



E S T A C I O N

ISSN 2953-3589

C I N E



Nº 5

El sueño de la razón neoliberal produce monstruos - Memorias de una Geisha
Adolfo Aristarain - El tren - Vivir y morir en L.A. - Pasión - La estrella del norte
El cielo protector - La noche - Fargotten - The Man Who Shot Liberty Valance
La reina y su zángano - Melancholia - Crimen de amor - Yo maté a Facundo
Georges Simenon - Rolling Thunder Revue - Tetro - Más corazón que odio
El encanto del erizo - Fantasma en la videoteca: John Dahl - Jurassic Park
Samuel Fuller - La leyenda del indomable - El estrangulador de Boston
La herencia de los Ferramonti - Sully - El hombre del brazo de oro
Sobre el Cine y la Ópera: Verdi - Un cuento: "La fuente de toda inspiración"



Fotograma de *House of Bamboo*

Revista *ESTACIÓN CINE*. Año 3. N° 5

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 2023

Dirección:

Marcelo Vieguer

Corrección:

Paula Valenzuela



Foto de portada:

Fotograma del film *House of Bamboo*
(Samuel Fuller, 1955)

Staff:

Agustina Cabrera

Alberto Tricarico

Candelaria Rivero

Claudio Huck

Dana Sopranzetti

Daniel Nuñez

Elvira Martorell

Fabián Slongo

Fernando Regueira

Gustavo Cabrera

Josefina Raparo

Marcelo Vieguer

Melina Cherro

Roberto Pagés

Índice Estación Cine N° 5

Editorial.....	2
Samuel Fuller por Gustavo Cabrera.....	4
<i>La leyenda del indomable</i> (1967), de Stuart Rosenberg por Gustavo Cabrera.....	14
<i>El estrangulador de Boston</i> (1968) de Richard Fleischer por Gustavo Cabrera.....	24
<i>Yo maté a Facundo</i> (1975) de Hugo del Carril por Gustavo Cabrera.....	36
<i>La herencia de los Ferramonti</i> (1976), de Mauro Bolognini por Gustavo Cabrera.....	45
Sirenas: El hombre del brazo de oro por Melina Cherro.....	48
Sirenas: Más corazón que odio por Melina Cherro.....	51
Sirenas: Tetro por Melina Cherro.....	54
Georges Simenon: el escritor que fue al cine por Alberto Tricarico.....	57
Trilogía de Adolfo Aristarain: entre promesas, dobles y desasosiego por Agustina Cabrera.....	66
John Ford / Alfred Hitchcock por Roberto Pagés.....	76
<i>Vivir y morir en L.A.</i> (1985) de William Friedkin por Roberto Pagés.....	78
<i>Sully</i> (2016) de Clint Eastwood por Roberto Pagés.....	83
<i>La estrella del norte</i> (1982) y <i>El tren</i> (1973), de Pierre Granier-Deferre por Roberto Pagés.....	86
<i>La reina y su zángano</i> (1963) de Marco Ferreri por Roberto Pagés.....	90
<i>Las furias / House of Strangers / Gun Crazy</i> por Roberto Pagés.....	93
Tierra y Melancholia: la danza de la muerte por Josefina Raparo.....	96
Conversaciones sobre Cine y Ópera: Giuseppe Verdi, con Fernando Regueira.....	104
Cuento: “ La fuente de toda inspiración ” por Fernando Regueira.....	114
<i>Pasión</i> y Brian de Palma por Claudio Huck.....	126
<i>Crimen de amor</i> de Alain Corneau por Claudio Huck.....	134
El sueño de la razón neoliberal produce monstruos por Claudio Huck.....	139
<i>Rolling Thunder Revue</i> . Cuando la mentira es la verdad por Claudio Huck.....	148
Lo real de nombrarse Geisha por Elvira Martorell.....	156
<i>El cielo protector</i> . La novela, la película, la vida misma por Elvira Martorell.....	161
<i>La notte</i> de Michelangelo Antonioni por Elvira Martorell.....	167
<i>The Man Who Shot Liberty Valance</i> . Resonancias míticas por Fabián Slongo.....	174
<i>Fargotten</i> por Dana Sopranzetti.....	178
Una mirada sobre <i>Jurassic Park</i> . Desenterrar los huesos por Daniel Nuñez.....	184
La película de nuestra vida: <i>El encanto del erizo</i> de Mona Achache por Candelaria Rivero.....	192
Fantasmas en la videoteca: Neo-noir. La trilogía de John Dahl por Marcelo Vieguer.....	196

EDITORIAL

Un nuevo número de la revista **Estación Cine** es siempre motivo de orgullo y satisfacción por la tarea emprendida y finalizada, porque como decíamos en el anterior editorial, esta publicación va dejando una estela importante entre los sitios o plataformas digitales. Esta huella es inherente a la capacidad y lucidez en los temas abordados por todos los que colaboran en **Estación Cine**.

A partir de lo anteriormente dicho, en primer lugar, festejamos la incorporación de dos nuevas integrantes en el *staff* de la publicación: Josefina Raparo y Elvira Martorell. La primera de ellas, con un artículo sobre *Melancholia* de Lars von Trier, donde el psicoanálisis y el cine aparecen catalizados a partir de un arriesgado y feliz análisis de la película aludida; en el caso de Martorell, con ¡tres! textos en aproximaciones con una indudable prosa poética, para los filmes *Memorias de una geisha*, *Refugio para el amor* y de manera destacada, *La noche* de Michelangelo Antonioni. Y como no hay dos sin tres, desde este número escribe Daniel Nuñez con su brillante enfoque de *Jurassic Park*, yendo literalmente al hueso del asunto.

Por otra parte, continúan muchos de los integrantes que participaron en números anteriores, ya parte ineludible del *staff* de **Estación Cine**, como son los nombres de Gustavo Cabrera, Melina Cherro, Claudio Huck, Candelaria Rivero, Roberto Pagés, Dana Sopranzetti, Fabián Slongo, Agustina Cabrera, Alberto Tricarico o Fernando Regueira.

En esta oportunidad, quiero destacar a quien inicia, desde nuestro primer número, el abordaje de películas y directores con preeminencia del clasicismo: un gigante de la crítica cinematográfica, Gustavo Cabrera. Autor de uno de los primeros libros sobre un director de nuestro cine clásico, como lo es Hugo del Carril, pero también escritor sobre una de nuestras actrices señeras y medulares como Tita Merello y autor, entre otros, de libros que abordaron nombres como Brian de Palma, Martin Scorsese o su último título, sobre Hugo Fregonese, director argentino destacado no solamente en nuestro cine clásico, sino también en el cine de Hollywood. El amor de Cabrera por el cine clásico, no es mera pose ni distinción por apropiación, sino el de quien revela en sus investigaciones, el por qué de ese

sentido tan extraordinario de aquel cine, para percibir una pluralidad de significaciones en escenas, personajes o situaciones, que engalana, en su prosa, con una erudición envidiable y un conocimiento encomiable en el visionado de cada uno de los *films* o autores clásicos analizados. Pero quiero detenerme en un aspecto, lateral si se quiere, pero que se me antoja central para entender su perspectiva en la mirada: cuando Cabrera nos declama el tipo de película utilizada como soporte de una película en cuestión, nos está indicando el verdadero valor que tiene la imagen cinematográfica *ab initio*; por ejemplo, cuando define una fotografía en *Technicolor*, nos revela una saturación en el color muy particular que nos da una imagen única y peculiar en la presentación del *film*. Cabrera lo sabe y lo entiende, y hasta en eso nos entrega un plus de sentido de la imagen cinematográfica.

Mantenemos, además, la sección **Fantasmas en la videoteca**, y en esta oportunidad para adentrarnos en el mundo del *neo-noir* con esa fundamental trilogía —en sus tres primeros largometrajes—, que dirigió John Dahl entre los años 1989 y 1995: *La muerte golpea dos veces*, *Red Rock West* y *La última seducción*.

En la sección **Conversaciones sobre Cine y Ópera**, Fernando Regueira nos sigue revelando cuestiones que, tomando como eje central a la ópera, se expande para desde allí repensar la historia, la mitología, la política y por supuesto el cine, pensando y haciéndonos pensar, en este número desde Giuseppe Verdi, a quien define como el creador que llevó a la “perfección de la ópera”. Nos regala en esta oportunidad, un nuevo cuento inédito: “La fuente de toda inspiración”, un relato atravesado por la comedia sin atenuar su carácter metafísico.

Esta revista digital, es parte del proyecto cultural *Estación Cine* dirigido por Sergio Luis Fuster dentro de **CGeditorial**, que encabeza Sergio Gioacchini. La revista **Estación Cine** surgió como un modo de seguir pensando el cine, y 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 del editorial anterior: abrazos a todos y a todas, y que este impulso siga adelante.

Marcelo Vieguer
Director de Estación Cine

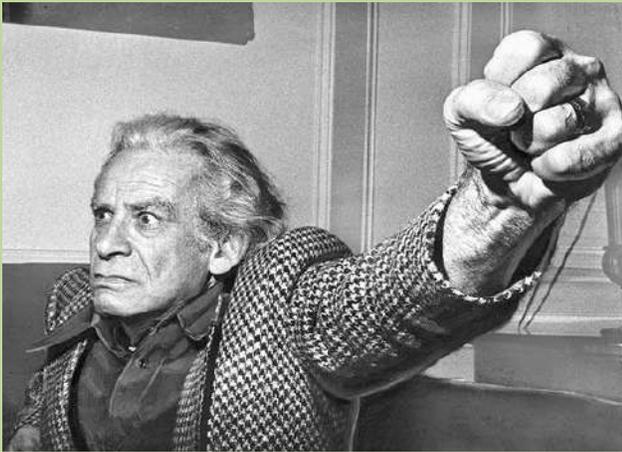
SAMUEL FULLER



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

Por Gustavo Cabrera

SAMUEL FULLER



Samuel Fuller

"Cada plano de Fuller es un puñetazo en el ojo del espectador"

Jean-Luc Godard

Sin lugar a ningún tipo de dudas, el universo cinematográfico del maestro Samuel Fuller (1912-1997), es de una absoluta y total ambigüedad moral, y su obra —defenestrada en nuestro país por los cronistas "contenidistas" de los 60 pero rescatada luego merecidamente por los "críticos-cinéfilos" de los 80— debe situarse sin titubeos entre las más demenciales de toda la historia del cine de Hollywood... Los alucinantes largometrajes de "Sam" Fuller excluyen como única excepción la retórica "normalidad". Buscador o buceador tenaz e incansable de lo insólito en todas sus facetas —principalmente

en impredecibles tramas y a nivel de sus personajes ambivalentes—, Fuller ha elegido siempre sus criaturas entre los de más ambigua condición humana... Si no, observemos al indio cardíaco y al niño *sioux* hipoacúsico de *El vuelo de la flecha*, (*Run of the Arrow*, 1957), llamada *Yuma* en España; al viejo, decadente y trágico *sheriff* afectado de miopía en *Dragones de violencia* (*Forty Guns*, 1957), llamada *Cuarenta pistolas* en España, al solitario carterista de *El rata* (*The Pickup on South Street*, 1953), llamada *Manos peligrosas* en España, envuelto en una trama de atroz y despiadada violencia anti-comunista; al héroe encubierto de *La casa del sol naciente*, (*House of Bamboo*, 1955), llamada *La casa de bambú* en España, que traiciona al gángster que le ha salvado la vida; al ambicioso periodista de *Delirio de pasiones* (*Shock Corridor*, 1963), llamada *Corredor sin retorno* en España, que, con la intención de ganar el premio *Pulitzer* se hace internar en un manicomio para descubrir un asesinato que se ha cometido en él, pero cuando al fin halla al criminal, él mismo está ya sumido en los abismos de la locura; a la prostituta de *Las puertas rojas* (*China Gate*, 1957/58), que por rechazo compromete su libertad en plena guerra Indochina-Francesa al negarse acostarse con un hombre; al millonario *playboy* infame y perverso pedófilo llamado J.L. Grant de *El beso amargo* (*The Naked Kiss*, 1964), llamada *Una*

luz en el hampa en España; a la frustrada anciana Sandy (Beatrice Kay) amiga del ladronzuelo/hampón y vengador de su padre Tolly Devlin (Mr. Cliff Robertson) que, ante la imposibilidad de haber tenido hijos propios, colecciona cientos de muñecas de porcelana de todo tipo y tamaño en el policial negro: *La ley del hampa* (*Underworld USA*, 1961), *Bajos fondos* en España; al farsante monje y extraño aristócrata español James Reavis (Vincent Price en su más oscuro, cínico y misterioso papel para el cine) que se autodeclama embusteramente como amo de todo un Estado americano en *El Barón de Arizona* (*The Barón of Arizona*, 1950), la inusitada e hilarante escena del parto de una joven mujer y posterior nacimiento de su criatura en el interior de un tanque de combate, ayudada por el Sargento/Lee Marvin y sus soldados, esterilizando sus dedos graciosamente con condones o preservativos en *Más allá de la gloria* (*The Big Red One*, 1980), *Uno Rojo: División de choque* en España; o el fallido intento de cambio y transformación de ese mastín blanco que fue entrenado vil y salvajemente para atacar y asesinar a las personas de piel negra en ese rarísimo alegato antirracista, inusitado e incomprensible, titulado: *Perro blanco* (*White Dog*, 1982)... Sólo doy diez ejemplos para no extenderme, pues ya en uno de mis primeros trabajos escritos y/o "Libros/Ensayos" titulado: *Sam Fuller, un autor Americano* (Ediciones Art-Com, 1982)

expliqué al detalle —o lo intenté al menos— las virtudes notables y más que perdurables de este extraordinario cineasta norteamericano hasta la médula... ¡Cine de autor con mayúsculas!

G. Cabrera: miércoles 2 de junio de 2021

SAMUEL FULLER (Segundo acercamiento)

(A pedido de mi entrañable amigo Christian Javier Aguirre)

"El Cine es un comando en el campo de batalla: amor, odio, violencia, muerte; en una palabra: Emoción".

Samuel Fuller en (*Pierrot, el loco*, 1965)

Escritor, novelista de serie negra, periodista y cronista de sucesos criminales en su más temprana juventud, reportero y soldado triplemente condecorado en la Segunda Guerra Mundial, Samuel Fuller ha vertido en la totalidad de sus *films*, de los que casi siempre ha sido —cuando pudo— productor, guionista y director (propiedad que lo realza aún más como ineludible, auténtico e inobjetable AUTOR), su disímil, durísima, lúcida y extravagante personalidad; lo

que le valdría el mote y la fama de cineasta "maldito" y "rebelde" para los "zares" de la Industria y los míticos Estudios hollywoodenses; de ahí su exilio voluntario y su residencia posterior en Europa, más concretamente en Francia.... Fuller —de padres judíos, madre polaca y padre ruso— a lo largo de su extensa carrera profesional no ha traicionado nunca sus convicciones filmicas, ni ha abandonado jamás el papel que le apasiona: el de despiadado cronista de la época que le ha correspondido, ni más ni menos, *VIVIR*. Ubicado artística y frecuentemente en el ejercicio de su primera ocupación laboral en circunstancias extremas y excepcionales de inmoralidad, violencia y crueldad, Fuller observa el mundo con el prisma más escéptico, salvaje, cruel e incluso más "aparentemente" inhumano. Acusado estúpida, ciega e inapropiadamente durante años de "fascista" en toda América, su cine, sus películas, no son o representan una exaltación de valores estadounidenses, y mucho menos imperialistas...

Largometrajes de Géneros

Retomando el párrafo anterior, sus seis *films* bélicos, por ejemplo, colocan de relieve ante todo, lo que hay en ellos (en la guerra), lo sangriento, lo absurdo y brutal de todo conflicto bélico. Recordemos como primer ejemplo el último plano de *Los invasores* (*Merrill's Ma-*

raiders, 1962), *Invasión en Birmania* en España, sustituido luego por un desfile triunfal, cuyo acompañamiento de un comentario en *off*, hacía literalmente "vomitar" a los espectadores. Pero todas sus obras en general —ya lo comenté en la primera reseña— descubren de la forma más contundente, descarnada y violenta los aspectos más abyectos y oscuros de la condición humana.



La indomable terrateniente Jessica Drummond (impecable performance de Barbara Stanwyck) escoltada por sus cuarenta armas y jinetes, en el *western* (*Forty Guns*, 1957). La actriz se impone frente al elenco masculino compuesto por Barry Sullivan, Gene Barry, Robert Dix (como los Hnos. Bonell), más Dean Jagger, John Ericson y Jidge Carroll... ¡Notable *western* de Fuller!

