*, en España—) de John Ford.

5º) Como Sean Thornton (**El hombre quieto** (*The Quiet Man*, 1952 —*El hombre tranquilo*, en España—) de John Ford.

6º) Como Hondo Lane (**Hondo**, 1953) de John Farrow.

7º) Como Tom Doniphon (**Un tiro en la noche**, *El hombre que mató a Liberty Balance*, *The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) de John Ford.

8º) Como Capitán/Ranger Jake Cutter (**Los Comancheros**, 1961) de Michael Curtiz y John Wayne (sin acreditar).

9º) Como Davy Crockett (**El Álamo**, *The Alamo*, 1960) de John Wayne y, sin acreditar, John Ford.

10º) Como el *sheriff* Rooster Cogburn (**Temple de acero**, *True Grit*, 1969 —*Valor de ley*, en España—) de Henry Hathaway.

P.S.D.: Como escribí, John Wayne también dirigió y/o codirigió varios films, algunos como vimos sin acreditar; entre ellos el citado **Los comancheros** (1961) de Michael Curtiz —al enfermarse éste durante el rodaje—; y anteriormente también junto a su amigo James Edward Grant en **El ángel y el malvado**, (*Angel and the Badman*, 1947), y dos superproducciones que lo identificaron en los créditos de apertura como único realizador: **El Álamo** (1960) y **Las Boinas Verdes**, (*The Green Berets*, 1968).

The Alamo (1960) es un trabajo épico majestuoso, descomunal, y un manifiesto republicano hasta la médula. En cuanto a **The Green Berets** (1968), codirigida —sin acreditar— por Ray Kellog y Mervyn LeRoy, los críticos no observaron el mensaje oculto de Wayne, absolutamente pacifista y, sobre todo, anti-intervencionista sobre Vietnam, que debe leerse por debajo del nivel inmediato de lectura dramática y estilística. La letra de la insigne marcha de "Las Boinas Verdes" —en el sublime comienzo del *soundtrack* del compositor austrohúngaro Miklós Rózsa— lo dice prácticamente TODO, como así también el diálogo de cierre de la película entre el veterano Wayne y el niño vietnamita... ¡He dicho!

Gustavo Cabrera: lunes 21 noviembre 2022

ESTACIÓN SERIES

Lo real y el realismo en la ficción seriada

Por Hugo Berti



El sujeto espera su café en el bar frente a un televisor encendido. El volumen está bajo y no alcanza a escuchar el relato. En la pantalla un edificio arde en llamas y un avión se estrella contra la otra torre que está al lado. Distingue que son los rascacielos del World Trade Center de Nueva York que alguna vez ha visto en películas y programas informativos, y a los que había visitado años atrás. ¿Cómo debe interpretar esas imágenes? El zócalo que aparece unos segundos después despeja parcialmente la incertidumbre. Eso está pasando ahora, en directo, es real, no es ficción. Lo ve en una transmisión televisiva a 10000 kilómetros de distancia. Pide que suban el volumen, el locutor califica el hecho como un atentado terrorista.

Cuando los policías John McLoughlin y Will Jimeno entran en las torres a rescatar a los sobrevivientes vemos la tragedia por dentro del edificio y también desde el interior de los protagonistas. Sabemos, porque lo vimos en directo hace cinco años, que las estructuras no resistieron a los impactos y todo se derrumbó. Reconocemos a Nicolas Cage y Michael Peña como actores que interpretan personajes y los paratextos ya nos informaron que es una película dirigida por Oliver Stone. Es una ficción, no hay incertidumbre en la lectura de esas imágenes, nadie en aquel 11 de septiembre de 2001 estuvo con una cámara registrando el rescate en planos perfectamente planificados. ¿Es real la ficción?

Di Caprio se muere. Se congela en las aguas heladas a 500 kilómetros de la isla canadiense de Terranova. Suelta la tabla y deja que Rose sobreviva. La historia la cuenta Rose muchos años después. Frente a la pantalla, en la oscuridad de la sala, sentimos el drama y no podemos contener nuestra angustia emocional.

¿Por qué ella no le hizo un lugar en la tabla sobre la que flotaba? Se preguntan algunos espectadores en las conversaciones a la salida del cine. El que muere no es Di Caprio, es Jack, y al actor lo vemos en las entrevistas de promoción de la película. Lo sabemos: hay un estanque, hay luces, hay unos decorados, telones verdes y en la locación de rodaje no debía hacer tanto frío. El Titanic se hundió realmente en 1912, pero Jack y Rose son personajes producto de la imaginación de un autor. ¿Por qué entonces nos involucramos en sus vidas con tanta intensidad?

Las espectadoras de la serie *Dallas* que Ien Ang investigó en los años 80 encontraron que la ficción sobre un mundo de magnates petroleros era “realista”¹. El drama de los dos hermanos Ewing y unas familias enfrentadas por amores, dinero y poder convocaba en esos tiempos a millones de espectadores en distintos puntos del planeta. Las mujeres que escribieron a Ang contándoles sus experiencias placenteras en el consumo de la

¹ Ien Ang publicó su investigación sobre las audiencias femeninas del serial *Dallas* en el libro “Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination” (Editorial Methuen, 1985).

serie eran amas de casa con vidas cotidianas alejadas de las representaciones de clase de la popular *soap opera*. ¿En qué sentido estas audiencias percibían a **Dallas** como una narrativa ficcional realista?

La definición de ficción refiere a un texto que en cualquier lenguaje (literario, sonoro, audiovisual) cuenta una historia imaginaria. Se opone, por tanto, a los discursos que hablan del mundo real y tiene en relación a estos, distinto régimen de verdad. Ficción y no ficción establecen hacia los espectadores horizontes de lectura, sabemos cómo responder frente la información de la realidad y también ante los contenidos ficcionales. Es un pacto que se afirma en las reglas y convenciones de la construcción discursiva.

Sin embargo, lo imaginario y lo real, más que cristalizar universos simbólicos discretos, se contaminan mutuamente en las prácticas narrativas, tanto en las instancias de producción y en el texto como en las experiencias receptivas de las audiencias. La realidad puede ser una ilusión que la ficción convoca con sus recursos estilísticos provocando compromisos afectivos profundos más allá incluso de los límites del texto. Puede también ser la materia para narrar en los códigos de la ficción historias extraordinarias.

Las series de televisión presentaron en los últimos años narrativas ficcionales basadas en sucesos reales, contando historias que de diversos

modos ya impactaron en las audiencias a través de discursos referenciales. Como ocurrió con el hundimiento del Titanic y con el atentado a las torres gemelas, antes de ser objeto de discursos ficcionales los hechos aludidos fueron tematizados en crónicas informativas y formatos documentales. Las relaciones interdiscursivas de estas series envían hacia textos literarios, periodísticos y coberturas televisivas, que son en algunos casos fuentes y en otros, a su vez, eventos incorporados a la narración serial.



Inventing Anna

“Toda esta historia es completamente verdadera excepto por las partes que fueron completamente inventadas”, dice una placa al comienzo de cada episodio de la miniserie ***Inventing Anna***. La clave de lectura, claro está, es que no sabemos ni queremos saber qué partes son inventadas. Si la ficción no pretende la verdad ¿es exigible que una serie basada en hechos reales respete los hechos reales? No tiene sentido dejar

que los hechos reales se interpongan en el camino de una buena historia, dirían los productores.

Anna Sorokin sabía de ficción. En su vida real, creó un personaje de apellido Delvey, suprimió su nacionalidad rusa y se presentó en la sociedad de Manhattan como una rica heredera alemana con el propósito de obtener inversiones para un improbable proyecto de un selecto club de arte, fondos que utilizaba para financiar su lujosa vida. La historia fue contada por Jessica Pressler en el artículo *How Anna Delvey tricked New York's Party People* publicado en New York Magazine. La factoría de Shonda Rhimes (*Grey's Anatomy*, *How to get away with murder*, *Bridgerton*) creó la miniserie de nueve episodios para Netflix con Julia Garner interpretando a la estafadora y Anna Chlumsky (aquella niña de **Mi primer beso**) en el rol de la periodista que en la ficción lleva el nombre de Vivian Kent.

Lo real de la vida de Sorokin es ahora una construcción mediada por discursos: el artículo periodístico de Pressler, documentos del proceso judicial al que se enfrentó por su conducta delictiva, la serie de ficción y los testimonios de la misma Sorokin publicados en diarios y revistas. Pero ante la serie, si adherimos sin condiciones al pacto ficcional, no nos interesa la verdad.

Otra estafadora real tiene también su serie: Elizabeth Holmes. La joven Holmes montó una empresa biotecnológica para crear un dispositi-

vo que analizara muestras de sangre extraídas con solo un pinchazo en el dedo. Engañó a inversores, a empresas farmacéuticas, a sus propios colaboradores, a medios de comunicación, a políticos, y obtuvo recursos económicos millonarios para llevar adelante su proyecto. En sus presentaciones de negocios y en sus apariciones públicas Holmes impostaba la voz para parecer más persuasiva. El aparato de análisis sanguíneo nunca sirvió para lo que se proponía y la empresa Theranos, que llegó a valer cerca de 10000 millones de dólares, se derrumbó.



The Dropout

Amanda Seyfried obtuvo un Emmy por la interpretación del personaje de Elizabeth Holmes en la miniserie ***The Dropout***, estrenada originalmente en Hulu y que en Argentina podemos ver por Star+. La ficción está basada en un podcast presentado por Rebecca Jarvis y producido por ABC News.

A diferencia de Anna Sorokin, la imagen real de Holmes ya era familiar para ciertas audiencias. La empresaria era reconocida en el ambiente de los negocios, en los círculos políticos y en las revistas del mundo empresarial de Estados Unidos. Una visualización comparada de la miniserie *The Dropout* con el documental *The Inventor: Out for Blood in Silicon Valley*, disponible en HBO, permite valorar el trabajo de Seyfried en la composición de su personaje, y entender que el texto ficcional y el texto referencial son modos de representación de lo real, pero nunca lo real. No tiene ningún sentido establecer qué aproximación es más válida.

La tarde del 17 de junio de 1994 millones de espectadores pudieron ver la persecución de O.J. Simpson por la autopista interestatal de Los Ángeles, que había sido acusado del asesinato de su ex esposa y un amigo de esta. La escena fue recreada en el episodio 2 de *The People v. O.J. Simpson*, la primera temporada de la serie antológica *American Crime Story*. Ex jugador de fútbol americano, actor de cine, presentador de televisión, O.J. Simpson ya era una figura mediatizada antes de estas circunstancias. El directo televisivo de la Ford Bronco de Simpson huyendo a baja velocidad por la carretera era un espectáculo que daba a las audiencias acceso a la realidad de modo transparente, borrando la mediación. La construcción ficcional, a su vez, oculta las huellas enunciativas mientras nos

hace entrar en esos espacios de intimidad que las cámaras en vivo no pudieron registrar. La serie está basada en el libro de Jeffrey Toobin *The Run of His Life: The People v. O. J. Simpson* y su discurso se agrega a un tejido de relaciones intertextuales que refieren a los hechos contribuyendo a la formación del imaginario social sobre los personajes: el propio O.J. Simpson (Cuba Goodin Jr), la fiscal de la acusación Marcia Clark (Sarah Paulson), los abogados Christopher Darden (Sterling Brown) y Robert Shapiro (John Travolta), y Robert Kardashian (David Schwimmer).

No es real, es ficción. La expresión se esgrime a veces como argumento para moderar las reacciones frente a representaciones ficcionales que generan controversias. Así se dijo ante el enojo manifestado por una agrupación de encargados de edificios debido a la figuración que presenta en ese rol el personaje protagónico de la serie argentina *El encargado*. El desplazamiento del mundo simbólico de la narración al mundo real incluyó agravios hacia su intérprete, el actor Guillermo Francella.

Reconocer entre ficción y realidad es una facultad cognitiva que las personas desarrollamos desde la infancia, pero nuestros imaginarios sobre sujetos, colectivos sociales, instituciones o acontecimientos históricos están constantemente abonados por discursos ficcionales que amalga-

mados en la memoria difuminan los contornos del género.



The Crown

El estreno de la quinta temporada de *The Crown* en Netflix tuvo lugar unas semanas después del fallecimiento de la reina británica Isabel II y la sucesión del príncipe Carlos. La serie se sitúa en los años 90 y entre otras circunstancias de la familia real sigue los conflictos matrimoniales de Carlos con la princesa Diana. Mucho se ha dicho ya en textos referenciales sobre esta pareja y sus entornos. La lectura de alguno de los libros que han tematizado la vida de Lady Di seguramente funcionaría como un *spoiler* de la temporada. La serie misma reproduce en su trama los acontecimientos que involucraron al autor de uno de esos textos. A la luz de los sucesos actuales que en directo nos muestran las pantallas de los informativos, incluyendo el pomposo funeral, las imágenes de la serie podrían mirarse como *flashbacks* de una narrativa en proceso. ¿Cuánto de la representación ficcional ingresa

en los imaginarios que las audiencias construyen sobre la monarquía británica? ¿Fundiremos el rostro de la reina joven con la imagen de Claire Foy, la actriz que la interpreta en la primera temporada?