Horribles bajezas —salidas en ocasiones de un corrupto lodazal social— de la naturaleza humana. Desde su primer *film* u ópera prima: *Yo maté a Jesse James* (*I Shot Jesse James*, 1948), la historia del hombre —Bob Ford— (interpretado por John Ireland) que mata cobardemente por la espalda a su amigo —corporizado por Reed Hadley— para conquistar su fama de infalible pistolero; hasta *El beso amargo* (*The Naked Kiss*, 1964), *Una luz en el hampa* en España, donde una enérgica prostituta —encarnada de forma notable por Constance Towers— después de integrarse a la sociedad, decide irremediablemente volver, por circunstancias adversas irreversibles, a su primitiva profesión... Fuller busca por encima de todo, la exposición de una idea, sin renunciar empero para ello a nada que le sea útil a nivel de la *mise en scène* y al relato dramático en sí, trama y subtramas complementarias. Desde el largo y angustioso plano fijo del principio de *La casa del sol naciente*, (*House of Bamboo*, 1955) en el que se espera con insolente pudor y *suspense* la confesión de un moribundo; hasta la violentísima escena pregenérica de la recién citada *The Naked Kiss*, en la que los propios actores llevaban la cámara mientras se golpeaban brutalmente (explicada esta escena por Fuller a Jean-Luc Godard), más aquel terrible inicio similar de la muy posterior *Calle sin retorno* (*Street of no Return*, 1989) donde el primer golpe de garrote y/o martillazo lo recibe

el público en una infernal pelea callejera entre jóvenes negros y blancos; o, en fin, el obsesivo General de Brigada Frank Dow Merrill —póstuma aparición en cine del recordado y joven Jeff Chandler—, implacable en su decisión y su idea, que arrastra en su delirio ineludible ("Para andar y caminar basta colocar un pie delante de otro"... le dice a sus hombres) a unos extenuados soldados que le aman —quizá— por loco tanto como le odian por héroe. Es así que el estilo de Fuller puede resumirse en una sola palabra: EFICACIA. Diagramas, *close-ups* que acarician y tocan al espectador, escorzos fulminantes, esquemas y reconstrucciones de la acción, como la bella y eficaz escena de *House of Bamboo* en la que el gángster Sandy Dawson/Robert Ryan, expone el planteamiento de un arriesgado atraco sobre una mesa de billar o aquella análoga de *China Gate* (1957) en la que la prostituta Angie Dickinson describe sobre una caja de explosivos cómo volar el arsenal de armas y cohetes "comunistas" se integran a la estructura misma de la película.... *El beso amargo* se sitúa ya al otro lado de toda lógica; niños lisiados corren por el bosque, una llana anciana espera el regreso de su novio desaparecido hace años en la guerra, el inescrupuloso y abusivo millonario pedófilo llamado JL Grant/Michael Dante termina asesinado y la prostituta en busca de su redención moral debe abandonar finalmente la ciudad. Sería una injusticia

ticia no resaltar que, sin la fantástica, gris y "física" fotografía en blanco y negro del maestro neoyorkino Stanley Cortez (que clarifica o ejemplifica al summum el estado de ánimo de todos los personajes y el clima exasperado y ritual *noir* de la historia, que incluye y mezcla audazmente —repito— pedofilia con asesinato, *The Naked Kiss* no sería la gigantesca obra maestra que es.



Violencia tremenda y apoteótica antes de los títulos de crédito, de otra obra maestra absoluta de Samuel Fuller: *El beso amargo* (1964). En el fotograma, la prostituta llamada Kelly, interpretada por la bellísima y talentosa Constance Towers... Un *noir* totalmente audaz para su época, que incluye nada menos que pedofilia, brutalidad, romance, violencia extrema y asesinato por igual.

A modo de primera conclusión

Una de mis obras favoritas de Fuller es sin duda (también lo acoté), el estupendo *western* *El vuelo de la flecha* (*Run of the Arrow*, 1957), *Yuma*

en España. En muchos largometrajes proindios de los *fifties* se halla implícito el rechazo de la visión de los indios como amenaza mortal y la creencia de que su cultura es totalmente extraña al hombre blanco. Aceptada esa postura, sólo falta dar un paso relativamente corto para ver qué puede aprenderse de ellos, y otro paso más para descubrir en los "originarios" una cultura alternativa o contracultura. Esto último propone "Sam" Fuller en su, en cierta forma, didáctica película *Run of the Arrow*; historia de Mr. O'Meara (Rod Steiger) soldado sureño con raíces irlandesas que efectúa el último disparo en *Appomattox* hiriendo a un oficial de caballería nortea (Ralph Meeker) cuando ya el Gral. Lee se rindiera a Ulysses Grant; y que, negándose a adaptarse a la vida en paz después de la Guerra Civil, marcha hacia el indómito Oeste para someterse a la dolorosa iniciación que lo convertirá en miembro cabal de la nación *sioux*. La idea y la parábola de esa bala que va a parar en el cuerpo del mismo oficial cuando Steiger lo salva de la tortura a que es sometido por los *sioux* es realmente genial; segmento imposible de olvidar y jamás visto en otro *western*. Reluctante, sin embargo, el sureño se deja reintegrar a la supuesta "civilización" blanca por otro oficial de caballería del Norte vencedor (el Capitán Clark, estelarizado por el siempre excelente Brian Keith), el cual le imparte una verdadera lección de historia norteamericana. La película

se cierra con esta hermosa frase pronunciada por dicho oficial norteamericano: "La rendición del Sur no significó la derrota de la Confederación o la victoria del Norte unificador... Sino el nacimiento de los Estados Unidos de América". En el último plano Fuller le coloca otra frase lúcida y demoledora: "El final de esta historia sólo puede ser escrita y contada por Usted". ¡¡ Magnífico *western* de ese maravilloso autor llamado SAMUEL FULLER!!

Gustavo Cabrera, sábado 5 de junio de 2021

SAMUEL FULLER (Tercer acercamiento)

La fascinación de "Sam" Fuller por la historia, la religión y la filosofía japonesa y de todo Oriente es permanente en el cine de este maestro norteamericano... Toque el género que toque, Japón y el Oriente siempre se infiltran en sus apasionantes historias.

Yo era muy joven y un estudiante de cine cuando vi por primera vez este largometraje de 1972 de Samuel Fuller. Ayer lo revisé de nuevo de madrugada en un viejo VHS, y vaya sorpresa que me llevó; pues cuando se estrenó tardíamente en Buenos Aires en la sala del extinto Cine Metro en diciembre de 1976 no tuvo buenas

críticas —considerado *film* "menor" incluso por los "cinéfilos" adherentes a la obra del genial cineasta americano—, y en la taquilla porteña resultó también un rotundo fracaso. Pero el tiempo erosiona y coloca a las películas en su merecido y justo lugar, sobre todo, cuando están firmadas por maestros indiscutibles como "Sam" Fuller.



¡Extraordinario! fotograma de *Ritmo de asesinato (Dead Pigeon on Beethoven-Street, 1972)* con Christa Lang y Glenn Corbett reflejado en el espejo... ¡Un momento de violencia bien, pero bien *fulleriano*!

Las contundentes imágenes de *Dead Pigeon on Beethoven-Street* (1972) iluminan retrospectivamente toda la obra de Fuller y complementan una trayectoria artística inquebrantable en los fines perseguidos. Tras sus primeros *films* (como escribí anteriormente), en los que los ambiguos personajes se balanceaban entre sublimes heroicidades y las vilezas más ruines, Fuller

emprende decididamente en *Ritmo de asesinato* una fase de su obra en la que sus protagonistas se mueven ya en las mismas fronteras de la razón humana; es decir, por diferentes que sean los proyectos, es relativamente fácil observar lo que en ellos ha atraído al notable autor de *Pickup on South Street* (1953), *House of Bamboo* (1955), *Run of the Arrow* (1957), *Shock Corridor* (1963) y *The Naked Kiss* (1964): la investigación sobre el comportamiento humano más allá de todo límite o margen razonable.



Impresionante y violento (¿cuándo no?) inicio del film *Dead Pigeon on Beethoven-Street* (1972) de Samuel Michael Fuller... Un asesinato en la ciudad de Bonn filmado con unos movimientos de cámara y montaje realmente excepcionales.

Como sabemos hay un universo propio y muy personal de Fuller, con destellos de una nostalgia casi "pastoral", con la gran Ciudad como símbolo de un mundo que se asemeja (dicho alguna vez por el mismo director) a un feroz campo de batalla en el cual los individuos se ven

envueltos en aventuras que servirán, finalmente, para un mejor conocimiento de sí mismos, aunque no tal vez para salvarse. Agentes dobles, infiltrados, soplones, seres en busca de su propia identidad, pueblan ese mundo *fulleriano*. La condición humana los arrastra al odio, al miedo o a la violencia, pero nunca hay líneas claras que marquen esos límites. Sólo los niños aportan una esperanza de pureza e inocencia. Es un universo dualista el de Fuller, en el que acciones y sentimientos se polarizan, en el que hay que optar en algún momento por alguno de los citados extremos... *Ritmo de asesinato*, film rodado íntegramente en Alemania Occidental, ofrece al espectador una suerte de antología de sus "constantes" más célebres. La película comienza con un asesinato cometido en Bonn, en la *Beethoven-strasse*. Un hombre cae herido de muerte y su asesino huye. La víctima es un detective privado de New York, que estaba persiguiendo a una banda de chantajistas. Sandy, su socio (Clenn Corbett, ícono del cine de Fuller), retoma la peligrosa investigación y logra infiltrarse y ser admitido, como ocurre con Robert Stack en *House of Bamboo* (1955) y con Clift Robertson en *Underworld USA* (1961) en la organización criminal gracias a Christa (Christa Lang, cónyuge del viejo "Sam"), una de sus integrantes. El caso se complica y durante un Carnaval en la ciudad de Colonia (Oeste de Alemania) se llega a un desenlace realmente sangriento e insosteni-

ble para los nervios del público (admito eso sí, uno de los mejores finales que ha construido Fuller en toda su carrera)... Todo está aquí: el agente doble, el choque de culturas, las persecuciones en exteriores, las ambientaciones insólitas y/o exóticas. Fuller, en su oportunidad, ha declarado que el tema de este *film* es el dinero, el dinero abundante, y también el amor: "Lo que sostengo en mi película es que, si se trata de una cuestión entre el dinero, el poder y el amor, entonces es el vil dinero el que vence, porque su poder es mayor que el de cualquier sentimiento... Esta es la historia de *Dead Pigeon on Beethoven-Street*", confesó el autor de *China Gate* (1957)... Todos esos elementos que citó Fuller pertenecen sin duda alguna al policial *noir* (uno de los géneros preferidos del realizador)... Desde la toma inicial con el agente asesinado, un desplazamiento de cámara prodigioso y elocuente introduce rápidamente al espectador en la enroscada trama, y lo lleva a una persecución implacable y complicada que desemboca en el encuentro con Christa Lang. Los pormenores del ingreso a la organización son tan sabios e ilustrativos como apasionantes, dosificados con pasajes de franca comedia, momentos muy graciosos y alguna que otra broma de carácter homenaje cinematográfico, por ejemplo: una proyección de *Río Bravo* (1959) de Howard Hawks con John Wayne y Dean Martin doblados al alemán, una niñita que dice llamarse Petra

Fassbinder, o el personaje que encarna Stéphane Audran quien se identifica como Dra. Bogdanovich, etc.



Glenn Corbett (1933-1993), otro veterano de las huestes del cine de Samuel Fuller, como "Sandy", el agente infiltrado en *Dead Pigeon on Beethoven-Street*... A Glenn Corbett también lo vimos en *El kimono escarlata* (*The Crimson Kimono*, 1959); debut en cine de Corbett por otra parte, acompañando al genial japonés/hawaiano James Shigeta (1929-2014), quién también sería su debut en la pantalla, y a la bella actriz australiana Victoria Shaw (1935-1988)... En realidad su título original en inglés es "El kimono carmesí"; leve pero fundamental diferencia si vieron este extraordinario policial negro desarrollado y rodado en las oscuras calles y callejones de Los Ángeles (California)... Dijo mi colega y amigo Angel Faretta en 1982: "¡Un fotograma de *The Crimson Kimono* de Samuel Fuller vale más que toda *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais!, filmada en el mismo año: 1959".

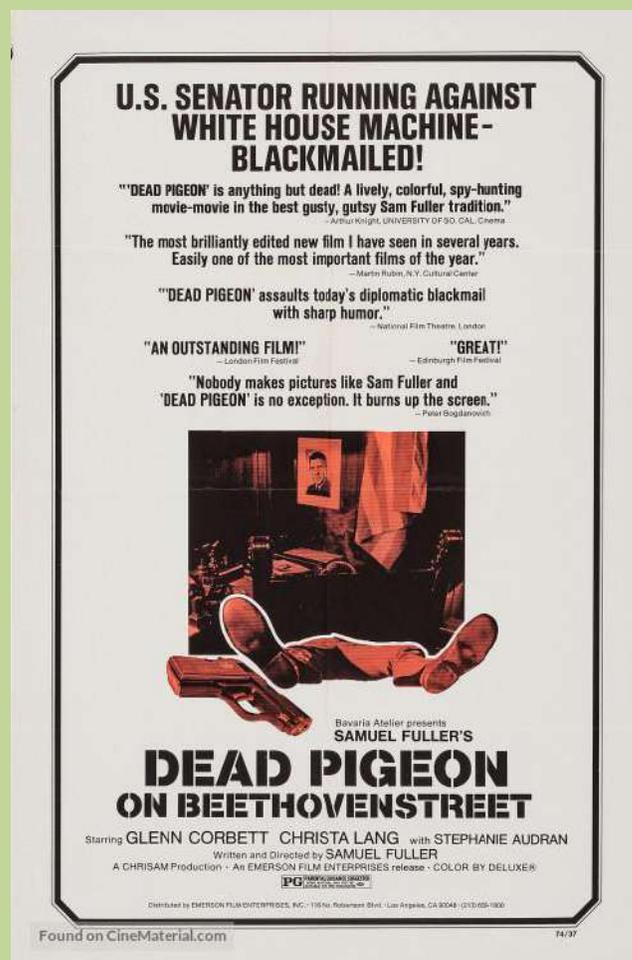
El cierre de *Ritmo de asesinato* ofrece un duelo insólito, un ejemplo perfecto de violencia ritualizada y emparentada a ese espíritu siempre

oriental que señalaba al comienzo. A propósito de esto último, el gran cineasta francés Jean-Pierre Melville confesó la influencia de Fuller y sus *films noir* cuando rodó principalmente *El samurai* (*Le samourai*, 1967) y *El círculo rojo* (*Le Cercle Rouge*, 1970).

En fin: *Dead Pigeon on Beethoven-Street* sigue siendo un excelente producto cinematográfico; aunque Fuller lo superaría más tarde con tres obras maestras absolutas, una década posterior: *Más allá de la gloria* (*The Big Red One*, 1980), *Perro blanco*, (*White Dog*, 1982) y, su despedida y última cinta: *Calle sin retorno* (*Street of no Return*, 1989).



Mi amiga Christa Lang, actriz de origen alemán fue esposa de Fuller hasta su muerte (entre 1967 y 1997) e intérprete "fetiche" de varias películas de su marido. Además de *Ritmo de asesinato* apareció en *The Big Red One*, (1980), *White Dog*, (1982) y *Calle sin retorno* (1989).

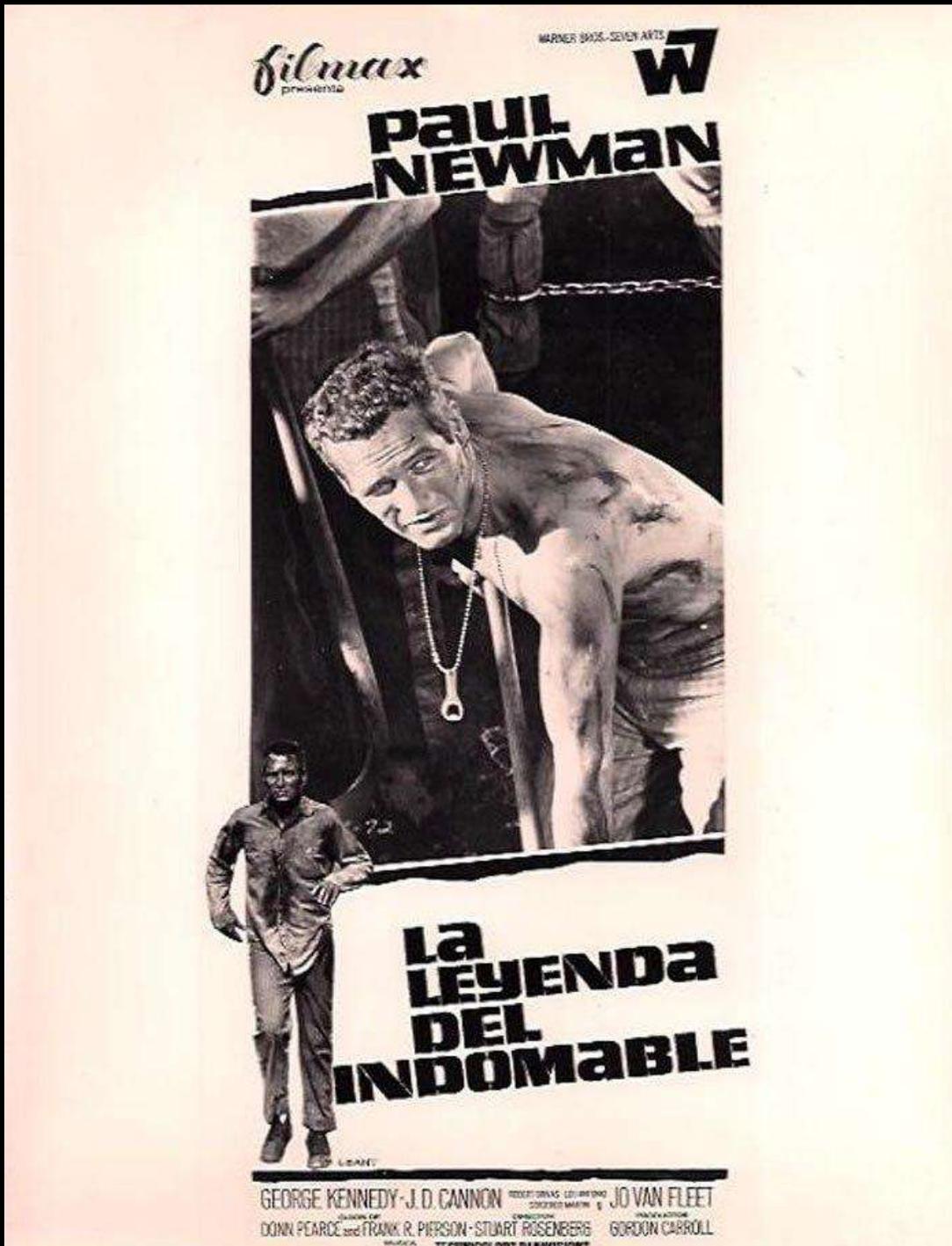


Ritmo de asesinato (*Dead Pigeon on Beethoven Street*, 1972). Producida, escrita y dirigida por Samuel Fuller.