Las tragedias colectivas del hundimiento del Titanic y el atentado a las torres gemelas fueron contadas en la ficción como escenarios de historias protagonizadas por héroes y antagonistas individuales, tal como la representación cinematográfica institucionalizada sabe hacerlo desde siempre. El recorte de estos personajes favorece las conexiones con la estructura de la simpatía del espectador, así como su compromiso emocional en el drama. De igual modo *Chernóbil*, miniserie de HBO en cinco episodios, hace una crónica del desastre nuclear en Ucrania focalizando la narrativa en el personaje del científico soviético que investiga la explosión, Valeri Legásov (Jared Harris) con la colaboración de Uliana Jomyuk (Emily Watson). Como otras series basadas en hechos reales, esta miniserie tiene como fuente un texto de no ficción: el libro *Voces de Chernobyl* escrito por Svetlana Aleksiévich, edificado a partir de testimonios reales de la ciudad de Prípiat, la más cercana a la planta nuclear.

Aún así, la historia ficcional fue objeto de controversias sobre su ajuste con la realidad. Testimonios de sobrevivientes recogidos por la cadena británica BBC cuestionaron el retrato de al-

gunos personajes como villanos, se objetaron las referencias a la cantidad de muertos que provocó la tragedia, se la acusó de privilegiar el melodrama por encima de la verdad histórica, se impugnó la representación de los jefes del poder soviético. Ninguna de estas consideraciones fue tomada en cuenta por la industria norteamericana que en 2019 otorgó a la ficción el premio Emmy a mejor miniserie. El ajuste a lo real no es criterio para valorar una ficción, aunque esté basada en hechos reales. ¿Lo es para un documental?



Chernobyl

En una concepción empiricista del realismo, el espectador compara la realidad dentro y fuera del texto; la realidad representada tiene que coincidir con la realidad social de la gente, o por lo menos tiene que ser un mundo probable. Es el criterio que prevalece en el juicio de los encargados de edificios.

Ien Ang encontró que la perspectiva empiricista no se corresponde con la experiencia que tuvie-

ron las audiencias del serial *Dallas*. Para estas mujeres el realismo no se sitúa en relación a un conocimiento del mundo, sino en un nivel emocional que conecta con la estructura trágica del sentimiento en la que las espectadoras se reconocen: la idea de que la felicidad es precaria y no puede durar para siempre. Un imaginario al que apelan con frecuencia las narrativas melodramáticas.

El realismo en *Dallas* —dice Ang— es producido por la construcción de una realidad psicológica y su vínculo ilusorio no está relacionado con una realidad social externamente perceptible. El mundo ficcional fantasioso, más que una negación de la realidad, es un juego que nos posibilita poner los límites entre lo ficcional y lo real bajo discusión, hacerlos fluidos.

Igual que nos conmovemos con la muerte de Jack en *Titanic*, cuando nos entregamos al pacto de la ficción seriada, suspendemos la incredulidad, dejamos de lado cualquier lectura deconstructiva del artificio, y experimentamos el placer del encuentro sensible con la narrativa. Episodio tras episodio, vivimos esas vidas exageradas de los personajes como reales y poco importa si lo son en el universo real/simbólico exterior a la diégesis.

Hugo Berti

Melina Cherro

Diálogos con Diotima

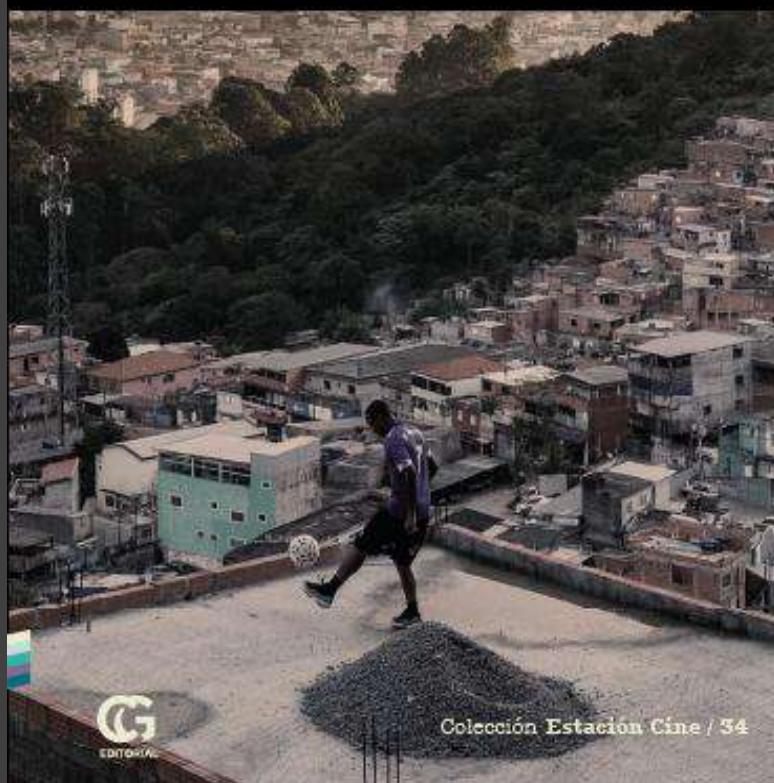
MITO Y CINE



Colección Estación Cine N° 33

Amadeo Acero / Fabián Bazán / Alejandra Beltrán
Antonio Camou / Mauricio Cocchiarella / Néstor Farini
Sergio Ferreira / Sergio Luis Fuster / Juan Galuppo
Sergio Ariel Montanari / Adrián Muoyo
Dana Belén Sopranzetti / Marcelo Vieguer

Cine y fútbol 2



Colección Estación Cine / 34

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

ESTACIÓN SERIES

La construcción serializada de personajes complejos

Por Florencia Kuchen



Los personajes

Cuando empezamos a ver una serie, podemos sentirnos atraídos hacia el guion, la fotografía, la musicalización, la interpretación, entre otras cosas. El equilibrio entre estos elementos puede variar dentro de los límites creativos o de presupuesto, y quizá podemos escuchar en alguna que otra recomendación: “la serie es simple, pero la historia es atrapante” o “es re entretenida y con efectos copados, pero el trabajo de guion deja mucho que desear”. Todos estos elementos confluyen para crear una serie exitosa pero, si hay algo que no puede faltar en una serie para que sea considerada una “buena serie”, son los “buenos personajes”.

Si pensamos en los diversos personajes que han sido creados en la historia de las narrativas seriadas, podemos notar en algunos casos cierta planitud: personajes de dos dimensiones, sin mucho desarrollo, con arcos narrativos sencillos, que no tienen contradicciones, y cuya tarea es netamente cumplir su función en la historia y cerrar dicho arco. En otros casos, si nos enfocamos en la segunda edad dorada de las series de los años 80 o, mejor aún, en la tercera, desde finales de los años 90, nos acercamos a un concepto más amplio de personaje: los tridimensionales.