Intérpretes: Glenn Corbett (como Sandy), Christa Lang como Christa), Stéphane Audran (como la Dra. Bogdanovich), Sieghardt Rupp (como Kressin), Anton Diffring (como Mensur), Eric P. Caspar (como Charlie Umlaut), Anthony Chinn (como Mr. Fong), William Ray (como Luthini), Alexander D`arcy (como Mr. Novak), Verena Reichel (como Verena), Hans-Christoph Blumenberg (como Fritz Spindel), y en una participación especial Samuel Fuller (como el Senador Americano).

Gustavo Cabrera, Jueves 1 de julio de 2021

LA LEYENDA DEL INDOMABLE



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

Por Gustavo Cabrera

Recordando a Mr. STUART ROSENBERG y su mejor *film*: *La leyenda del indomable* (*Cool, Hand Luke*, 1967). Stuart Rosenberg (nacido en Brooklyn, New York (USA), el 11 de agosto de 1927 y fallecido en Beverly Hills, California (USA), el 15 de marzo de 2007.

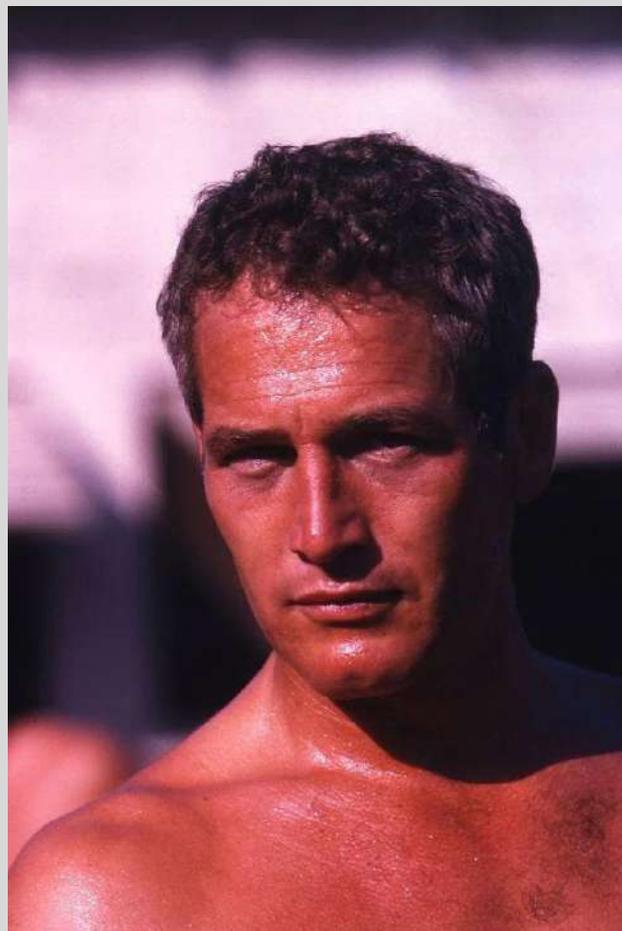
Un actor —Paul Newman—, un mito
—Luke— y una leyenda cinematográfica

PRIMERO: Tradición y Géneros

Salido de los cuadros de la TV norteamericana —uno de los más efectivos alienantes de masas de Occidente— en la que figura como uno de sus más avezados y mejores realizadores con firme y eficaz personalidad creativa (junto a coetáneos como: Robert Mulligan, Martin Ritt, John Frankenheimer, Ralph Nelson, Sidney Lumet, Delbert Mann —éste precisamente inició dicho movimiento con su modesto y austero film *Marty* (1955)—, puntapié inicial de la "Generación of TV", más Robert Altman, Sydney-Pollack, Arthur Penn, Larry Peerce, Franklin J. Schaffner, Paul Wendkos, Joseph Sargent, Seymour "Buzz" Kulik, Ted Post, Frank Perry —a medias—, y Sutton Roley, entre varios otros que se me escapan ahora), Stuart Rosenberg inicia así su exitosa e interesante carrera en la "panta-

lla chica", dirigiendo míticas series de televisión: quince episodios para *La Ciudad Desnuda* (*The Naked City*, 1958-1963), otros quince capítulos para *Los Intocables* (*The Untouchables*), cinco para *Alfred Hitchcock, Presenta*, tres para *Dimensión Desconocida* (*The Twilight Zone*, de Mr. Rod Serling), sumado a esos diecinueve episodios que hizo, capitalizó o firmó para *Los Defensores* (*The Defenders*)... Debuta bien en la "pantalla grande" con el policial *Asesinato S.A.* (*Murder, Inc.*, 1960), *El sindicato del crimen* en España, codirigido por el también productor Burt Balaban; interpretado por Peter Falk, Stuart Whitman, May Britt, Henry "Harry" Morgan y Simon Oakland. Este film iba a ser totalmente suyo, pero el productor Burt Balaban lo sustituyó, pues había muy serias diferencias conceptuales entre ellos, desvinculando a Rosenberg y colocándose él como único realizador para el resto del rodaje... Rosenberg entonces hace un estimulante y definitivo ingreso al cine con: *La leyenda del indomable*. La película se presenta protegida por una doble tradición genérica del cine estadounidense que abarca, de un lado, un incisivo y lacerante brote social emparentado —pero distinto— al cine negro/*noir* carcelario desde *Soy un fugitivo* (*I Am a Fugitive from Chain Gang*, 1932) del fino Mervyn LeRoy, pasando por *Entre rejas* (*Brute Force*, 1947) de Jules Dassin, *Mis seis presidiarios* (*My Six Convicts*, 1952) de Hugo

Fregonese, *Rebelión en el presidio (Riot in Cell Block II*, 1954) de Donald Siegel, y/o también *La que no quería morir (I Want to Live!*, 1958) de Robert Wise, hasta llegar, por ejemplo, a *Fuga de Alcatraz (Escape from Alcatraz*, 1979), otro título de Don Siegel, y *Sueño de Libertad (The Shawshank Redemption*, 1994) de Frank Árpád Darabont; y del otro lado, decíamos, la incesante fuente de inspiración y presencia vital que es el Sur norteamericano, con sus gentes, costumbres rurales, exteriores en paisajes bucólicos, colores, idiosincrasias y problemas particulares (ej.: *Río salvaje (Wild River*, 1960) de Elia Kazan, *La jauría humana (The Chase*, 1966) y *Bonnie and Clyde* (1967), ambas de Arthur Penn, o, sin tratar de ser plomo y exhaustivo: *Sounder* (1972) y *Conrack* (1974) de Martin Ritt. Ese viejo Sur "imposible de olvidar" (como decía poética y nostálgicamente Margaret Mitchell en su icónica novela-río "Gone With the Wind" de 1936 que en literatura tiene a William Faulkner, John Steinbeck, Carson McCullers, Larry McMurtry y William Styron, sus insignes, ilustres e indiscutibles maestros... Como prólogo decimos que la película se abre y cierra con preciosas tomas aéreas desde helicóptero, al compás de una hermosa melodía interpretada en guitarras por los dotados y geniales *jazzman* Barney Kessel y Tommy Tedesco, incluida en el bello *soundtrack* que compuso el argentino-estadounidense Lalo Schifrin...



¡¡Soberbia y muy recordada performance de Paul Newman...!! Una de las películas preferidas del propio actor y de directores como Peter Bogdanovich, Martin Scorsese, Martin Ritt y Richard Brooks.

Todo lo anterior nos sirve sólo como marco de referencia, ya que el film de Stuart Rosenberg presenta caracteres propios, elementos que, al funcionar y exaltar de una determinada manera, configuran su *mise en scène*. En principio el conocimiento de un medio, de un determinado espacio literal (la cárcel) y las complejas relaciones del heterogéneo grupo humano que lo habita a través de la intrusión de un personaje

motor cuya visión de ese medio casi claustrofóbico —pese a estar instalado en la selva y pantanos de Florida— va a ser la nuestra, la del espectador (el público descubre ese mundo al mismo tiempo que Luke/Paul Newman). El camino dramático elegido por Rosenberg es el de un tratamiento realista al que agrega una súper proposición de mitologías inusuales: Paul Newman-actor y Paul Newman-Luke, su personaje, que es tratado en el *film* de modo que se convierta en mito (perdiendo siempre, al final no es derrotado, y su muerte o asesinato lo transforma en vencedor —al igual como ocurre en el cierre de *Bonnie and Clyde* (1967) de Arthur Penn—). Es decir, la combinación feliz que ha llevado a este actor, uno de los pocos o no tantos, completamente norteamericanos de pura cepa, a sus mejores y más logrados roles (ej.: para Richard Brooks en sus nobles adaptaciones filmicas de Tennessee Williams: *La gata sobre el tejado de zinc caliente* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958) y *Dulce pájaro de juventud* (*Sweet Bird of Youth*, 1962), para Mr. Robert Wise en su biografía sobre el célebre boxeador Rocky Graziano: *El estigma del arroyo* (*Somebody Up There Likes*, 1956), para el debutante Arthur Penn en el *western* sobre Billy the Kid: *El temerario* (*The Left Me Handed Gun*, 1958), para Otto Preminger en *Éxodo* (1960), para Robert Rossen en *El audaz* (*The Hustler*, 1961), para Martin Ritt en *Noche larga y febril* (*The Long*

Hot Summer, 1958) sobre relatos de Faulkner, *Hud* (1963) y *Hombre* (1967), para Mark Robson en *El premio* (*The Prize*, 1963), para el "mago del *suspense*" Alfred Joseph Hitchcock en *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966), para George Roy Hill en las excelentes *Butch Cassidy and Sundance Kid*, 1969) y *El golpe* (*The Sting*, 1973), para el incansable John Huston en ese *western* elegíaco titulado *El juez del patíbulo* (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972) y su ensayo de "espionaje" filmado en la Irlanda de los amores del director: *El emisario de Mackintosh* (*The Mackintosh Man*, 1973), para Robert Bernard Altman en *Quinteto* (*Quintet*, 1979), para el infalible canadiense Daniel Petrie en *Infierno en el Bronx* (*Fort Apache, The Bronx*, 1981), para Mr. Sydney Pollack en *Ausencia de malicia* (*Absence of Malice*, 1981), para el eficaz franco/británico Roland Joffé en *El arma secreta* (*Fat Man and Little Boy*, 1989), donde Newman encarna con propiedad al veterano Gral. Leslie R. Groves, aunque las palmas se las lleva aquí Dwight Schultz asumiendo el rol del físico-teórico de origen judío/alemán Julius Robert Oppenheimer —llamado "el padre de la bomba atómica"—, para Martin Ch. Scorsese en *El color del dinero* (*The Color of Money*, 1986), prolongación del citado *film* de Robert Rossen: *The Hustler*, para el inglés Sam Mendes en *Camino a la perdición* (*Road to Perdition*, 2002) estelarizando junto a

Tom Hanks al mafioso John Rooney, uno de los pocos papeles de villano que corporizó Paul Newman, e incluso para Sidney Lumet en otra de sus dignas películas "tribunalicias", como su laureado debut con *12 hombres en pugna* (*12 Angry Men*, 1957) y como aquella primera, con fuerte, sólida y honesta denuncia al sistema: *Será justicia* (*The Verdict*, 1982)...



Escalofriante papel del "Hombre sin Rostro-sin Ojos" que corporiza el insigne actor de reparto Mr. Morgan Woodward (1925-2019), el mismo Marvin "Punk" Anderson de la exitosa serie de TV: *Dallas*... Su inolvidable rol de Boss Godfrey para *La leyenda del indomable* es tan significativa en la trama como el propio Luke/Paul Newman... Su interpretación es "escalofriante" porque resulta ser el otro lado de la moneda del mismo Luke... Despiadado, cruel, intransigente y frustrado Guardia de Prisión, es él quien decide asesinarlo, pues Luke le ha ganado la partida, huyendo repetidas veces del infierno... Los sabuesos y este abominable guardia SIN ROSTRO, no logran más que hacer perdurable la leyenda y el mito de Luke, aún después de dispararle en la cabeza.

SEGUNDO: La cárcel a cielo abierto y el orden preestablecido

El *look* Warner Brothers y la fotografía de Conrad Hall —muy cercana a aquella otra extraordinaria con sutiles filtros de Burnett Guffey en *Bonnie and Clyde*— permiten a S. Rosenberg develar el aspecto en primer grado "físico" de la realidad que nos está mostrando: el sol cayendo a plomo sobre los sudorosos torsos desnudos de los reclusos, forzados a trabajar en la carretera desmalezándola, la frialdad —secuencia en tonos azules-grises-metalizados— del inicio del día al amanecer o el hacinamiento de los presos semidesnudos, en la gran sala común o "cuadra".



En el fotograma podemos ver algunos de los actores —un ejemplar reparto coprotagonico realmente de lujo— que acompañaron a Paul Newman en este sublime *film*: Wayne Rogers, Dennis Hopper, Richard Davalos y Harry Dean Stanton...

Otras, varias secuencias, aumentan al máximo de sus posibilidades estilísticas esta dura sensación puramente "física", como sucede en la gran

obra del maestro Anthony Mann (1906-1967) y también en casi todo el cine —otra vez lo cito— de Arthur Penn (1922-2010): la pelea a puñetazos limpios (pero con guantes de box) de Luke/Newman con el supuesto líder de los condenados (George Kennedy). En ellas se demanda a todos los actores un esfuerzo físico constante —todas las escenas del trabajo en la carretera son un fiel reflejo de ello también— que el *film* acierta a comunicar con exactitud al espectador... Dependiente del primero, aparece un segundo nivel de lectura más propiamente "de relación": los presos entre sí con sus códigos morales personales, y los presos con los guardianes. Rosenberg lo trata muy fino e inteligentemente. Mientras que entre los reclusos todo este universo de subordinación o complicidad aparece profundamente humanizado —el rudo personaje del líder que encarna (como adelanté) George Kennedy, su amistad con Luke luego de las peleas, las armónicas canciones *country* que entona con su guitarra el querido y muy recordado actor Harry Dean Stanton—, los odiosos guardianes, en cambio, resultan ser simples esbozos, esquemas de personas que representan un falaz "ordenamiento" (de corte fascista) que se nos explica y a los cuales Stuart Rosenberg rodea de una serie de atributos negativos (los uniformes negros, la cierta asexualidad evidente del *sheriff* Capt./Strother Martin, los lentes espejados y oscuros del "hombre sin rostro" o sin ojos

corporizado por Mr. Morgan Woodward, inmutable, despiadado, mudo —casi no habla—, cruel, misógino y violento, etc.) encaminados ellos, los hombres de la Ley, a lograr —a priori— un rechazo evidente en el público-espectador. Por lo tanto las relaciones incompatibles, obvio, de estos dos grupos humanos sólo se expresan por la feroz e irremediable violencia: seca, despiadada, irracional, salvaje, "física"...

TERCERO: Las fugas, la carretera y 50 huevos en una hora

Estos dos riquísimos niveles o propuestas dramáticas del *film* carcelario de Rosenberg son los más perfectos y aparecen como "dados uniformes". Si bien los vamos a conocer a través de Paul Newman/Luke, pertenecen a un orden que Luke tiene que respetar, pero frente al cual actúa como elemento desquiciante del personaje: se va a imponer a los otros presos, haciéndose aceptar de forma terca "a su manera" (la pelea mencionada con George Kennedy, la hilarante apuesta de los huevos cocidos), y se va a burlar audaz y desfachatadamente del "orden" establecido fugándose repetidas veces, colocándose por encima de la autoridad y de cualquier humillación a la que se le somete (mintiendo, simulando miedo, súplica, culpa y sumisión a ese mismo orden frente a sus superiores). La identificación

del actor de *Butch Cassidy* y *El golpe* con su criatura de ficción funciona en un ciento por ciento a lo largo de toda la película, obligado a definirse por una serie de conductas y secuencias-choque o "botín" que resultan las constantes estructurales del *film*: la muchas veces referida pelea con el fornido Kennedy (quien más tarde llamará a Luke cariñosamente como "mi muchacho") y también la ya citada apuesta disparada en la que Luke/Newman come ¡cincuenta! huevos en un cortísimo tiempo; más los castigos, las escapadas, el febril esfuerzo de todos los condenados, guiados por el mismo Luke, para pavimentar la arenosa carretera frente a la azorada vista del cruel guardia sin rostro llamado Boss Godfrey, armado siempre con su rifle de altísima precisión (maravillosa extensa secuencia, casi épica —bautizada por el guionista Frank R. Pierson como "La carrera del alquitrán"— apuntalada por la excepcional música de nuestro Lalo Schifrin en la pista de sonido); y muy, pero muy principalmente, la admirable secuencia de la visita de la madre de Luke, en la que Rosenberg alcanza un lirismo poético comparable al mejor Kazan, con el nostálgico *spiritual* que la sigue. O aquella otra también (no la olvidemos) en la que Newman recibe la noticia de la muerte de su enferma progenitora (sentado en su camastro y a la vista de sus compañeros cantará una triste canción tocando su banjo). Ambos cuadros o momentos están de hecho

inspirados inocultablemente en el cine de Elia Kazan, y no es sólo la presencia de la notable actriz Jo Van Fleet (la inolvidable intérprete junto a "Monty" Clift de *Wild River*, 1960, de Kazan) la que nos la recuerdan, sino el registro desgarradoramente afectivo que Rosenberg extrae de sus actores en un cine de momentos contenidos, de frustraciones inequívocas (el NO PODER TOCARSE), de recuerdos efímeros, vitales, nostálgicamente tristes o funestos, perdidos por y para siempre...

Auspiciosamente, el novel director revitalizó y enriqueció a su personaje Luke/Newman, dotándolo de un aspecto casi metafísico —el ateísmo de Luke, expresado a gritos y de un modo bastante hermenéutico: secuencias bajo la lluvia en momentos turbios, y, sobre todo, el revelador monólogo en la Iglesia o Capilla con el "Supremo", que ciertos críticos locales oficiales y extranjeros marcaron absurdamente como ridículo, cuando por el contrario (en mi opinión, claro) cierra con absoluta coherencia, simpleza, madura y bella, todo lo precedido y acontecido sobre el marginal, rebelde, terco y audaz personaje—, entroncado a su vez, con el carácter simbólico-alegórico que posee el trágico final (plano indicando la Cruz en el camino y en la muy oscura fotografía ahora expresionista de Conrad Hall) mitificando en forma anticonvencional y lúcida la "pasión y muerte" de Luke con imágenes duras, violentas y trágicas. El disparo

del "hombre sin rostro" con sus anteojos, lo recibe el espectador en la cabeza junto y a la par del propio Luke... Nace así el Mito entre sus compañeros de infortunio, y "La leyenda del indomable" se hace palpable en el subconsciente colectivo de todo el grupo de toscos reclusos... Luke/Newman ha obtenido su Libertad...

CUARTO: Conclusión Abierta

Esta medida digitada por Rosenberg con justeza dramática y estilística —sin tendencia al desbordamiento intelectual y conceptual— se nota y percibe a través de los fotogramas durante toda la obra —sabia utilización del gran angular subrayando expresiones de rostros, especialmente en las tomas y momentos de violencia explícita—, sutil, control y naturalidad, inspirada en autores precedentes: Richard Brooks, Elia Kazan otra vez, Nicholas Ray o Samuel Fuller; y, tan demencial a la vez, como su compañero de generación, también nombrado en varias ocasiones en este pretendido análisis de *Cool Hand Luke*: el cineasta Arthur Penn... Por último, es importante resaltar la inusitada aparición de una joven mujer —llamada Lucille— en este retrato esencial, animado y conformado fundamentalmente por "hombres rudos". Lucille es interpretada por la hermosa modelo y actriz Joy Harmon. Stuart Rosenberg "funcionaliza" levantando la libido de sus criaturas en la escena en la

que los penados contemplan a dicha rubia: bella, sensual, húmeda y maliciosamente provocativa —ya que sabe que los reclusos la observan con avidez sexual— lavando su automóvil, mostrando sus atributos físicos, con jabón espuma, agua y esponja, y mojando adrede y sonriendo, su lengua, su voluptuoso cuerpo y sin sostén, moviéndose a la vista del grupo que trabaja en la carretera. Rosenberg logra una escena atrevida y aislada del drama, de lujuria extrema e inédita: la sensualidad contenida, desnuda pero expresada desbordadamente por medio de gestos, suspiros, gemidos y exclamaciones, lindantes con la pura masturbación oral que realizan esos tristes y "groseros" hombres encadenados...

En fin, para terminar dos apuntes más a favor del excelente *film* alegato y alegórico de Rosenberg. El primero, el constante tratamiento de humor (contenido pero claro) que rodea a las situaciones de la película, aún las más violentas, sirviendo de hábil contrapunto testimonial. El segundo, como dijimos al comienzo, la presencia inequívoca del Sur, que sentimos en todo momento; desde la prisión misma (rigurosamente segregacionista: sólo blancos) hasta las audaces fugas de Luke (su encuentro con los pequeños niños negros, sus correrías por lomas miserables). Sin duda el mismo Sur telúrico, vivo, y atormentado de Kazan, Penn, Ritt (en cine) y Faulkner, McCullers y McMurtry (en literatura), los inspiradores no tan secretos y absolutos de

La leyenda del indomable de Stuart Rosenberg, creador de otro clásico policial negro, con Paul Newman una vez más como estrella principal dando vida y por segunda vez al sagaz, escéptico e incorruptible detective Lew Harper o "Archer" —en el original de MacDonald— como ya había ocurrido en *El blanco móvil* (*Harper*, 1966), dirigido por Jack Smight, otro *film* de Rosenberg de meticulosa e implacable resolución dramática y estilística, atrapante *suspense* (intercalando sexo, humor y tragedias en un microcosmos sórdido e hipócrita) de furiosa acción, dura y demoledora, adaptando una urticante novela base del estupendo escritor Ross MacDonald: *La piscina mortal* (*The Drowning Pool*, 1975)... El cineasta también probaría de nuevo en el tema carcelario con un buen largometraje posterior, años después: *Brubaker* (1980) con Robert Redford como líder y protagonista total; pero sin la audaz perfección de su primer ensayo fílmico sobre dicho género social y *noir*. Aunque *Brubaker* —lo admito— sea sin duda, un firme alegato político, de claras intenciones revisionistas sobre la Justicia y el sentido de dignidad en el brutal sistema carcelario de los Estados Unidos de América.

Apéndice informativo

El rodaje de *La leyenda del indomable* (*Cool, Hand Luke*, 1967) fue efectuado entre el día 3

de octubre de 1966 y el 14 de diciembre de 1966... El *film* (luego de una meticulosa posproducción) fue estrenado en Estados Unidos casi un año después, el día 1 de noviembre de 1967. En Buenos Aires/Argentina se estrenó al año siguiente, el 29 de noviembre de 1968, en la sala del Cine Ocean de la mítica calle Lavalle... El director Stuart Rosenberg junto a su equipo de Segunda Unidad, eligieron para filmar la película escenarios naturales muy adecuados al clima y a la trama del relato *noir*... *Cool, Hand Luke* se rodó en exteriores, agrestes *locations* de Jacksonville/Florida, Tavares/Florida, y también en Stockton/California y el Delta San Joaquín River/California (EE.UU.)... Otros datos interesan al cinéfilo. En la 40ª edición de los Premios *Oscars* de la *Academy Awards*, Paul Newman pierde su candidatura al Mejor Actor Principal, ya que el galardón fue obtenido por Rod Steiger, en su papel del Jefe de policía Bill Gillespie en *Al calor de la noche* (*In the Heat of The Night*, de Norman Jewison). Mientras que George Kennedy (como el fornido Dragline) SÍ gana, en cambio, su merecido *Oscar* al Mejor Actor de Reparto por *Cool, Hand Luke*, superando al eterno Cecil Kellaway en su rol del sacerdote Ryan en *¿Sabes quién viene a cenar?* (*Guess Who's Coming to Dinner*), de Stanley Kramer, a Gene Hackman como Buck el hermano de Clyde/Warren Beatty en *Bonnie and Clyde* de Arthur Penn, a John Cassavetes como Vic-

tor Franco, uno de los soldados convictos condenados a la pena de muerte en *Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*, de Robert Aldrich), y al joven Michael J. Pollard como C.W. Moss, también por *Bonnie and Clyde* de Penn. Sin olvidar que a nuestro talentoso Lalo Schiffrin (y su excelente *soundtrack* para *Cool, Hand Luke*, uno de los mejores de su larga carrera) le arrebatará el *Oscar* el legendario Elmer Bernstein por el inusual musical *Millie* (*Thoroughly Modern Millie*) de George Roy Hill.

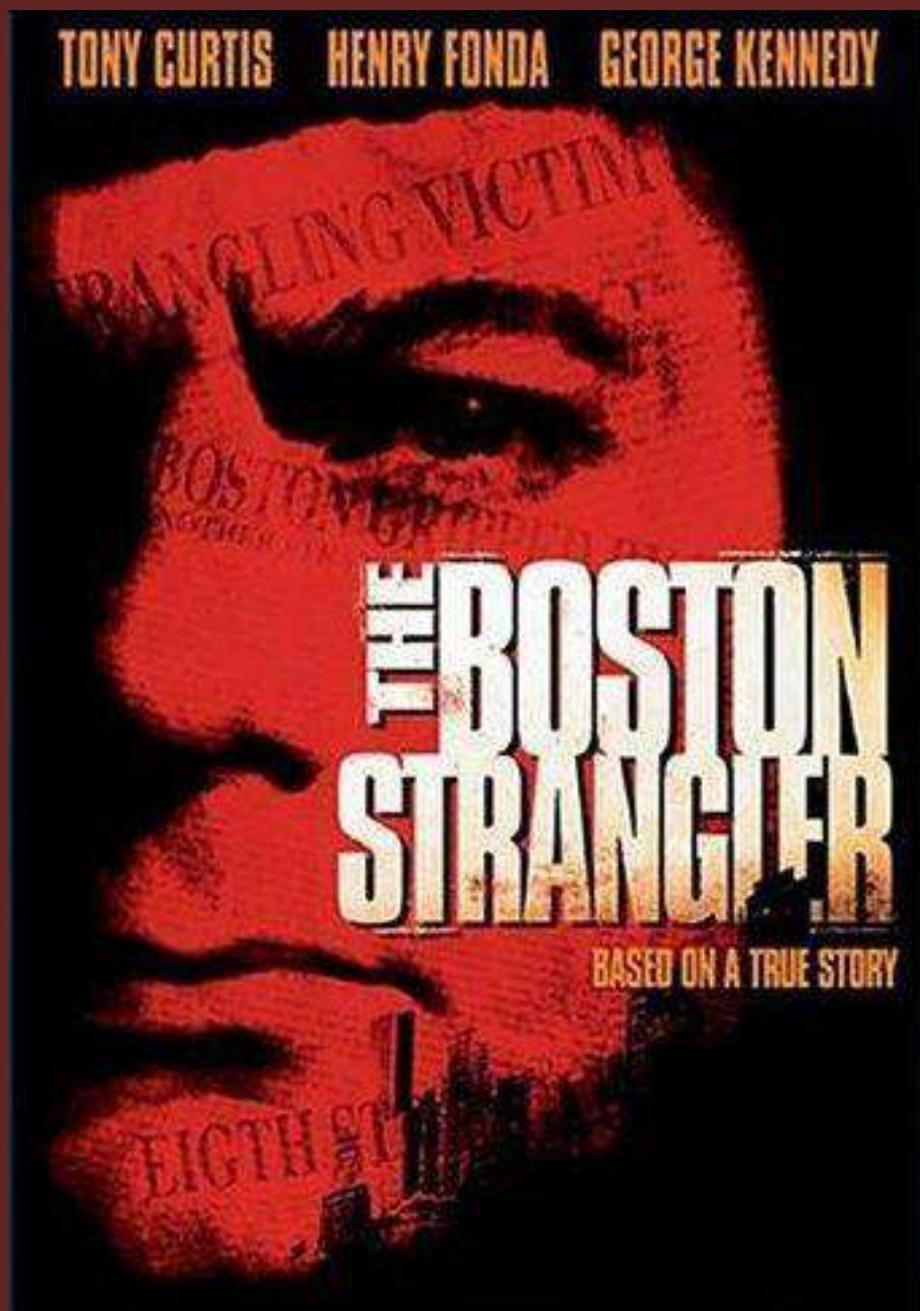
La leyenda del indomable (1967)

Dirección: Suart Rosenberg. Producción: Gordon Carroll. Productor Asociado: Carter De Haven Jr./ Guion: Frank Pierson y Donn Pearce, basado en la novela homónima del mismo Frank Pierson. Fotografía (Panavisión-Technicolor): Conrad Hall. Música: Lalo Schiffrin. Guitarristas: Barney Kessel y Tommy Tedesco. Armónica: Tommy Morgan. Montaje o Edición: Sam O`Steen. Dirección Artística: Cary Odell. Decorados: Fred Pierce. Vestuario: Howard Shoup. Maquillaje: Gordon Bau. Peinados-Estilista: Jean Burt Reilly. Dirección de 2da. Unidad y Ayudante de Director: Hank Moonjean. Sonido: Larry Jost y Dan Wallin. *Stunts* o Dobles de Acción: M. James Arnett, Chuck Hicks y Kim Kahana. **Intérpretes:** Paul Newman (como Luke Jackson), George Kennedy (como Dragline),

J. D. Cannon (como Society Red), Lou Antonio (como Koko), Strother Martin (como el Capitán), Jo Van Fleet (como Miss. Arletta, la madre de Luke), Morgan Woodward (como Boss Godfrey, el guardia con anteojos espejados, identificado como "el hombre sin rostro" o "sin ojos"), Clifton James (como Carr), Dennis Hopper (como Babalugats), Harry Dean Stanton (como Tramp), Wayne Rogers (como Gambler), Ralph Waite (como Alibi), Anthony Zerbe (como DogBoy), Joe Don Baker (como Fixer), Richard Davalos (como Blin Dick), Robert Donner (como Boss Shorty), Warren Finnerty (como Tattoo), John McLiam (como Boss Keen), Charles Tyner (como Boss Higgings), Robert Drivas (como Loudmouth Steve), Luke Askew (como Boss Paul), Marc Cavell (como Rabbitt), Buck Kartalian (como Dynamite), y, entre otros muchos, la voluptuosa rubia Joy Harmon (como Lucille, la provocativa muchacha que lava su automóvil con espuma y sin sostén a la vista lujuriosa de los reclusos). Exteriores rodados en: Jacksonville, Florida/EE.UU., Stockton, California/EE.UU., San Joaquin River, California/EE.UU., Tavares, Florida/EE.UU., y San Joaquin-Sacramento River Delta, California/E.E.U.U. Productora y Distribuidora: Warner Brothers. Duración Original: 127 minutos.

Gustavo Cabrera, sábado 15 de julio de 2023

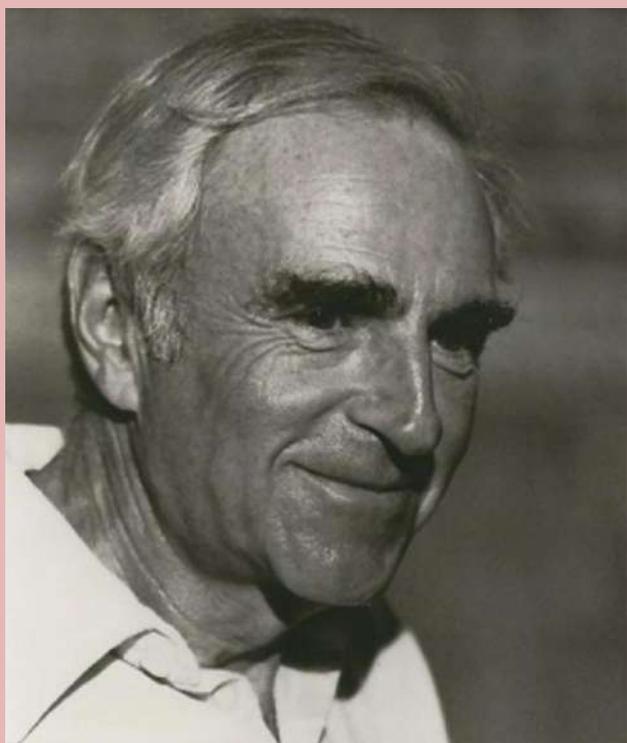
EL ESTRANGULADOR DE BOSTON



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

Por Gustavo Cabrera

Recordando a mi querido Richard Fleischer y una de sus obras maestras. La revisé ayer por la noche y sigo pensando lo mismo sobre ella después de tantos y tantos años de su estreno en Argentina.