Estos personajes también son conocidos como personajes planos y redondos, respectivamente, y, si bien la caracterización de personaje plano normalmente es relegada a personajes secundarios, que acompañan al protagonista, no es tan extraño encontrar este tipo de construcciones en un rol principal. Son personajes que, si bien presentan condiciones de vida que van cambiando y llevan consigo una acumulación de eventos narrativos a lo largo de la serie, no sufren una transformación significativa.

Esto no es necesariamente malo. A veces simplemente no es la finalidad de la ficción, que puede valerse de estructuras más simples para entretenernos. Pensemos en el elenco de *Los Simpsons*, de *Seinfeld*, o la mayoría de los personajes de *Friends*, por nombrar algunos.

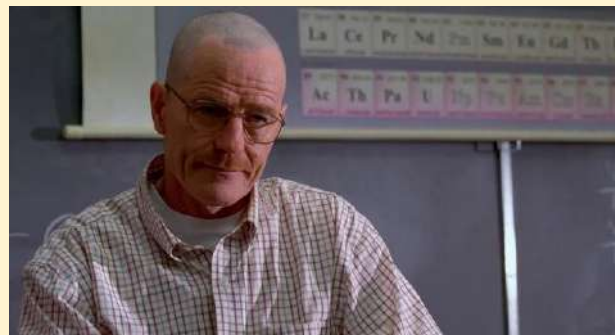
¿Qué son los personajes tridimensionales? Me refiero a aquellos que no son enteramente buenos o malos, que pueden sufrir un desarrollo y mostrarnos todas las facetas de su personalidad. Personajes que son más cercanos a un concepto de humano real. Este es un punto a destacar en la construcción del anclaje que se crea entre el espectador y la serie ya que, mientras más real se considere un personaje, mayor será la identificación que se tenga con él y así, más importará su camino por una serie: sea esto preocuparnos porque un protagonista logre sus objetivos o que un buen villano reciba su merecido.

Entrando estrictamente en lo que es la creación de un personaje, muchos factores se ponen en juego. Sabemos que el proceso se da a partir de una conjunción entre quién lo escribe, quién lo produce y quién lo interpreta. Así, dicho personaje puede variar exponencialmente de su historia de origen. Supongamos que tomamos a un personaje de un cómic como *Batman* y lo comparamos con su universo audiovisual. Si centramos el análisis en la producción, podemos marcar diferencias respecto al enfoque que se busque. Tomando como eje, por ejemplo, al público consumidor objetivo, notamos variedad en las adaptaciones entre uno más familiar como el *Batman* televisivo protagonizado por Adam West y uno más oscuro o adulto como el de Tim Burton.

Si nos enfocamos, por otro lado, en la interpretación, cada *Batman* también posee características específicas propias, ya sea el del mencionado Adam West, Michael Keaton, Christian Bale o la figura del momento, Robert Pattinson. Si pusiéramos a todos estos personajes en una línea de identificación policial, rápidamente los identificamos por sus trajes especiales, sus formas de moverse, o la voz con la que se expresan “Soy *Batman*” o “Venganza”.

En las series televisivas, de la misma manera, podemos pensar rápidamente en interpretaciones gloriosas que dieron vida a sus personajes: Ellen Pompeo como Meredith Grey, como la doctora

más conocida de la televisión (con ya 19 temporadas de *Grey's Anatomy* al aire), Michael C. Hall como ese asesino misterioso, pero que logró la simpatía de su audiencia, que fue Dexter Morgan o Bryan Cranston interpretando al profesor más infame de Albuquerque.



Los factores extratextuales pueden influir en el desarrollo de un personaje. Que al público le caiga bien o mal un intérprete puede tener un fuerte impacto, como así también si ese intérprete esté asociado a roles anteriores que dejaron una marca en su carrera.

El hecho de incorporar a un actor o actriz conocido para la audiencia, sea querido u odiado, puede traer ciertas limitaciones. Existe la posibilidad de que un intérprete se salga de su zona de confort y rompa los parámetros de actuación que lo hicieron famoso en un primer momento: alguien que suele hacer personajes cómicos puede pasarse al drama, o un reconocido villano puede volverse el bueno de la historia. Aunque es innegable que los roles tienden a encasillar a los

intérpretes (el *cast* de ***Lost*** será reconocido eternamente por “el o la de ***Lost***”), esto no siempre se cumple. Un caso a destacar es el de Bryan Cranston, quien antes de interpretar a Walter White dio vida al padre de Malcolm en ***Malcolm in the Middle***, un carismático padre de familia que daba todo menos miedo. Podemos encontrar ejemplos así, pero muchas series, en cambio, optan por castear a un elenco nuevo, para poder pintar de cero en el lienzo del actor o actriz que se convertirá en el nuevo personaje.

La atracción que el público consumidor desarrolle con los personajes también es un punto importante a tener en cuenta. Muchas veces los planes de producción se modifican espontáneamente por una presión del exterior, sea para quitar a un personaje que no gustó, como hasta para rescatarlo de las garras de la muerte, como a cierto personaje de ***The Walking Dead***.

El héroe y el antihéroe

Si nos remontamos nuevamente al origen de las series televisivas, por ejemplo a las de género policial, de superhéroes o románticas, identificamos rápidamente a un tipo de personaje: el héroe, cuyo arco narrativo depende en gran parte en ser el salvador de la serie, sea salvar a otro personaje, a la ciudad, al mundo o a sí mismo.

La identificación de la audiencia con el arquetipo del “Héroe”, la necesidad de que un personaje represente “la salvación”, se remonta hasta los textos mitológicos tales como el de Hércules. Y esa caracterización de personajes ha sido llevada a la pantalla chica en innumerables ocasiones, convirtiéndose en un pilar de las historias.

El “pseudo realismo” que se logra representar en muchas ocasiones hace que el espectador pueda llegar a confundir el mundo empírico con el ficcional y, así, depositar sus ilusiones o frustraciones en un personaje, siendo los héroes alabados alrededor del mundo y los villanos abucheados en público.

Muchas veces el rol de héroe fue asociado a un personaje plano, bondadoso y que con frecuencia decide sacrificarse por su objetivo. Pero ¿qué pasa cuando esto no es así?, ¿cuando el malo deja de ser el antagonista de nuestro héroe y se convierte en el protagonista de la ficción? Así como hay espectadores que empatizan rápidamente con los héroes ficcionales, hay quienes lo hacen con asesinos, ladrones y villanos: con el antihéroe.

Sean estos personajes protagonistas, como Dexter, Barry, Tony Soprano o el ya mencionado Walter White, o sean estos secundarios, como Benjamin Linus en ***Lost*** o Serena en ***The Handmaid's Tale***, la fascinación de la audiencia por este tipo de interpretaciones se intensificó en

las últimas décadas y crece cada día más. Quizá sea porque justamente estos personajes marcan los casilleros de la tridimensionalidad. ¿Quién no se habrá sentido un poco identificado con alguien frustrado con su vida y hasta fantaseado con comenzar a vender drogas?!

Sea por la razón que sea, podemos analizar en las series de los últimos años que estos personajes no pueden ser 100% malvados, sino que tienen que tener, como Walter White, cierta historia de trasfondo que lleve a la audiencia a “justificar” sus acciones. En este caso particular, el hecho de “querer dejarle dinero a su familia y pagar su tratamiento de cáncer”. Y es esta justificación, lo que cierra el círculo de los personajes redondos, y hace que esta fórmula funcione.

El hecho de que estos antihéroes tengan características que justifican la atracción que el público siente hacia ellos abre una cláusula para hablar de casos en donde no ocurre así. Tomemos como ejemplo la serie de **Dahmer**, donde en ningún momento se busca que la audiencia empatice con los atroces crímenes que el asesino realmente cometió y, por lo tanto, pone el ojo en contar la historia de sus víctimas y de todo el entorno que se vio afectado, así como plantea una crítica al sistema policial y a la sociedad en general. El mismo Evan Peters sostuvo en una entrevista que Ryan Murphy tenía una regla: esta historia no se iba a contar desde el punto de vista de Dahmer.

Los casos de *Breaking Bad* y *Better Call Saul*

(Aclaración: este análisis contiene *spoilers*)

A partir de este momento, me gustaría referirme a un estudio de caso, personajes que ciertamente resaltaron en los últimos años. Una serie exitosa y una precuela que rápidamente escaló a la altura de su predecesora y, ¿la superó?

En el análisis de estos personajes podemos encontrar paralelismos, pero también diferencias y la posibilidad de marcar un esquema de construcción de personaje dramático digno de estudio.

Estoy hablando, por supuesto, de Walter White y Saul Goodman. El primero, un profesor de química frustrado con su vida que decide comenzar a cocinar metanfetaminas y, el segundo, un abogado insatisfecho que se termina enrollando con organizaciones criminales.

Empecemos por el principio, ¿cómo nos presentan las series a sus respectivos personajes?

El episodio piloto de **Breaking Bad** comienza con un *flashforward* de nuestro protagonista en el desierto, confesando en un video su situación. Rápidamente volvemos al presente, con un Walter abatido, el día de su cumpleaños número 50, donde ya los primeros planos nos detallan que no se encuentra conforme con su peso, con su casa, su situación y tiene el colesterol alto, para luego pasar a una seguidilla de escenas que en-

fatizan que tiene dos trabajos y tampoco es feliz en ninguno de ellos. El capítulo transcurre acen- tuando la desdicha que este personaje atraviesa en su día a día hasta terminar con el peor dia- gnóstico: tiene cáncer de pulmón, y es inopera- ble. No quiero aburrirlos con más detalles del episodio porque, si están leyendo esto, lo más probable es que lo hayan visto. Pero solo busco destacar lo evidente: al final del episodio, Wal- ter y su ex alumno Jessie Pinkman, deciden co- menzar a cocinar metanfetaminas, y así, darle inicio a lo que será una de las mayores caídas morales de la historia de la televisión.

¿Cuándo se vuelve efectivamente malo? ¿Cuán- do perdemos a Walter para encontrar a Heisen- berg?



Es factible decir que este *alter ego* siempre es- tuvo ahí. Más allá de sus motivaciones iniciales, el simple profesor de química que creímos co- nocer se desvanecerá poco a poco, porque algo es seguro: él hace lo que hace porque le gusta, porque es bueno en eso. Y lo recalca en varias

ocasiones. Pero esto no sucede de la noche a la mañana. La serie narra de manera espectacular la transformación de este personaje, exponién- dolo a situaciones que desafían su propia mora- lidad, desde lo más cotidiano a lo más extremo, y muestra cómo gradualmente los límites de lo que este personaje es capaz de hacer se van bo- rrando, hasta prácticamente desaparecer. Parale- lamente, conocemos su trasfondo y sus motiva- ciones, la empresa que nunca fue, la relación con su familia cercana y sus cuñados y, con es- to, las veces que fue traicionado.

Cada parte del desarrollo de Walter y de la rela- ción con su coprotagonista y los personajes se- cundarios —que también están maravillosamen- te escritos— nos deja más en claro el concepto de personaje redondo.



El caso de Saul Goodman es diferente. Si bien conocimos a este personaje como el abogado de Walter White en ***Breaking Bad*** y, por lo tanto, moralmente comprometido como su cliente, la precuela nos abre la puerta a un mundo distinto.

El piloto de *Better Call Saul* también inicia con un *flashforward*, mostrándonos —como ya sabemos por *Breaking Bad*— que luego de que se descubren los crímenes de Walter y, en consecuencia, todos los que formaron parte de su red criminal comienzan a ser perseguidos por la policía, Saul se encuentra en Omaha (Nebraska) viviendo su vida con otro nombre, escondido, paranoico. Un personaje triste, destrozado, sin color, cuyo único vestigio de alegría está en mirar videos viejos de lo que fue.

Pero a no desanimarse, que lo lindo está por llegar: el presente de Saul Goodman, o el pasado de *Breaking Bad*, donde conoceremos en profundidad la configuración de este personaje.

Better Call Saul explora los orígenes de Saul o, como lo conocemos antes de su quiebre, Jimmy McGill. Por tal razón en este análisis se abordará la construcción de Jimmy y su eventual transformación en Saul.

La primera vez que vemos a Jimmy en escena nos encontramos con un abogado poco experimentado, practicando su alegato en el espejo del baño, llegando tarde a defender a sus clientes. Acá ya podemos empezar a vislumbrar las primeras características del personaje.

En la escena de la defensa, si bien se observan ciertos rasgos del abogado charlatán que conocemos, se puede ver que no es respetado, ni por sus clientes, ni por sus colegas ni por, como

veremos a continuación, su familia. Un inicio similar al de Walter, que nos da la pauta de que querrá cambiar el rumbo de su disconforme vida.

El capítulo nos va mostrando de a poco cómo ciertas inclinaciones criminales despiertan su curiosidad innata: el caso de Craig Kettleman y su esposa Betsy por malversación de fondos, y el choque al chico en patineta que quiere estafarlo y que posteriormente usa para repetir esta jugada con la abuela de ni más ni menos que Tuco, que lo termina introduciendo a los contactos del cartel.

Pero algo lo diferencia de Walter. Si bien Jimmy siempre ha sentido inclinación hacia las estafas, al dinero fácil y a la deshonestidad, él no es una mala persona. Las situaciones que lo llevan a relacionarse con el cartel son un conjunto de terribles decisiones y mala suerte. Vemos a un personaje humano, descontento con su vida y frustrado en un montón de aspectos, sí, pero en lo profundo conectado a tierra, donde no importa cuán malvados puedan ser los caminos que tome, tiene la capacidad de sentir remordimiento. Se preocupa por su hermano y ama a Kim. Y es así como con esta serie podemos visualizar lo que es el punto de quiebre.