¡¡El magistral realizador "todo-terreno" e indiscutible maestro y autor: RICHARD FLEISCHER (1916-2006)...!! En casi todos los géneros ha dejado una o varias "obras-maestras" para la "Historia del Cine"

El estrangulador de Boston (The Boston Strangler, 1968) de Richard Fleischer

Escribí en mis bisoños inicios profesionales entre 1982 y 1983 mi libro "El Cine de Richard Fleischer" (Ediciones Art-Com, 1983). Era en

realidad una muy especial y extensa monografía-ensayo de 198 páginas oficio confeccionada gratuitamente para todos los Cine Clubes de Buenos Aires (solo 850 ejemplares). En ella recorrí y realicé un exhaustivo análisis sobre este filme policial de atrapante *suspense* físico y crispada violencia, basado en la espeluznante historia real del asesino *serial* Albert Henry DeSalvo (1931-1973), un plomero o "fontanero" aparentemente de vida normal, pero que al final de una engorrosa y difícil investigación policial se le adjudicaron exactamente trece crímenes, vía estrangulación, realizados entre 1962 y 1964... Todas las víctimas eran mujeres de mediana edad.

1) Un amoroso padre de familia

Richard O. Fleischer entonces, nos traslada a Boston (Massachusetts-EE.UU.) —la ciudad natal del genial e inmortal poeta y escritor Edgar Allan Poe—, durante los convulsionados años 60 del siglo XX. Salta a la vista que esta producción serie A, ha sido abordada por el excelente autor de *Los Vikingos (The Vikings, 1958)*, *Compulsión (1959)* y *Barrabás (1961)* con un tono de seriedad no traicionada ni por las referencias genéricas —Boston, 1963, a partir de un estilo fotográfico tendiente a subrayar el espíritu o ambiente aristocrático, reservado, reprimido de esa ciudad, que se asemeja bastante

al Londres pos-victoriano, con las inevitables dosis de acción y consecuencias terroríficas derivadas de ello—, ni por lo convencional válido u obligado; es decir, se oculta la presencia del estrangulador o personaje principal hasta muy avanzada la película, aumentando con ello el suspenso y la atención del espectador con la demora —recurso dramático utilizado en varios films de disímiles géneros desde inicios del cine sonoro: el *Tarzán* (1932) de W. S. Van Dyke, *King-Kong* (1933) de Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper, *Terror ciego* (*Blind Terror*, 1971) del mismo Fleischer, *Cuando llama un extraño* (*When a Stranger Calls*, 1979) de Fred Walton, *Doble de cuerpo* (*Body Double*, 1984) de Brian De Palma, *Pecados capitales* (*Seven*, 1995) de David Fincher, *En la mente del asesino* (*Solace*, 2015) de Alfonso Poyart, etc.— Abona a favor de esta seriedad la ausencia casi total de música, salvo las esporádicas intervenciones incidentales del compositor Lionel Newman. La relativa cercanía de los hechos reales —en el momento que se rodó el largometraje— que sustentan el film, favorecen la objetividad a un nivel epidérmico; aunque este tono de respetabilidad, en el sentido de que cualquier exceso sería de mal gusto para la moral burguesa, por la actualidad de tan desagradable historia, le sirve a "Dick" Fleischer, primero, para desarrollar una investigación de comportamientos colectivos, paralelos al desarrollo de las pes-

quisas policiales, y, más profundamente, para inquietar o intentar hacerlo, a los muy "normales" espectadores con la presentación de un "monstruo" que ve los funerales del muy querido J.F.K., Presidente John F. Kennedy, con la serena apariencia de un tierno, común y amoroso padre de familia... ¿De dónde proviene la violencia que azota a la colonial ciudad?; "Y eso que no estamos en New York", como sentencia un investigador. Richard Fleischer se toma suficiente tiempo para mostrarnos meticulosamente —apoyado eficazmente con el método fotográfico de la *split screen* o pantalla dividida a cargo del estupendo iluminador Richard H. Kline, el mismo del fresco musical *Camelot* (1967) de Joshua Logan y el *noir* *Cuerpos ardientes* (*Body Heat*, 1981) de Lawrence Edward Kasdan, permitiendo así la visión múltiple y simultánea de acciones paralelas, juntas, contiguas o relacionadas más abstractamente a una sociedad sensibilizada por el terror, al borde mismo de la psicosis colectiva— mujeres que mienten o sospechan de todo hombre con quien se cruzan en las calles; sistemas variadísimos de defensa que adoptan las ciudadanas, desde sofisticadas cerraduras inviolables hasta impresionantes perros mastines; maniáticos sexuales perseguidos en el afán de dar con el estrangulador, etc., etc., pero conservando siempre una contención propia del puritanismo tradicional poscolonial. Tratamiento externo o mostrativo de Boston City que su-

giere globalmente esta impresión: predominio de una arquitectura pesada, seca, vestidos y costumbres encubridoras y tradicionales, colores "serios" —ocre, rojo ladrillo y azul plomizo—... Las emociones y los temores empero, en una sociedad dominada por la comunicación masiva (estupenda secuencia la de la llegada del Jefe de Policía después del demoledor noveno o décimo estrangulamiento), reporteros con cámaras de cine y TV, con micrófonos abiertos direccionales y grabadores, mujeres en general de edad avanzada cuya curiosidad posee algo de enfermizo deseo, sirven a Richard Fleischer, fortalecido por el proceso de la *split screen*, para reflejar la sugestión total masiva orientada y subyugada por lo que simultáneamente es un excitante "juego" de la imaginación sexual promiscua y una defensa o freno de la misma causa, remarcados por los oportunistas medios —prensa amarilla incluida— de comunicación, programados como válvula a la vez de firme seducción y escape o sustituto de emociones fuertes...

2) Las enfermizas pesquisas policiales

Alrededor de las informaciones oficiales se teje el incisivo "rumor" de boca en boca (fenómeno importante de la sociedad de masas) que permite filtrar conjeturas irracionales que pueden servir —así lo entiende el gran autor de *Sábado violento* (*Violent Saturday*, 1955) como radiogra-

fía o diagnóstico clínico de una sociedad muy especial —incluso los periódicos lo sugieren— preguntando sobre remedios semifascistas: el apático y falsamente solemne animador de televisión a Henry Fonda: "¡Sé que se piensa encerrar a todos los locos y sospechosos sexuales como prevención, ¿es cierto?!"; el consuelo de que el estrangulador solo asesina a mujeres y preferentemente bonitas enfermeras. Cuando el criminal mata a una negra el *pelmazo* y estúpido animador antes citado sentencia: "¡Ahora sí nadie está seguro o a salvo!". Si el estrangulador no había asesinado a gente de color, era o podía ser un negro; racismo explícito y mala conciencia bostoniana. Pero la cruel realidad va desbaratando en una narración precisa y fluida, las variadas conjeturas y desesperando *in crescendo* al Departamento de Policía de Boston y a sus más avezados investigadores, que acuden, ellos también, ¿por qué no?, a métodos irracionales: contratar a un psíquico y/o telépata, por ejemplo. Y al agitarse cada vez más el recipiente de supuesta límpida agua, el fango y los aspectos más oscuros y abyectos de la condición humana depositados en el fondo comienzan a salir a flote, enturbiando y ensuciando esa misma agua (como ocurre en las mejores novelas *noir* o *hard boiled* de Sam Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Jim Myers Thompson, James M. Cain, Horace McCoy o Ross McDonald)... Aparecen entonces los maníacos sexuales a los que

R. O. Fleischer director, como veremos enseñada, incorpora al mundo "normal". No existen los "buenos" y los "malos": razón funcional que incide y preside el filme y toda la obra cinematográfica de su autor (el argentino Hugo Fregonese y su cine coincide también con este pensamiento muy *fleischeriano*). La precaria "normalidad" del ciudadano común y corriente es puesta en duda ante circunstancias especiales, como aquella secuencia en la que dos mujeres que viven juntas —una de ellas de aspecto y apariencia inequívocamente masculina— creen haber encontrado al fin al célebre estrangulador por haber espiado o fisgoneado sus lecturas: *Marqués de Sade* e *Historias de Thugs* y sus "sectas" con agresiva morbosidad... Todo el *film* va hilando fino —a lo largo de 118 sólidos minutos, apasionantes y apasionados— en esta dirección o definición: lo "anormal" no es la única "excepción". Nada que descubra Fleischer en 1968 cuando filmó esta película. El mundo —su mundo— ya había producido un Capitán Nemo —a instancias de Julio Verne y Walt Disney Productions— en *20.000 leguas de viaje submarino* (*20.000 Leagues Under the Sea*, 1954), al *vouyerista* Tommy Noonan de *Sábado violento* (1955), a los jóvenes psicópatas —Dean Stockwell y Bradford Dillman— de *Compulsión* (1959), y al mismísimo Dr. Dolittle/Rex Harrison en *El fabuloso mundo del Doctor Dolittle* (1967); este último, no por amable, gentil y

simpático deja de ser "anormal" hablar con los animales... ¿Y los "normalísimos" policías en *The Boston Strangler?*, que se excitan placenteramente cuando van cuadrando las horas, el tiempo, sin coartadas, de Albert Henry DeSalvo/Tony Curtis con los 11 perversos estrangulamientos?... ¿Y el "normal", sereno y medido investigador principal John S. Bottomly/Henry Fonda empujando al temor e indescriptible horror de la catatonía, de manera consciente a Tony Curtis?; y eso que Fonda se trata o es presentado delicadamente como un hombre lúcido, intelectual norteamericano, típico de la posguerra, tal como lo define Fleischer en las claustrofóbicas imágenes de cierre... El sutil y sublime generador de dos obras cumbres de ciencia ficción distópicas: *Viaje fantástico* (*Fantastic Voyage*, 1966) y, sobre todo, *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*, 1973) no precisa, en sentido didáctico y/o estricto, ninguna causa de este nivel general de "anormalidad" instalada en el sucio mundo. Lo que sí hace Fleischer es evitar la abstracción de la violencia y mostrar a los que la ejercen explicándose y explicándola de alguna forma o manera. Henry Fonda reconoce su "placer" en descubrir la verdad a costa de un ser humano en la conversación nocturna con su esposa Mary/Leora Dana. El *film* no termina hasta que las dos personas que conviven en Albert DeSalvo/Tony Curtis, brutalmente se encuentran —un poco como ocurría con Nor-

man Bates/Anthony Perkins en *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock—. Y Fleischer, como intelectual progresista, no se olvida de señalar las causas socio-políticas de estas situaciones concretas. Le basta al director una dura, durísima acusación que expone Henry Fonda: "¡Qué otra cosa se puede esperar de un país que invierte el 44% de los impuestos ciudadanos, solo para hacer la guerra!"...

3) La violencia fleischeriana

Esta "anormalidad" censurada en una sociedad prejuiciosa e ilimitadamente puritana y ancestral (Boston) encuentra un caso individual en Tony Curtis para desbordarse y servir de rechazo y crítica moral a la sociedad reprimida. En el banquillo de los acusados están los jóvenes psicópatas (*Compulsión*, 1959) pero el verdadero juicio, en el proceso de la *mise en scène* moral de Fleischer, se realiza contra los jueces y la sociedad ofendida.

Sigamos con atención. Más obsesivamente incluso este esquema moral-dramático se despliega en *The Boston Strangler* —como lo repetiría con otras aristas y variantes trágicas (pero británicas) el propio Fleischer en otro largometraje genial y similar: *El estrangulador de Rillington Place* (10 *Rillington Place*, 1971)— al tomar, para narrar sus historias, el punto de vista del "revés de la trama", adoptando la posición del

personaje más nefasto y claramente rechazable por una sociedad bien presente... *El estrangulador de Boston* es un *film* por momentos, extremadamente violento, más aún: violentísimo. Violencia que es fiel reflejo de un mundo loco, desquiciado y reprimido. Violencia que en Fleischer alcanza grados de insoportabilidad bien característicos. Se debe esto a la tensión constante —tal como una cuerda que se tensa en un linchamiento— de sus obsesivos personajes. La potencia o fuerza aparental y física de dicha tensión no tiene casi, casi parangón en otro autor —rostro y manos de Tony Curtis y retorcimiento de su aterrorizada víctima que intenta liberarse de ser atada en la cama— y al tratamiento directo y prolongado, sosteniendo de manera increíble el esfuerzo y la tensión de los actores en tal situación, a base de un dibujo o planificación lo menos evasiva que sea posible pensar, de las secuencias que exponen acciones físicas de tremenda agresión. Un ejemplo concreto caracterizado de este estilo es aquella larguísima escena en *The Boston Strangler* que muestra a Tony Curtis atrapando a su bella víctima Dianne Cluny/Sally Kellerman, y atándola —como se dijo— con los brazos y piernas abiertas en la cama. En un instante de descuido del asesino, la mujer que ha estado jadeando angustiosamente y revolviéndose, se libera —justo cuando Tony Curtis se sorprende a sí mismo al contemplarse como irreconocible en un espejo— y la mucha-

cha con el muslo golpea desesperadamente a Curtis mientras grita con terror. Al tratar de cazarla Tony Curtis es mordido en una mano —la sensación física de dolor llevada al extremo—, a lo que responde golpeando brutalmente con el puño el rostro de la ultrajada mujer. Pero el maestro Dick Fleischer jamás pierde de vista la humanidad de su personaje central: él también sangra de la herida de la mano y tiene que vendársela. Ninguna ambigüedad complaciente en la violencia mostrada; nadie puede hacerle a Richard O. Fleischer los reproches que falsos, injustos o auténticos supuestos humanistas le hacen por ejemplo frecuentemente a Samuel M. Fuller. Ninguna criatura *fleischeriana* escoge o elige la violencia por interés personal y egoísta —como el periodista que encarna Peter Breck en *Delirio de pasiones* (*Shock Corridor / Corredor sin retorno*, 1963) —, ni muy mucho menos por interés colectivo y educativo —como Constance Towers en la patética representación del abordaje pirata con niños lisiados en *El beso amargo* (*El beso desnudo*, 1964)—, ambos discursos filmicos extraordinarios de Fuller, contando con la simpatía o/e identificación del realizador de *El estrecho margen* (*The Narrow Margin*, 1952) —"obrita mayor" serie B del Fleischer en sus comienzos—. La violencia que emana en las películas de Fleischer, es consecuencia de la "anormalidad" de un microcosmos feroz, de unas relaciones sin lugar a

dudas completamente inocuas negativas. El áspero arte de la crispación dándose en otros realizadores norteamericanos natos (A. Mann, Ray, Daves, Aldrich, J. Sturges, el propio Fuller), tal vez nunca arribe a la validez y prioridad expresiva que toma en los films de Elia Kazan y Richard Fleischer. Pero, mientras las "crispaciones" *kazanianas* son frutos y esfuerzos de crecimiento, liberación, nacimiento y adaptación a un medio —Marlon Brando en *Viva Zapata!* (1952), James Dean en *Al este del paraíso* (*East of Eden*, 1955), Henry Warren Beatty en *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*, 1961), o Stathis Giallelis en *América, América!*, 1963)—, *las fleischerianas* poseen un carácter más determinista (¿se entiende?), trágico, menos romántico; gestos de adultos —el protagonista kazaniense es, con frecuencia, adolescente, de edad o de espíritu—, y patéticos personajes que se autoaniquilan. Pero no deseo caer en paralelismos abstractos. Era solo una forma de ingresar al estilo creativo fundamental de *El estrangulador de Boston* y su autor: film "tenso" sobre la "tensión" —repetido esto una y cien veces—; cada encuadre o composición en *Panavisión* parece desgarrarse. Imágenes además menos simbólicas en el filme: *close-ups* o primeros planos en acercamiento revelando la mano de Tony Curtis destrozando el vestido de sus víctimas, precisamente en la tensión de sus elementos internos —Fleischer a veces potencia esta

tensión con el clásico "truco" de inclinar la imagen, como en Orson Welles, Carol Reed o en Elia Kazan incluso—; intérpretes contenidos en un decorado hostil y claustrofóbico —cuarto oscuro, sucio y en desorden del exmonje trapense, cuarto desnudo, limpio y blanco de la clínica donde Henry Fonda interroga a Tony Curtis, etc.—, enfrentados a sí mismos a fuerzas externas punzantes. La impresión de estas secuencias en interiores, como las recién citadas, es, para el público, la de encierro, angustia, incomodidad, y repito: claustrofobia. El proceso, la puesta en escena de *El estrangulador de Boston* fluctúa de lo social a lo particular, de la descripción minuciosa a la interiorización y reflexión. Lo impreciso se va concretando y lo que aparecía como una amenaza distante —en cuanto al escamoteo que se nos hace durante cerca de tres cuartos de hora del personaje protagónico principal: Tony Curtis— para el espectador, ingresa bruscamente, a partir de la "muda" secuencia en la que el estrangulador observa sentado tranquilamente —como escribí en el principio— los míticos funerales de J. F. Kennedy en la TV de su austero hogar. De ahí en adelante el relato se dispara al centro de atención definitivo, crucial y total del entretejido dramático. Hay que anotar y remarcar las dos máximas virtudes y logros lingüísticos de este soberbio largometraje: la primera parte del relato; la fría, objetiva, enfermiza, *crazy* investigación policíaca filmada elípi-

ticamente a manera de sobrio reportaje periodístico, se ve amplificada y enriquecida por el uso muy inteligente del sistema de proyección simultánea (*split screen*), y la segunda parte súper logradísima hasta el summum visual, alcanza su máximo poder de sugerencia y convencimiento dramático en dos momentos cruciales y específicas secuencias: la primera, la visita de la mujer e hija a Albert Henry DeSalvo/Tony Curtis, y la segunda., el larguísimo y extenuante interrogatorio final de John S. Bottomly/Henry Fonda a Curtis. Es imposible no alabar la plasmación de Fleischer cuando muestra los confusos recuerdos del estrangulador y las asociaciones mentales del asesino. La revelación de la conducta asesina (digna de un Hitchcock, o de un De Palma tal vez, pues ambos amaban este filme) que ofrece Tony Curtis —en una de sus mejores, concentradas, sutiles y extraordinarias performances de su extensa carrera— no necesitaba, y Fleischer lo sabía, nada más que una cámara atenta —tal como lo hizo el director, en varios notables planos secuencia, sin cortes, de hasta 3 o 4 minutos de duración, bien al gusto e identificadores de su original arte filmográfico— para develar la dificultad del triste encuentro entre la doble personalidad psicológica/psicótica que anidaba en él, y el esclarecimiento definitivo para el "cinéfilo" y el impaciente público espectador...