Todo lo que une a Jimmy a su humanidad se ve destruido cuando se separa de Kim luego de la muerte de Howard. Es esta patada lo que lo tira

hacia el abismo, y la serie lo muestra directamente saltando desde ese momento de quiebre, a como lo conocimos en *Breaking Bad*, siendo un abogado totalmente corrompido, que no se preocupa por nadie, solo por sí mismo, por el dinero y el respeto que conlleva el poder: como Walter.

Y con este largo recorrido que hace la serie para mostrarnos a estos personajes en su plenitud, podemos preguntarnos si en el desenlace hay alguna diferencia: En los últimos capítulos de cada serie los respectivos personajes se enfrentan a un nuevo desafío: ¿han cambiado por siempre o tienen posibilidad de redimirse?

En el caso de Walter, cuando todo el mundo ya lo ha descubierto y se escapa para vivir en un lugar recóndito lleno de nieve, vuelve una vez más a la realidad porque ve una entrevista televisiva donde sus ex colegas —quienes robaron su empresa—, proclaman que él no tuvo nada que ver con dicha empresa en ningún momento. A Walter le duele el ego, no se arrepiente de lo que hizo, de todas las vidas que arruinó, de la muerte de Hank, de Jessie, ni siquiera de intentar secuestrar a su propia hija. Él vuelve, sí, y si bien termina salvando a Jessie y dejando el dinero para su familia, su motivación principal es egoísta.

Saul, luego de ser atrapado en escenas posteriores a *Breaking Bad*, vuelve, aunque sea por un

instante, a ser Jimmy McGill. Si bien mantiene una motivación egoísta en el último juicio al proclamar “Walter solo fue quien fue gracias a mí”, con esa vanidad característica del abogado, también reclama su identidad dirigiéndose al jurado: “Mi nombre es Jimmy McGill”. Por otro lado, busca hacer las paces con Kim, quien fue su pilar a lo largo de toda la construcción de Jimmy, y es llevado a la cárcel —festejado por sus compañeros reclusos—, dejándonos con una historia abierta, mostrando que aún existe algo de McGill en él.

Este texto no busca jerarquizar a un personaje sobre el otro. Ambos son excelentes, sólo que distintos. Perfectos ejemplos para interiorizarnos en eso que es la construcción redonda o tridimensional de los personajes.

Esperemos que esta era dorada no termine y se intensifique. Que más guionistas y productores tomen estos caminos y, personalmente, que se realice el proyecto que Vince Gilligan —creador de ambas series— tiene intenciones de hacer con Rhea Seehorn (Kim), ya que ella merece su propio artículo.

Florencia Kuchen

LOS ASESINOS Y LAS SERIES

Por Ari Piccioni



Aclaración importante: en este artículo pueden estar presentes algunos *spoilers* sobre series de los últimos años, cuyos finales ya han sido emitidos.

¿Qué tienen en común un experto en manchas de sangre, un actor de teatro y una apasionada por la moda y los viajes? A simple vista la respuesta podría ser nada.

Pero qué pasaría si a estos personajes les añadimos un pequeño condimento extra: los tres se dedican a matar.

Los asesinos en las series no son nuevos ni tan difíciles de encontrar. Desde hace muchos años existen personajes que tienen como trabajo el oficio de matar. Algunos por elección otros por obligación, los asesinos seriales están presentes en la ficción que consumimos hasta nuestros días.

La pregunta, entonces, sería ¿qué pueden aportar al género estos personajes? La respuesta no es tan simple, pero intentaremos echar un poco de luz sobre las sombras de las vidas de tres asesinos icónicos de las últimas dos décadas: Dexter, Barry y Villanelle.

El pasado que condena

Una de las principales características de un asesino en las series suele ser su pasado, aquella parte de su historia que lleva a cuestras y que lo define como el monstruo que es. Y si de pasado hablamos, no podemos dejar de mencionar la historia de vida de Dexter Morgan.

Para quienes no lo conozcan a esta altura, Dexter es un experto forense de la policía de Miami que se dedica a examinar manchas de sangre, casi con fascinación.



Pero además de ser una eminencia en su campo, a Dexter lo acompaña un sentimiento muy arraigado desde su infancia: un deseo incontenible de matar. Este fenómeno que él ha pasado a llamar su “pasajero oscuro” está presente y lo acompaña desde sus primeros años de vida cuando fue testigo del asesinato de su madre.

Criado en el corazón de una familia típica, con un padre policía y una madre que lo amó profundamente, Dexter incubaba en sus adentros estas ganas de quitarle la vida a otros. Y la forma que encuentra para canalizar este sentimiento es un código que su mismo padre diseña para él.

Este código consiste en siempre pensar en sus víctimas no al azar sino como seres que no merecen estar en este mundo: Dexter mata a los malos. Pero no a cualquier persona mala sino a

aquellos que se han escurrido de entre los dedos de la justicia.

La historia es un poco así: un Dexter adolescente que siente un deseo incontrolable de matar, comienza a estudiar a sus víctimas casi como un cazador que persigue a sus presas para luego, cuando menos se lo esperan, atacarlas hasta morir.

Es metódico y muy preciso: no deja rastros, no deja huellas. Porque la regla número uno de su código es “Nunca te dejes atrapar”.

El trauma de su vida, el baño de sangre con el que se gestó el pasajero oscuro que acompaña a Dexter, no difiere demasiado de los pasados de Barry y de Villanelle.



Con sus pequeños matices, la vida de Oksana Astankova no fue ni de cerca un cuento de hadas. Nacida en Rusia y formada para ser una asesina a sueldo, Villanelle (como la conocemos en *Killing Eve*) disfruta tanto de elegir sus ves-

tuarios como de desangrar personas con un broche para el pelo.

Y esta maldad no es nueva: a Villanelle siempre le gustó hacer daño. Caracterizada casi como una niña eterna, esta psicópata empedernida vive por y para ella misma. Hasta que conoce a Eve Polastri, quien la llevará por primera vez a desear otra cosa que no sea la muerte ajena.

Si de muerte ajena hablamos, Barry no es la excepción. Matar para él no es más que un trabajo que quiere dejar, una profesión para la que es excelente pero que no le llena el alma.



Barry Block es un ex *marine* que empezó su carrera de la muerte medio por casualidad. Y ahora, ese pasado que lo llevó a asesinar sin piedad y por dinero, es lo que desea con todas sus fuerzas dejar atrás.

Pero no es fácil dejar de ser asesino. Barry busca y encuentra una nueva vida donde la actuación es su nueva pasión verdadera, pero que no

puede despegar del todo de su pasado que aún lo condena.

De profesión asesino

Aunque ya dejamos claro que estos tres personajes se dedican a lo mismo, el oficio de la muerte no funciona para todos igual. Se dibujan tres posibles escenarios dentro de las vidas de ellos, cada uno con sus singularidades. Veamos un poco de qué tratan.

Para Dexter, en primer lugar, la muerte no es más que una pulsión, un deseo desde las entrañas que funciona como un motor de vida. Paradójicamente, Dexter mata para vivir o, mejor dicho, para sobrevivir.

Y al mismo tiempo cumple con una función que la sociedad ha dejado un poco de lado: la condena de aquellos que se escaparon de la justicia de los hombres y encuentran su sentencia bajo el cuchillo de Dexter.

Dexter disfruta de matar. Estudia con cuidado, persigue, caza, ata, envuelve y desangra. Limpia y desecha. Y guarda un pequeño recuerdo de sus víctimas: una gota de su sangre. Un pequeño trofeo que en algún punto de su historia significará la condena.

Caso contrario es lo que sucede con Barry quien desea dejar de matar. Como mencionamos unas

líneas más arriba, Barry trabaja de sicario, le encargan una muerte y él la ejecuta como quien arregla un par de zapatos. *Clic* caja, cobra su cheque y a otra cosa.

Esta vida de sigilo y de oscuridad se va terminando cuando Barry se encuentra con su verdadero ser, con lo que siempre quiso, cuando llega a verse a sí mismo como algo más que un asesino: un actor de teatro.

Pero despegar una cosa de la otra y pasar página se le complica cada vez más a tal punto de hacer un collage entre sus dos facetas y ya no poder distinguir dónde empieza lo que quiere ser y dónde termina lo que era. Contraste entre la sensibilidad que se demanda del artista y la frialdad del asesino, como es el Barry actor.

Como tercer escenario, Villanelle nos enseña que se puede combinar trabajo con pasión. Ella también mata por encargo, trabaja como asesina a sueldo para un grupo de hombres (y mujeres) llamado “Los 12” quienes conforman una especie de mafia. Pero como si eso fuera poco, Villanelle mata con placer: disfruta de ese trabajo sin remordimiento alguno, sin querer alejarse de eso. La pregunta sería, entonces, cómo puede dormir por las noches.

La respuesta se deja ver cuando entendemos cómo funciona su mente asesina: cada persona que cae bajo sus múltiples trucos, disfraces y pelucas, tiene un motivo para ser asesinada. Y la

creatividad detrás de cada escena montada por Villanelle es lo que le da la adrenalina de vivir.

Pero esta secuencia de la muerte encuentra un punto clave cuando conoce a su antítesis, a la mujer que cree odiar pero que en el fondo termina amando. Eve Polastri es la “buena” de la historia donde persuade a Villanelle más de una vez a dejar ese mundo de oscuridad. Sin éxito y corrompiéndose a sí misma, como veremos con el paso del tiempo.

De amor y de odio

Wikipedia dice que “los asesinos en serie frecuentemente tienen impulsos extremadamente sádicos, (...) anulan la capacidad de sentir empatía por el sufrimiento de otros, son frecuentemente llamados psicópatas o sociópatas, términos que han sido renombrados por psicólogos como trastorno de personalidad antisocial”.

Quizás la idea de un asesino elucubrando un tremendo plan macabro en un sótano oscuro es la idea que la mayoría tendremos en nuestras cabezas sobre una persona que se dedica a matar. Pero si de Dexter, Barry y Villanelle hablamos, tendremos que estar de acuerdo en que no tienen (casi) nada de antisociales.

Aunque Dexter quiera convencer al espectador de lo contrario, la vida que lleva en Miami po-

dría ser la de cualquier persona ordinaria, con un trabajo ordinario, con costumbres ordinarias. Precisamente es aquí donde su secreto se vuelve más interesante y nos abre la puerta a espiar en su mundo comandado por el Pasajero Oscuro que lleva adentro.

Y ni hablar de Villanelle que tiene una vida llena de mundo, de colores y de impunidad. No esconde su cara detrás de una máscara ni se mueve por las noches. Villanelle mata a plena luz del día y disfrutando en cada momento del proceso.

Lo de Barry, por su parte, ya es casi anecdótico. Un asesino actor que forma parte de un mundo más que social, que se relaciona con la gente casi con normalidad y que lucha constantemente por quedarse ahí.

Dicen, también, que los asesinos no pueden amar. Que no tienen emociones y que no saben ni conocen lo que es la bondad. Si algo queda claro con los tres personajes que en estas líneas se describen, es que algo del amor existe en sus vidas. Quizás no de la forma en que uno imaginaría, ni el amor que las ficciones románticas pudieran retratar. Porque al fin y al cabo —y como el mismo Dexter se describe— no son más que monstruos sin alma.

Barry ama a Sally, Dexter ama a Rita, Villanelle ama a Eve. Una vez más, su forma de amar no es tradicional: aman hasta la muerte, con sangre

y con crimen. Y sin embargo, también tienen amigos y familias que quizás algún día, si es que la muerte los alcanza, los van a extrañar. A pesar de que el amor romántico no es su fuerte, estos asesinos en las series tienen un no sé qué que hace que los espectadores los quieran, que los defiendan, que no soporten verlos morir.

¿Y por qué es que de este otro lado de la pantalla no les tememos, no los odiamos? Quizás la respuesta sea porque realmente no son malos, porque realmente hay algo dentro de estos personajes que nos ve reflejados en ellos. Por muy extraño y retorcido que suene, Dexter, Barry y Villanelle no son los villanos de sus historias. Y ese es el motivo que nos hace quererlos tanto.

Nunca te dejes atrapar

Aunque varios de los personajes presentes en las series se construyen de tal forma que queremos que vivan para siempre, inevitablemente en algún momento algo les pasará. La lección ya nos la dio hace algunos años *Game of Thrones*, matando en la primera temporada a un personaje principal —y que no sería el último en morir, claro—.

Para los asesinos en las series esta regla no es la excepción. Es más, se intensifica increíblemente a medida que el peligro de ser descubiertos los acecha. “Nunca te dejes atrapar”, repite como un

mantra Dexter siempre que está al filo de la navaja.

Pero por muchos esfuerzos que haga, su destino es inevitable: si mata tiene que pagar, no se saldrá con la suya. Lo veremos surfear un montón de situaciones en las que pasará rozándole a un futuro de condena, huirá sin castigo y cambiará su identidad, hasta que su propia sangre, la de su propio cuerpo, lo destruirá por completo.

Villanelle, por su parte, no intentará nunca huir de ese destino. Si bien no tiene un código diseñado para controlar su pulsión de muerte o una familia que piense en ella, Villanelle sabrá esquivar las balas —casi literalmente— en todas las ocasiones que se le aparezcan pero con una sola debilidad: Eve. Luego de que Eve la ponga bajo la mira, su único objetivo en la vida será matar para ser atrapada por ella. Podemos afirmar a esta altura, y ya habiendo visto el final, que en algún punto efectivamente lo logró. Pero eso es historia para más adelante.