4) Un final ejemplar y honesto

El rigor de Richard Fleischer, su fidelidad a las apariencias de realidad, ejemplarizada, como señalé, tan acertadamente en la ausencia de música, de acompañamiento dramático (salvo incidental en precisos instantes); pues realmente, qué potencia de veracidad visual alcanzan esos redobles de tambor en los televisores que unen y siguen el fatal recorrido de Albert Henry DeSalvo/Tony Curtis, tanto como el cuerpo sin vida, inerte, del gran Presidente John Fitzgerald Kennedy. La honesta, sanguínea, lisa y eficaz voluntad psicológica corona una obra de especiales y múltiples lecturas y análisis para la mayoría del público en general y el cinéfilo; tal como ocurre con otra obra maestra de un realizador coetáneo de R. Fleischer: Richard Brooks y su film capital, *A sangre fría* (*In Cold Blood*, 1967) basado en la novela homónima y revulsiva de Truman Capote.

Confieso que desde siempre consideré a Richard Fleischer muchísimo más que un escueto o sencillo artesano de plantilla de Estudio — pensamiento por el cual me he ganado infinidad de detractores durante la década de los 80 del pasado siglo— poseedor, en cambio, de esa chispa de genialidad de los auténticos maestros del Cine; comprobado y corporizado mejor aun en más de una docena de películas que desarticulan completamente los famélicos análisis simplistas que tuvo que soportar durante años, lus-

tros y décadas el autor de obras de indisimulable y sublime jerarquía (repletas de maravillas cinematográficas), de distintos y variados géneros, como: los policiales *El robo al carro blindado* (*Armored Carr Robbery*, 1950) y *El estrecho margen* (*The Narrow Margin*, 1952); *20.000 leguas de viaje submarino* (*20.000 Leagues Under The Sea*, 1954); el "noir/color" *Sábado violento* (*Violent Saturday*, 1955); la preciosa, "maldita" y notable *La muchacha del trapecio rojo* (*The Girl in the Red Velvet Swing*, 1955); *Los vikingos* (*The Vikings*, 1958); *El precio de la deshonra*, (*These Thousand Hills*, 1959) — un *western* singular a nivel conceptual—; *Compulsión*, 1959); *Barrabás*, (1961); *Viaje fantástico* (*Fantastic Voyage*, 1966) —cuyos iniciales primeros 15 minutos es una lección fílmica de "ficción científica"— ; *El estrangulador de Rillington Place* (*10 Rillington Place*, 1971) [*]; *Terror ciego* (*Blind Terror-See No Evil*, 1971) —el juego de cegueras que establece R. Fleischer entre la protagonista no vidente Mia Farrow y el mismísimo espectador es alucinante— ; *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*, 1973); y, por supuesto, *El estrangulador de Boston* (*The Boston Strangler*, 1968)... Subrayo también, lo reconozco, que no siempre le salieron a "Dick" Fleischer las cosas como deseaba o pretendía (presión de los Estudios hollywoodenses mediante) y también tuvo, como todo autor responsable, los traspies y altibajos de cintas

menores y/o mediocres en su espléndida carrera, como fueron los casos de: la muy reprochable biografía —nos toca bien de cerca, claro— *Che!* (1969); la *road movie* insuficiente *Fuga sin fin* (*The Last Run*, 1971); otra endeble biografía sobre S.B. *La increíble Sarah* (*The Incredible Sarah*, 1976); la *remake* actualizada y sin sentido de *El cantor del jazz* (*The Jazz Singer*, 1980); o la nula y flojísima aventura de "fantasía heroica" —sin duda su peor filme— *El guerrero rojo* (*Red Sonja*, 1985)... Pero, además, tenemos sus films "intermedios" que, sin llegar a la altura o perfección de las obras más encumbradas y trascendentes de la primera lista, alcanzaron eficazmente un nivel de calidad autosuficiente con brillantes momentos de inspiración y belleza "cinética", como resultaron los recordados títulos de: la secuela del excelente film de John Milius *Conan el destructor* (*Conan II: Destroyer*, 1984); su funcional trabajo compartido con Toshio Masuda, Kinji Fukasaku y "sin acreditar" Akira Kurosawa en el bélico *Tora!, Tora!, Tora!* (1970); el *western* fronterizo teniendo como marco histórico la revolución mexicana: *Bandido* (1956) estelarizado por Robert Mitchum; el buen policial con dura crítica al sistema de *Los nuevos centuriones* (*The New Centurions*, 1972); la *gangsteril* y mafiosa *El Don ha muerto* (*The Don is Dead*, 1973) con una portentosa actuación de Mr. Anthony Quinn; la movediza y simpática película bucóli-

ca-policial al servicio de Charles Bronson y la "jugosa cosecha de sandías": *Mr. Majestyk*, (1974) acompañado en el elenco por dos argentinos, Linda Cristal y Alejandro Rey; el excelente *western* juvenil de aprendizaje físico y moral *Tres discípulos de la muerte* (*The Spikes Gang*, 1974) con Lee Marvin, secundado por los inexpertos adolescentes Gary Grimes, Ronny "Ron" Howard (futuro exitoso realizador) y Charles Martin Smith; las antirracistas *Mandingo* (1975) y *Ashanti* (1979); y, finalmente, la que en mi opinión tendría que ser ubicada (junto a *The Spikes Gang* y *Mandingo* también) en la lista de sus "obras mayores": la estupenda y espectacular nueva adaptación de *El príncipe y el mendigo* (*The Prince and The Pauper/Crossed Swords*, 1977) basada en el clásico de Mark Twain, con Oliver Reed, Charlton Heston, Raquel Welch, George C. Scott, Rex Harrison, David Leslie Hemmings, Ernest Borgnine, Harry Andrews, y en el doble papel central el niño-adolescente Mark Lester, la estrella infantil de las exitosísimas y excelentes *Oliver!* (1968) de Sir Carol Reed y *Melody* (1971) de Waris Hussein... ¡He dicho!

[*]: Para rematar este "mini ensayo" aclaro que existe un hilo conductor en *El estrangulador de Boston* (1968) que empalma específicamente con otros dos títulos similares a nivel temático-social sobre estos tipos curiosos, dementes y enfermos asesinos seriales: primero, *El estran-*

gulador misterioso (Follow me Quietly, 1949), filme correspondiente a la primera etapa de la carrera de Richard Fleischer, interpretado por William Lundigan, Dorothy Patrick, Jeff Corey y Nestor Paiva; y, segundo, el ya citado y notable también *El estrangulador de Rillington Place (10 Rillington Place, 1971)*, estelarizado en el Reino Unido por Richard Attenborough, Judy Geeson y John Hurt... Hay un cierto interés declamatorio, obsesión y constante temática de "Dick" Fleischer que va al centro mismo de sus neurálgicas preocupaciones morales y éticas frente a estos fenómenos, psicóticos sexuales o "monstruos" de apariencia totalmente inofensivas. Está claro —según el extenso reportaje que le efectuó en Londres a Fleischer, el posterior cineasta Lindsay Anderson— que este incisivo interés proviene desde su temprana niñez, cuando en su barrio natal fue acusado, apresado y condenado a muerte un vecino muy cercano a su familia, del cual Fleischer no quiso revelar su nombre al entrevistador. Para el realizador de *The Boston Strangler* estos personajes duales/patológicos, multivioldadores asesinos de doble personalidad significaron una verdadera "fascinación" vivencial para mostrar en sus películas con extrema lucidez, riqueza visual y aplomo dramático (en dicha excelente trilogía de estranguladores) toda una escalada de crítica descarnada, demencial y trágica, tanto social como política, con una contundencia feroz e

inclaudicablemente irreversible dentro de un mundo desquiciado y un insuficiente sistema o falsa conducta deplorable y perversa de La Ley oficial y la Justicia Ciega Institucionalizada, ausente por completo de una honesta investigación criminal frente a toda la ciudadanía de USA en su conjunto... Richard "Dick" Fleischer fue, en ese sentido, en este tema tan especial, el director que llegó más lejos en sus propósitos intelectuales cinematográficos; muchísimos más que muchos colegas, tanto de Hollywood como de Europa; e incluyó a nombres tan insignes como los de Fritz Lang, Charles Spencer Chaplin, Claude Chabrol, Alfred Hitchcock, nuestros Hugo Fregonese y Carlos Hugo Christensen, más John Brahm, André de Toth, Jonathan Demme, y los italianos Dario Argento y el injustamente subvalorado Lucio Fulci.

Apéndice - Ficha técnica

El estrangulador de Boston (The Boston Strangler, 1968). Dirección: Richard Fleischer. Producción: James Cresson y Robert Fryer. Guion: Edward Anhalt, basado en el libro homónimo de Gerold Frank. Fotografía (*Panavisión-Color De Luxe*): Richard H. Kline. Música: Lionel Newman. Montaje: Marion Rothman. Dirección Artística: Richard Day y Jack Martin

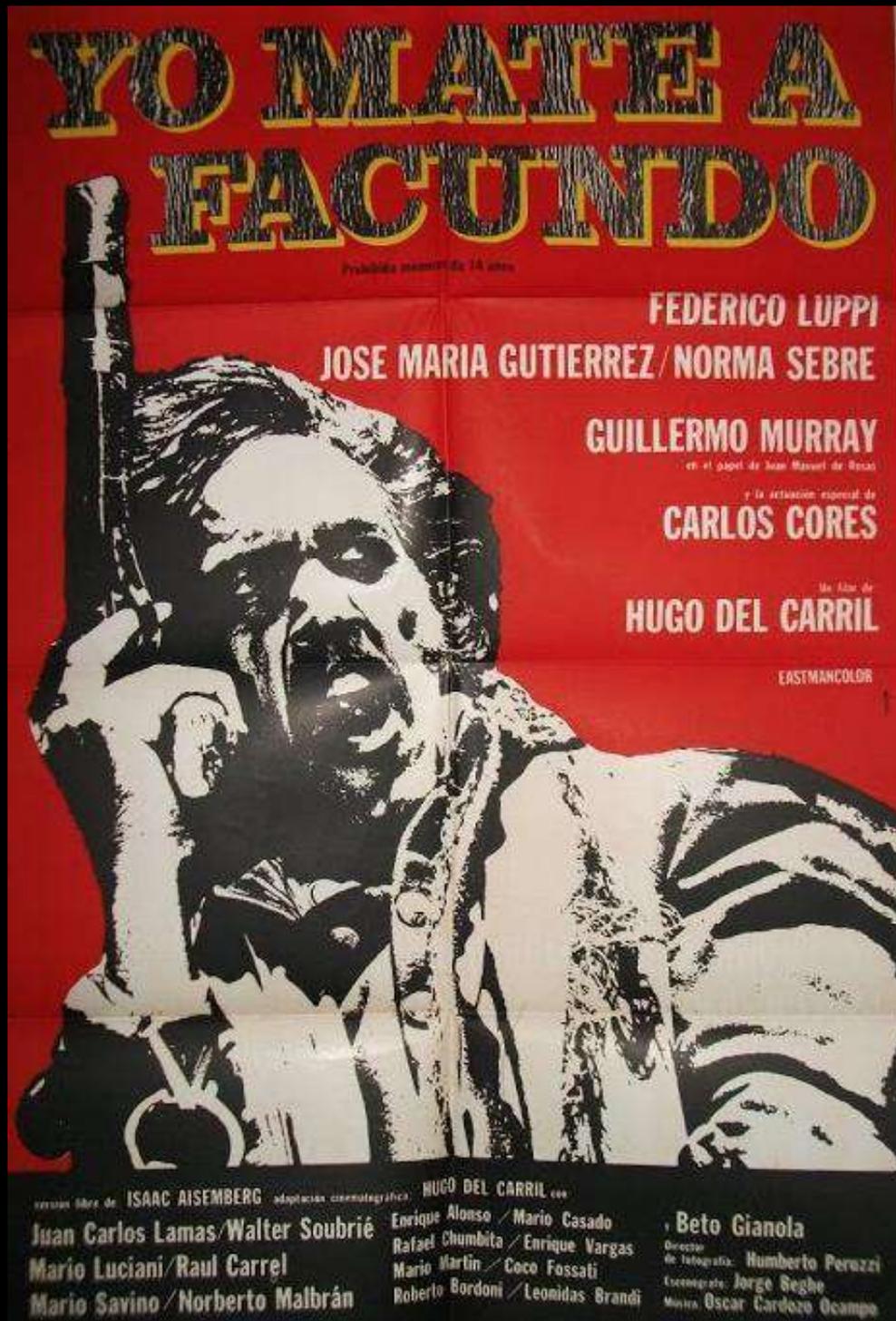
Smith. Decorados: Stuart A. Reiss, Walter M. Scott y ("sin acreditar") Raphael Betton. Maquillaje: Daniel C. Streipeke y Ben Nye. Peinados-Estilista: Edith Lindon. Sonido: Donald J. Bassman, David Docken Dorf y Don MacDougall. Exteriores rodados completamente en las calles de: Boston City/Massachusetts, EE.UU. Interiores filmados en: 20th. Century-Fox Studios/Hollywood. Duración original: 118 minutos. Productora y Distribución: 20th. Century-Fox.

INTÉRPRETES: Tony Curtis (como Albert Henry DeSalvo), Henry Fonda (como John S. Bottomly), George Kennedy (como Phil DiNatale), Mike Kellin (como Julián Soshnick), Hurd Hatfield (como Terence Huntley), Murray Hamilton (como Frank McAfee), Jeff Corey (como John Asgeirsson), Sally Kellerman (como Dianne Cluny), William Marshall (como Edward W. Brooke), George Voskovec (como Peter Hurkos), Leora Dana (como Mary Bottomly), Carolyn Canwell (como Irmgard DeSalvo), Jeanne Cooper (como Cloe), Austin Willis (como Dr. Nagy), Lara Lindsay (como Bobbie Eden), George Furth (como Lyonel Brumley), Richard X. Slattery (como Ed Lewis), William Hickey (como Eugene T. O'Rourke), Eve Collyer (como Ellen Ridgeway), Gwyda Don Howe (como Alice Oakville), Alex Dreier (como *the news commentator*), John Cameron Swayze

(como el narrador y animador de TV), Shelley Burton (como David Parker), Elizabeth Baur (como Harriet Fordín), James Brolin (como el Sargento Lisi), George Tyne (como el Dr. Kramer), Dana Elcar (como Louis Schubert), William Traylor (como Arnie Carr), Carole Shelley (como Dana Banks), Karen Ericson (como Pat Bruner), Enid Markey (como Edna), Dorothy Blackburn (como Minnie Adams), Almira Sessions (como Emma Hodak), Isabella Hoopes (como Bertha Blum), Richard Krisher (como Tom), Arthur Hanson (como *the Commissioner*), Walter Klavun (como el Jefe de Policía), Tim Herbert (como Cedric), Matt Bennett (como Harold), Penny Williams (como Mae), Janis Young (como Louise Parker), George Fisher (como Mr. Taylor), David Lewis (como el Juez Schroeder), Pamela McMyler (como Grace), Owen Orr (como Dick Matheson), Tom Aldredge (como Harold Lacey), David Armstrong (como un sospechoso), Benjie Bancroft (como un Detective), Loren Brown (como un Oficial de Policía), Violel Carson (como una mujer anónima), Harry Carter (como otro Investigador), Kevin Coates (como un muchacho); y, actuando como simples extras, las *gentes* y ciudadanos de la Ciudad de Boston.