En los planes de Barry no está ser descubierto y su táctica se convierte en parte de su propia rutina. La actuación como nueva profesión se ve nutrida por esa doble vida que lleva en la oscuridad. Lo interesante aquí es que Barry usa esas experiencias de su trabajo con la muerte como insumo para ser un mejor actor —aunque podríamos cuestionar si lo logra o no— y llegar a

dejar su pasado atrás para avanzar en esta nueva etapa. Escena icónica cuando recrea sus inicios como ex *marine* en Afganistán, disparando a diestra y siniestra a personas inocentes haciendo que algo adentro suyo crezca: así como no es demasiado bueno para actuar, tiene un innegable talento para matar.

Los asesinos que nos quedan

Con el final definitivo de ***Dexter*** —retomada luego de 10 años de su primer final y con muchas críticas de por medio, culminó por fin con ***Dexter New Blood***— termina la historia de un asesino en serie que nos dejó la sensación de que los malos siempre pagan lo que deben. Pagan lo que deben bajo el cuchillo y sobre la mesa de Dexter así como también a manos de la escopeta de la que su hijo apretará el gatillo.

En ***Killing Eve***, se va flotando en el Támesis junto con su cuerpo, esa idea de que pudiera quedar impune y que el amor triunfara al fin en su triste vida. Nos deja a los espectadores una especie de sabor amargo, recordándonos que los malos no deben ganar jamás. Y sin embargo, Eve sobrevive a un ataque que pretendía deshacerse de las dos. Será quizás para una nueva temporada que sin dudas dejará de tener el mismo sentido con su coprotagonista muerta. Para Villanelle no fue suficiente la redención, ni el

amor, ni la búsqueda de ser otra persona, pues su destino ya estaba sellado y debía morir a manos de los “buenos”.

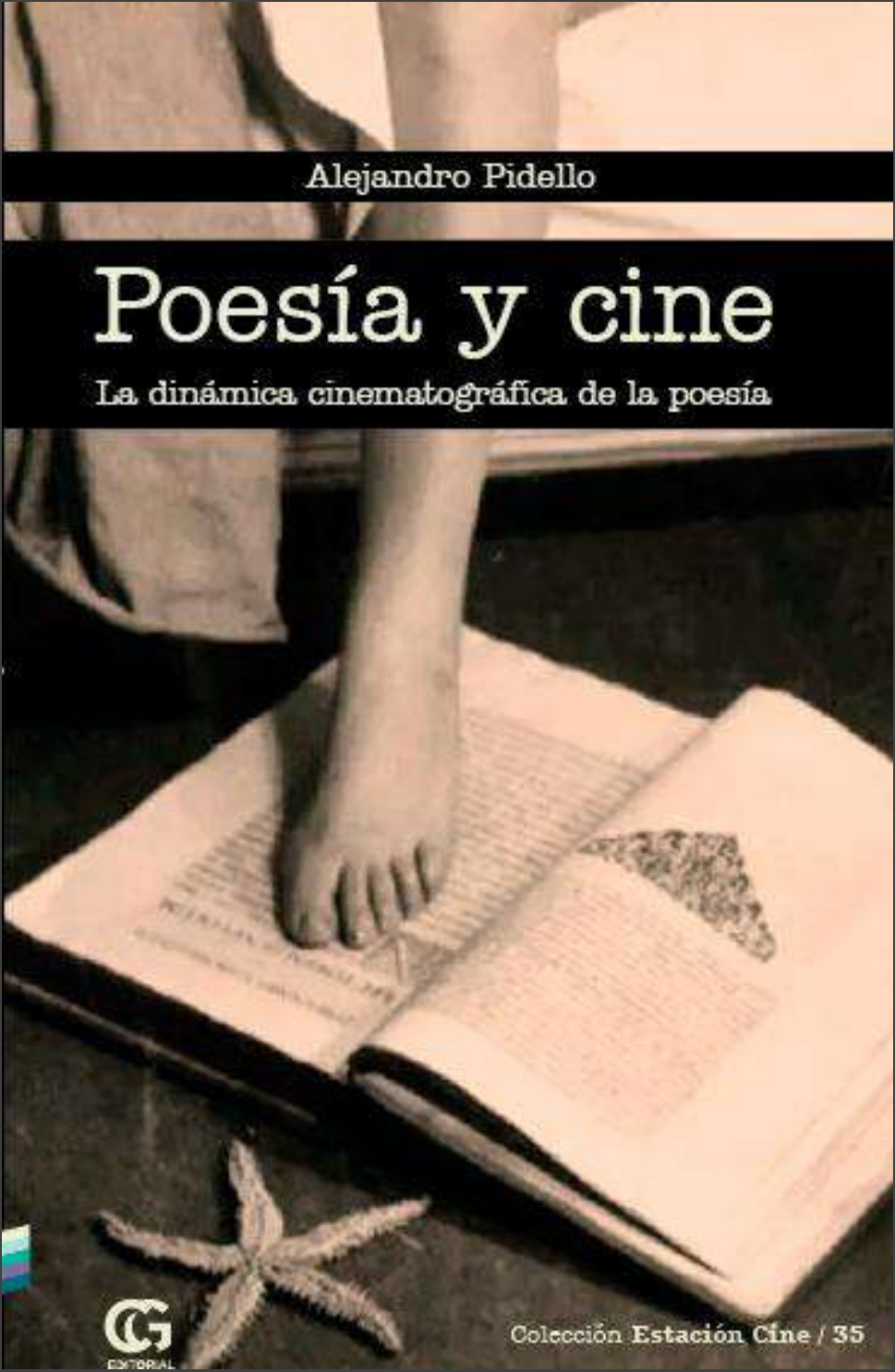
De Barry solo nos queda decir que se mantiene en el juego, que avanza hacia su objetivo de dejar de matar —sin tener demasiado éxito aún— y que lo seguiremos viendo en pantalla por lo menos una temporada más.

Pero no todo termina acá. Con este panorama, los asesinos de las series que venimos viendo y queriendo, van dando paso a nuevas caras que quizás ocuparán su lugar.

Ya lo vimos en series antológicas como ***True Detective***, ***Mindhunter*** o ***The Sinner*** donde los asesinos son casi protagonistas de historias que involucran una especie de juego del gato y el ratón y donde —a veces— se terminan saliendo con la suya. Pero no son protagonistas de su propia vida sino simplemente el complemento de los que los persiguen, de los detectives y policías que quieren llegar al fondo de la verdad.

¿Qué caras nuevas veremos de acá en más para llenarnos de adrenalina mientras intentan escapar?

Ari Piccioni



Alejandro Pidello

Poesía y cine

La dinámica cinematográfica de la poesía



Colección Estación Cine / 35

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