Gustavo Cabrera: viernes 14 de abril de 2023

YO MATÉ A FACUNDO



YO MATÉ A FACUNDO

FEDERICO LUPPI
JOSE MARIA GUTIERREZ/NORMA SEBRE

GUILLERMO MURRAY
en el papel de Juan Manuel de Rosas

y la actuación especial de
CARLOS CORES

Un film de
HUGO DEL CARRIL

EASTMANCOLOR

versión libre de ISAAC AISEMBERG adaptación cinematográfica HUGO DEL CARRIL

Juan Carlos Lamas/Walter Soubrié
Mario Luciani/Raul Carrel
Mario Savino/Norberto Malbrán

Enrique Alonso/Mario Casado
Rafael Chumbita/Enrique Vargas
Mario Martín/Coco Fossati
Roberto Bordini/Leonidas Brandi

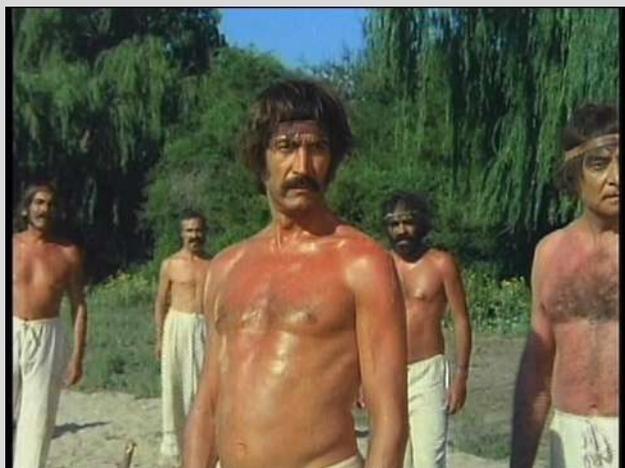
Beto Gianola
Director de Fotografía: Humberto Perazzi
Escenografía: Jorge Seghe
Música: Oscar Cardozo Ocampo

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

Por Gustavo Cabrera

"YO MATÉ A FACUNDO" (1975)

Guion y Dirección: HUGO DEL CARRIL



Aguda, lúcida y despiadada reflexión histórica sobre los complejos mecanismos del poder

Revisando en esta fría mañana una vez más la última película de Hugo del Carril como director... Su póstumo legado como cineasta no podría haber sido más notable y contundente, por más que fuera menospreciada y minimizada injustamente por la crítica oficial, en oportunidad de su estreno en Buenos Aires en la Sala del Gran Rex el 29 de mayo de 1975... El filme resulta aún hoy totalmente coherente y unifica de forma empírica sus inalterables preocupaciones temáticas y estilísticas como realizador, iniciadas allá lejos y hace tiempo en 1949 con su preciosa ópera prima, ambientada en el Buenos Aires finisecular, titulada: *Historia del 900*.



La historia tomada por el rabo

Yo maté a Facundo (1975) no sólo es uno de los mejores trabajos de Hugo del Carril director —último *opus* como realizador—, sino que el *film* supera ampliamente a cuanta producción de corte épico e histórico o *seudohistórico* haya aparecido en los convulsionados años 70 del cine nacional. La razón es simple: el autor de *Surcos de sangre* (1950) y *Las aguas bajan turbias* (1952) elige, para contarnos un trozo de historia argentina, el camino más difícil, el menos convencional, el más escabroso e ingrato; pero a su vez, el más rico y comprometido en cuanto a análisis, planteamiento dramático y posibilidades estrictamente cinematográficas. Nadando contra la corriente de aquel preciso momento del cine argentino, evitando cualquier oportunismo de "modas" genéricas, del Carril desarrolla uno de los más polémicos episodios de nuestro pasado histórico y político: el asesinato del legendario caudillo riojano Brigadier General Juan Facundo Quiroga, acaecido en Barranca Yaco (Provincia de Córdoba), el 16 de

febrero de 1835. Pero lo hace desde una óptica totalmente inexplorada en nuestro cine, tomando la historia "por el rabo" (para decirlo de un modo explícito), narrando los hechos desde la perspectiva opuesta; es decir, desde la personalidad del victimario y no de la víctima, a partir de la figura del matador del mítico Facundo: el ignoto (hasta ese trágico instante decisivo) gaucho Santos Pérez, convincentemente personificado por Federico Luppi. Radiografía de un sicario o de un asesino a sueldo (ni más, ni menos), como en los casos de otros cineastas extranjeros —ejemplo Samuel "Sam" Fuller con su primer largometraje titulado *Yo maté a Jesse James / I Shot Jesse James* (1948) o Joseph Walton Losey con *El asesinato de Trotsky / The Assassination of Trotsky* (1972) —, del Carril describe las motivaciones psicológicas y el perfil humano del hombre que se hará célebre a costa de la desaparición física de un líder, a lomos de la trascendencia mítica de su víctima... El que no exista una iconografía precisa, exacta, de Santos Pérez facilitó la labor del director, que dibujó y delineó al personaje sin ataduras esquemáticas o prefijadas —virtudes atribuibles asimismo al libro / *script* cinematográfico de Isaac Aizemberg—, dotándolo de signos imperceptibles, de reacciones impulsivas y elementales caracteres. Santos Pérez era un marginado social, analfabeto y apolítico, salteador de caminos y ladrón. Un "hombre de mandado" (según las crónicas de

Santa Fe), criado parece ser por los Hnos. Reynafé, quienes, para sus beneficios políticos, lo colocan paradójicamente a "administrar la Ley" y lo envisten con el uniforme de Capitán de milicia de Tumbamba.

Los inescrupulosos Reynafé —una familia de origen irlandesa—, hombres de gran influencia en la Provincia de Córdoba —precisamente uno de ellos, José Vicente, era y fue en esas instancias, Gobernador de dicha provincia, entre 1831 y 1835—, le van inculcando a Santos/Luppi la idea de estar sirviendo a su patria; y, de esta forma, con todas esas contradicciones en su cabeza, parte hacia Barranca Yaco para eliminar a un hombre que, sin embargo, él, interiormente, admira, quiere y respeta. Ese extenso viaje a Barranca Yaco será para Santos Pérez un itinerario físico y moral decididamente demoledor, que modificará su destino existencial, y el curso mismo de la historia... Juncos (notable performance de José María Gutiérrez), compañero y secuaz de correrías de Santos, le advierte a su amigo, preguntándole: "¿Te parece que eso de la Ley es cosa nuestra?"... "No es pa` todos la bota e potro Santos"... Pérez arrastrará el recuerdo de ese asesinato hasta el resto de sus días. Una pesadilla que lo perseguirá a ojos abiertos, a través del inquisidor "ojo del moro" que recibe de regalo, el brioso potro de color negro azabache, quien Juncos asegura, supersticiosamente (¿o

no?), ser el mismo que montara en vida el propio Facundo Quiroga.

Civilización o Barbarie: Los complejos mecanismos del poder

“Revelaba, bajo su cubierta selvática, la organización privilegiada de los hombres nacidos para el mando”. (Domingo Faustino Sarmiento en su libro: *Facundo o Civilización y Barbarie en las pampas argentinas*, publicado en 1845).

La definición de Sarmiento sobre el controvertido "Tigre de los Llanos", cuadra para el análisis profundo del verdugo, del personaje de su matador. Pues son precisamente esas virtudes y aciertos —con todo el gauchaje acompañándolo sin reticencias— los que, desde un primer momento, en el bello inicio del film, advierte Santos Pérez, cuando casualmente cae prisionero de las huestes del caudillo riojano. Por otro lado, el revisionismo que encara Hugo del Carril resulta claramente objetivo en sus propósitos esenciales. De los numerosos "Facundos" posibles para cada tendencia, extrajo una especie de símbolo —breve pero prodigiosa labor de Carlos Cores en el rol del federal riojano—, resumen de sus virtudes y defectos, buscando, sobre todo, darle encarnadura humana. Consistencia humana, que viene reforzada por el uso ideal que se hacen de los diálogos: veraces, lacónicos, muy de época, tratando de otorgarle la inflexión vocal y tonali-

dad o color, justa y exacta, de acuerdo al origen de cada personaje. Filmada en gran parte, en agrestes regiones cordobesas, superando enormes dificultades topográficas y las consecuencias de los temporales que entorpecieron la ideal marcha del rodaje, *Yo maté a Facundo* (1975) mostraba, pese a los años de inactividad, a un director inquieto, vital, consustanciado con el tema, en pleno y entero dominio de la mecánica cinematográfica y completamente seguro sobre **qué** decir o contar y **cómo** decirlo... Sin la visión acartonada y ambigua escolaridad —impecable en su trazo formal, pero vacua en su contenido— que realizó sobre los mismos acontecimientos históricos Miguel Paulino Tato en *Facundo, el tigre de los llanos* (1952), —film asesorado y supervisado en la dirección por Carlos Borcosque y Leopoldo Torre Nilsson—, Hugo del Carril arremetió en cambio contra la historia, a punta de *chuza* y lanza, denunciando determinados sistemas del poder. En realidad, no se sabe a ciencia cierta —y esto está bien subrayado en el guion— si Santos Pérez y Juncos eran valientes porque efectivamente comprendían el peligro, o si en ellos la audacia era una elemental forma de vida. Sí, empero se puede afirmar que en el fondo ambos eran bastante ingenuos. Después que son apresados, los traen a Buenos Aires, donde se les inicia un juicio que dura dos años. A caballo llegan a Plaza de Mayo, atados, con el grupo que los trae prisioneros.

En la Plaza hay un gentío impresionante como era de esperar; y Santos sin tener una clara noción de la proporción de su situación, sólo atina a exclamar: "...No tener mi cuchillo a mano, ¡carajo!". El hecho que fueran salteadores de ranchos y el tener siempre alguna deuda pendiente con la Justicia los hacía manejables, fáciles lacayos. Lo palpable es que, un poco a la antigua manera feudal, podían depender de los Reynafé o de algún otro *caudillejo* del momento... La figura del gaucho Santos Pérez, manipulado o explotado por ciertos inescrupulosos grupos de poder —como ocurría con el Ecuménico López de *Un guapo del 900* de Samuel Eichelbaum o el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez— tenía en el momento de rodarse la película, curiosos paralelismos con nuestra realidad sociopolítica. "Hombres de Mandado" iban a proliferar en la Argentina, durante los años del proceso y la dictadura militar. Los excesos de poder, la indiscriminada violencia, la barbarie y el terror fueron asunto de todos los días en nuestro pasado inmediato, como en el fresco histórico que retrató del Carril. Creo, sinceramente, que la posición del autor de *La quintrala* (1954) y *Más allá del olvido* (1956) estaba bien explícita en las apasionantes y potentes imágenes de *Yo maté a Facundo*. Por eso vemos cómo Quiroga, el hombre, el líder, el mito, secunda incondicionalmente la política de Juan Manuel de Rosas (un excelente Guillermo Murray). Por

eso, sobre el final, cuando son ajusticiados Santos y Juncos, el director optó por obviar el hecho de que los hermanos José Vicente y Guillermo Reynafé también serían fusilados —en la candente realidad fueron además degollados y colgados de los pies como escarmiento brutal— para que todo el pueblo bonaerense los viera. Esta omisión histórica (criticada por los ineptos detractores de siempre de Hugo del Carril) fue sin duda deliberada. Don Hugo intentaba decir simplemente con su film, que "los Santos Pérez" siempre resultan detenidos y ajusticiados, mientras que "los cobardes Reynafés" permanecen libres, en las sombras funestas, manipulando los hilos de la violencia organizada y traidora con total impunidad, urdiendo nuevos proyectos asesinos, para exclusivo beneficio personal, adoctrinando a otros lacayos y nuevos sicarios/criminales...

A modo de conclusión

Dejando de lado virtuosismos estilísticos de otrora, compactando su largometraje en una puesta en escena sin alardes visuales pero súper madura y feroz en su descarnada exposición de los hechos narrados, Hugo del Carril se revelaba aún vigente y vigoroso en *Yo maté a Facundo* (1975). Secuencias como las del asesinato de Quiroga —impresionante el instante en que Santos descarga su *trabuco* contra el rostro de Fa-

cundo, donde el cuadro se llena de rojo sangre frente al espectador—, o las de la aparición de Don Juan Manuel de Rosas y aquellas otras de la cruel ejecución final, demostraban que nuestro gran autor estaba todavía en carrera, con ganas y cosas para decir y contar, con la misma vitalidad de siempre, aunque su estilo se había limado en sus contornos y aristas conceptuales, apaciguando su pulso febril de antaño, con el rigor sin embargo sobrio y sereno de los eternos clásicos... Si encontramos algo fallido u objetable, al menos dentro del film, es la inclusión del personaje de "la gringa" que encarna la bella Norma Sebré, bastante desdibujado e impostado, sin peso verdadero o auténtico en la violenta historia. Por primera y única vez en el cine de Hugo del Carril fallaba la "historia de amor", pues ninguno de los momentos de la relación Luppi-Sebré poseen auténtica dimensión sexual y trascendencia dramática, aunque Hugo le dedicara el excepcional último plano detalle de la película, con esas manos que intentan unirse más allá de la muerte. Contrariamente a todas sus obras anteriores, aquí, el tratamiento otorgado a la mujer, al personaje femenino, prácticamente es disoluble, débil e inexistente... Pero todo ello resulta lógico, a mi modesto entender, porque *Yo maté a Facundo* era y es, fundamentalmente —y más que ningún otro de sus *films*—, un relato de HOMBRES, una historia de "hombres de a caballo", realizada nada más

ni nada menos, por TODO UN HOMBRE DE NUESTRO CINE.

Apéndice justificado: ¿Un color en blanco y negro?

Algunas palabras necesarias sobre el notable tratamiento del **color** que Hugo del Carril imprimió junto al director de fotografía Humberto Peruzzi a su último gran *film*:

Advierto que sólo se entenderán mis palabras de arriba si logran ver la película en su formato original y en su exacto *Eastmancolor*, pues la mayoría de las copias fílmicas o en DVD halladas en Buenos Aires lucen pésimamente, en deplorables contratipos... Como dije, un párrafo aparte merece el meticuloso tratamiento fotográfico del *film*. Las tonalidades *acuarelistas* que del Carril y el iluminador Humberto Peruzzi imprimieron a determinadas escenas —la reunión que mantiene Juan Manuel de Rosas con Facundo Quiroga, el encuentro de Juncos con Santos Pérez y su banda, en el campamento del bosque, el momento en que Santos es estaqueado por los gauchos de Quiroga— reproducen una exacta coloración, que permiten redescubrir toda una época de nuestra historia, a través del estilo de los pintores de aquel período: los franceses Adolfo d`Hastrel (1805-1875), Carlos Enrique Pellegrini (1800-1875), el bonaerense Prilidiano Pueyrredón (1823-1870), el uruguayo

Don Juan Manuel Blanes (1830-1901), y el italiano Cayetano Descalzi (1809-1886). Otros instantes de la película poseen en cambio, un tinte litográfico —el asesinato de Facundo, el diálogo de Santos con Rosario "la gringa" a orillas del río, el fusilamiento del final—, que recuerdan al gran especialista de la época: César Hipólito Bacle (1794-1838). Es difícil explicar con palabras exactas el efecto cromático que se logró en estas últimas, y la rara sensación que experimenta el espectador al contemplarlas. Digamos que del Carril y Peruzzi alcanzaron a plasmar, como nunca antes se había hecho en nuestra pantalla: "un color en blanco y negro". Un *eastmancolor*-litográfico, para explicarlo de alguna manera, donde la iluminación de bajas tonalidades, los contrastes de luces y sombras, y la bella utilización por luz reflejada, tienen la misma cualidad de estilo, y el mismo poder dramático, que el primitivo blanco y negro expresionista de las doradas décadas del silente.

FICHA TÉCNICA

Yo maté a Facundo (1975). Dirección: Hugo del Carril. Producción: Escarella-Monasterio-Zavalía. Jefe de Producción: Ángel Zavalía. Distribución: Distri-films. Guion: Hugo del Carril e Isaac Aizemberg, basado en una historia

original de Isaac Aizemberg. Fotografía Panoramic/Eastmancolor: Humberto Peruzzi. Música: Oscar Cardozo Ocampo. Maquillaje: Roberto A. Combi. Montaje/Edición: Vicente Castagno. Foto fija: Juan Ritter. Sonido: Alicia Juana Sapire y Julio Rodríguez. Dirección Artística de Producción: Jorge J. Beghé. Exteriores rodados en las agrestes localidades de: La Higuera, Ongamira, Villa Soto y Tanti (Prov. de Córdoba); más Parque Pereyra Iraola (Prov. de Buenos Aires), antigua Quinta de Saavedra (Capital Federal), Agrupación Tradicional El Lazo y en la Escuela de Policía Juan Vucetich de Buenos Aires. Asesor Histórico en Córdoba: Carlos F. Melo. Intérpretes: Federico Luppi (como Santos Pérez), Carlos Cores (como Facundo Quiroga), Guillermo Murray (como Juan Manuel de Rosas), José María Gutiérrez (como "Juncos"), Norma Sebré (como Rosario, "la gringa"), Oscar Fosati (como Dr. Ortiz), Mario Sabino (como el padre de Rosario), Beto Gianola (como Casanovas), Juan Carlos Lamas, Mario Luciani, Walter Soubrié y Raúl Carrel (como los cuatro Hnos. Reynafé), y entre otros, Roberto Bordoni. Duración: 92 minutos. Clasificación: Prohibida Menores 14 años. Estreno: 29 mayo 1975, cine Gran Rex de Buenos Aires.

Gustavo Cabrera: martes 9 de agosto de 2022

LA HERENCIA DE LOS FERRAMONTI



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

Por Gustavo Cabrera

Acabo de revisar esta madrugada ("extrañamente", desde su estreno en Buenos Aires en la sala del extinto cine Luxor de la mítica calle Lavalle no la volví a ver...) y me vuelvo a encontrar felizmente con un excelente film italiano del talentoso *regista* toscano Mauro Bolognini (1922-2001).



Un sórdido ambiente familiar y costumbrista pintado y cincelado con ferocidad casi ritual

Estamos en Roma en 1880. Para los héroes románticos de Balzac, la conquista del mundo pasaba a través del ascenso al poder absoluto;

para los protagonistas de Stendhal, en cambio, importaban el amor y la gloria. Ambas cimas de la literatura del siglo XIX, en el análisis de la sociedad de su época, no descuidaron jamás la importancia del dinero como llave decisiva, como nueva arma destinada a compensar la carencia de títulos y tradiciones. Pero cuando, a fines del siglo, despunta la nueva burguesía comercial, el aura romántica de los Rastignac (en la ficción de Honoré de Balzac) deja paso a continuación y definitivamente a los pequeños y ávidos personajes esculpidos por Gustave Flaubert y Guy de Maupassant, reducidos a un horizonte sórdido y patético. A esa raza cultivada en la acumulación del dinero, pertenecen los sombríos e implacables protagonistas de *La herencia de los Ferramonti*. Sin embargo, la perspectiva es algo distinta según Bolognini; pues a la descripción naturalista se añade un análisis social e histórico que lleva consigo el distanciamiento de un escritor revulsivo como era Gaetano Carlo Chelli (1847-1904). La novela del mismo título (publicada en 1884) interesó profundamente a Pier Paolo Pasolini, que la juzgó un documento importante para descubrir el medio moral y psicológico en que se movía la nefasta "pequeña burguesía" romana de los años 80 del siglo XIX, cuando la ciudad convertida en capital de Italia se transformaba rápidamente de apacible feudo papal en hervidero de negocios oportunistas y heterogéneos, afirmada en una política digitada

por entes inescrupulosos. En ese preciso cuadro —pintado admirablemente por Mauro Bolognini en una reconstrucción de época tan bella, como cruel y exacta—, se mueve una familia desgarrada por la avidez y la falta de escrúpulos paralelos...



La familia Ferramonti

El viejo Gregorio —infalible y contenida performance de Anthony Quinn—, desprecia a sus hijos y les veda egoístamente lo único que lógicamente aman: su dinero. Con uno de ellos, el modesto comerciante Pippo (excelente como siempre Luigi Proietti) se casa Irene (la bellísima Dominique Sanda), hija a su vez de un tendero pobre. Con su aire tímido y angelical, Irene (plena de sensualidad oculta) inicia su escalamiento al poder... Primero hace prosperar a su esposo Pippo, luego utiliza las relaciones de sus cuñados —uno de los cuales, Mario / Fabio Testi, se convertirá en su fogoso amante— para consolidar y controlar su situación social. Pero el objetivo final de Irene es el viejo patriarca (Gregorio / Anthony Quinn), reñido con sus

hijos, para apoderarse de la herencia Ferramonti, codiciada por todos. Este personaje femenino (casi monstruoso), empero, despierta extrañamente en los demás, piedad. Es una "ménade" patética que se rinde y se obliga a cualquier humillación moral y ética, con tal de obtener sus propósitos. Al mismo tiempo —y es lo más interesante de ella—, sirve como elemento desencadenante para que queden a la vista las sórdidas ambiciones de sus parientes; empeñados, obvio, en estafarse mutuamente, pero moviéndose, claro, dentro de una hipócrita aura de falsa respetabilidad... No existe ninguna luz en este panorama social despiadado —salvo la que despliega la estupenda fotografía de Ennio Guarnieri y la música eficaz de Ennio Morricone—, ninguna esperanza familiar salvo la violenta ascendente colateral y mutua destrucción (o autofagocitación) y el triunfo de los más astutos en el repulsivo juego del poder. Porque en el camino quedan tan sólo los suficientemente débiles como para creer que el amor y la pasión son más fuertes que el oro...





Conclusión y Cierre

Con esta historia "negra" de pasiones y ambiciones, que retrata inexorablemente una sociedad enferma y un medio sometidos al culto de la ambición más sórdida, Mauro Bolognini construye un film de notable ambientación plástica. Es un mérito habitual de este director, si recordamos con atención películas anteriores de este autor, un tanto relegado injustamente en su país natal: *El bello Antonio* (1960), *Senilidad* (1962), *Metello* (1970), y/o *Bubù de Montparnasse* (1971), y que alcanza por momentos una ferocidad casi ritual. Minucioso en detalles y clímax, Bolognini nos regaló un admirable retrato de época de fascinación patética —tremenda esa escena del inicio, cuando el avaro Gregorio / Anthony Quinn, aplasta en el piso la mano de uno de sus pobres lacayos empleados que había descubierto por casualidad una moneda de oro, en medio de la dispersada harina del molino, quitándosela sin piedad, y advirtiéndole a gritos que todo eso era de su propiedad privada—, un cuadro de vetustas costumbres tan virulentas y

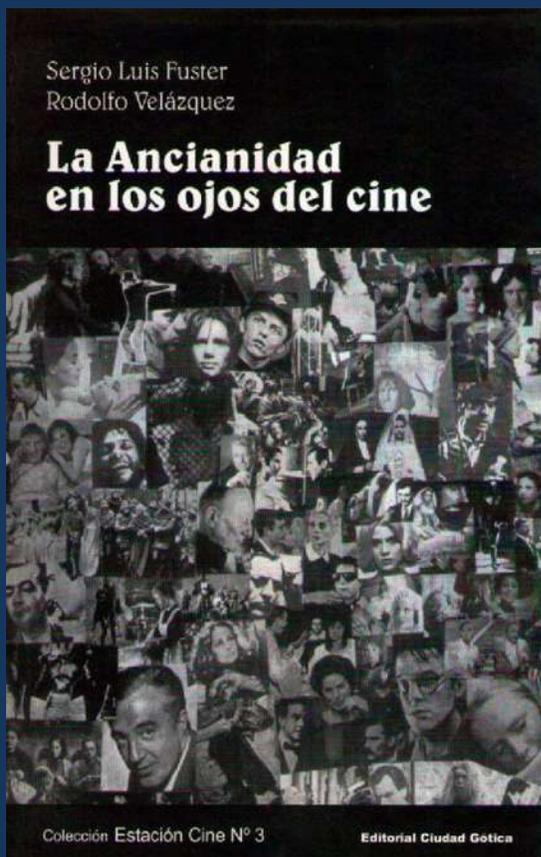
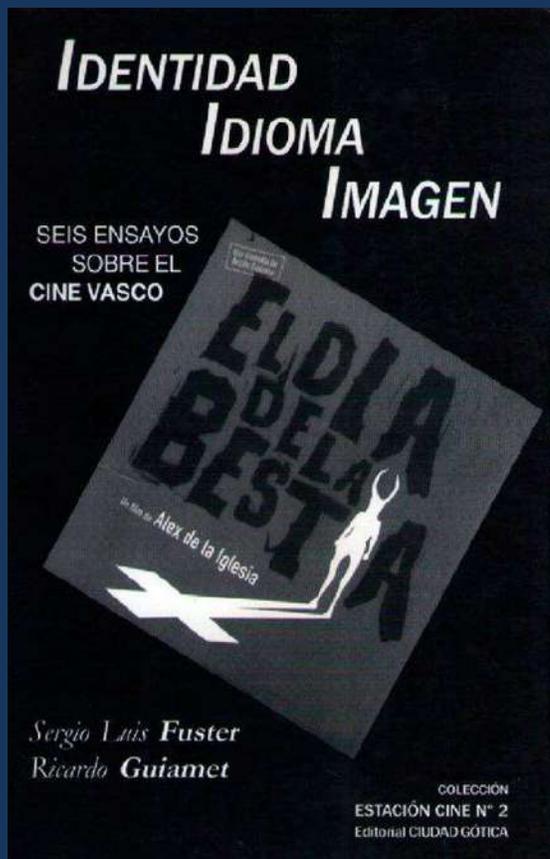
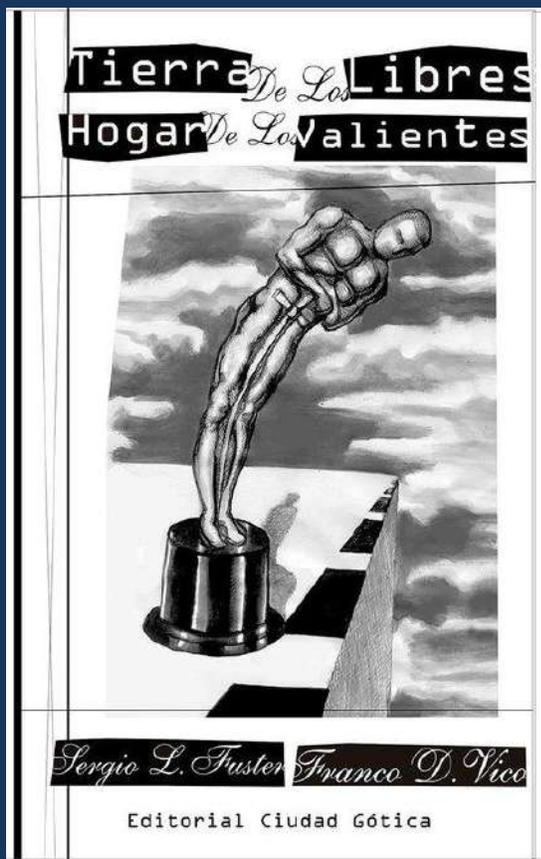
mordaces que exceden los fotogramas de una cinta "de época" habitual, convencional o simplemente decorativa... Añado que los desnudos casi totales de Dominique Sanda y Fabio Testi no aparecieron jamás en las pantallas argentinas, pues la funesta y ominosa censura nacional era implacable por aquellos tiempos!!!

La herencia de los Ferramonti

/ *L`eredità Ferramonti* (1976).

Dirección: Mauro Bolognini. Producción: Gianni Hecht Lucari. Guion: Ugo Pirro y Sergio Bigazzi, basado en la novela homónima de Gaetano Carlo Chelli. Fotografía (*Technicospe-Eastmancolor*): Ennio Guarnieri. Música: Ennio Morricone. Montaje: Nino Baragli. Diseño de Producción: Luigi Scaccianoce. Intérpretes: Anthony Quinn (como Gregorio, el padre), Fabio Testi (como Bruno, el hijo), Dominique Sanda (como Irene), Luigi Proietti (como Pippo), Adriana Asti (como Teta), Paolo Bonacelli (como Paolo), Rossella Rusconi (como Flaviana Barbati), Silvia Cerio (como la Sra. Minnelli), María Russo (como Rosa Carelli), Simone Santo (como el Sr. Armando Carelli), y, entre otros, Harold Bromley (como Andrea Barbati).

Gustavo Cabrera: domingo 24 de enero de 2021

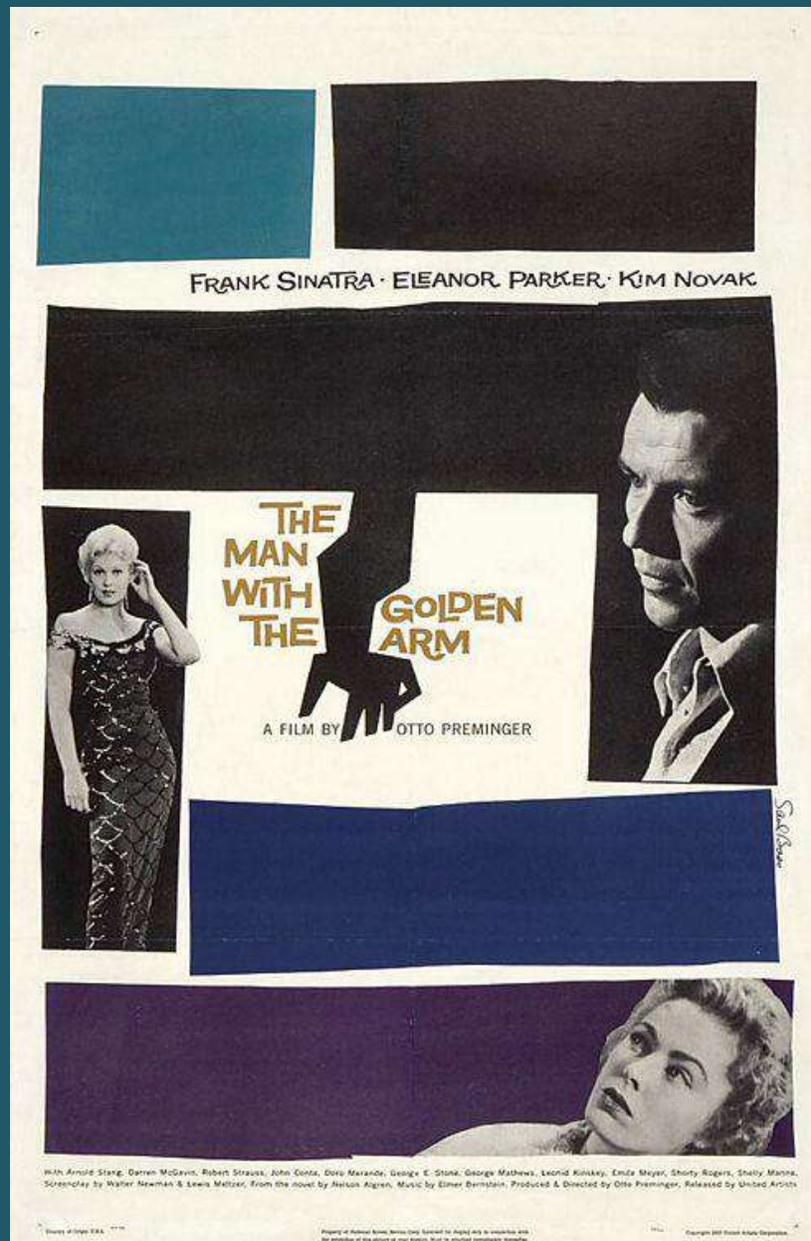


COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

SIRENAS

El hombre del brazo de oro

Por Melina Cherro



En *El hombre del brazo de oro* de Otto Preminger hay dos mujeres.

En realidad, siempre hay dos mujeres, porque el cine y el doble, porque el espejo, porque el mito. Porque todos siempre somos, al menos, dos.

En el *film* de Preminger están Zosch y Molly.



La primera es la esposa parálitica. La que deja petrificado a Frankie. La que lo tiene atrapado entre sus ruedas, escaleras arriba, en ese departamento que se vuelve cada día más infernal. La

culpa de Frankie por la parálisis de Zosch (él manejaba el auto el día del accidente) y la responsabilidad de cuidarla, lo llevan hasta la pérdida. Es decir, lo devuelven a su adicción a las drogas, al mundo del juego, a la enajenación absoluta.



Molly en cambio es la mujer que lo salva, la que cree en él, la que no le pide nada a cambio. La que vive en el departamento de más abajo. A Frankie y a Molly los separa más que una escalera. Los separa Zosch y el dominio que ella tiene sobre el espíritu de Frankie. Los separa la desesperación, los separa la imposibilidad de la salida, los separa el deseo contenido, la pasión no concretada.

Pero Molly cree en Frankie, en el amor que le tiene, y en que él puede ser ese hombre que camine a su lado. Porque Molly camina. Mientras que Zosch está parálitica en su silla de ruedas,

Molly camina por las calles del barrio, cruza la calle desde el club nocturno en el que trabaja, hasta su departamento en donde Frankie ensaya con la batería para poder salir del bajo mundo y acceder a un trabajo estable en una orquesta.



Molly camina (¡y cómo camina!), usando un vestido que parece adornado con escamas. Se pasea por las calles vestida de sirena, pero con su silencio salva a Frankie. Porque Molly escucha y sólo dice lo que Frankie necesita escuchar. Y en su silencio comprende y contiene, y sostiene y hace confiar.

La otra, la paralítica, la estéril —no porque no pueda engendrar, luego veremos que su parálisis es mentira, sino porque la relación con Frankie es estéril, porque nada produce entre ellos—, la inmóvil que siempre está vestida de blanco y espera como princesa atrapada en la torre, es la sirena que lo atrapa, lo ahoga, lo mata. Con sus palabras hirientes, sus gritos desesperados, y ese

silbato que tiembla en sus manos a cada rato, amagando siempre a estallar entre sus labios. Zosch finalmente mostrará su verdadera cara: puede caminar, y es la sirena que muere cayendo desde una terraza, mientras desesperada toca ese silbato que se convierte en su canto confesor.

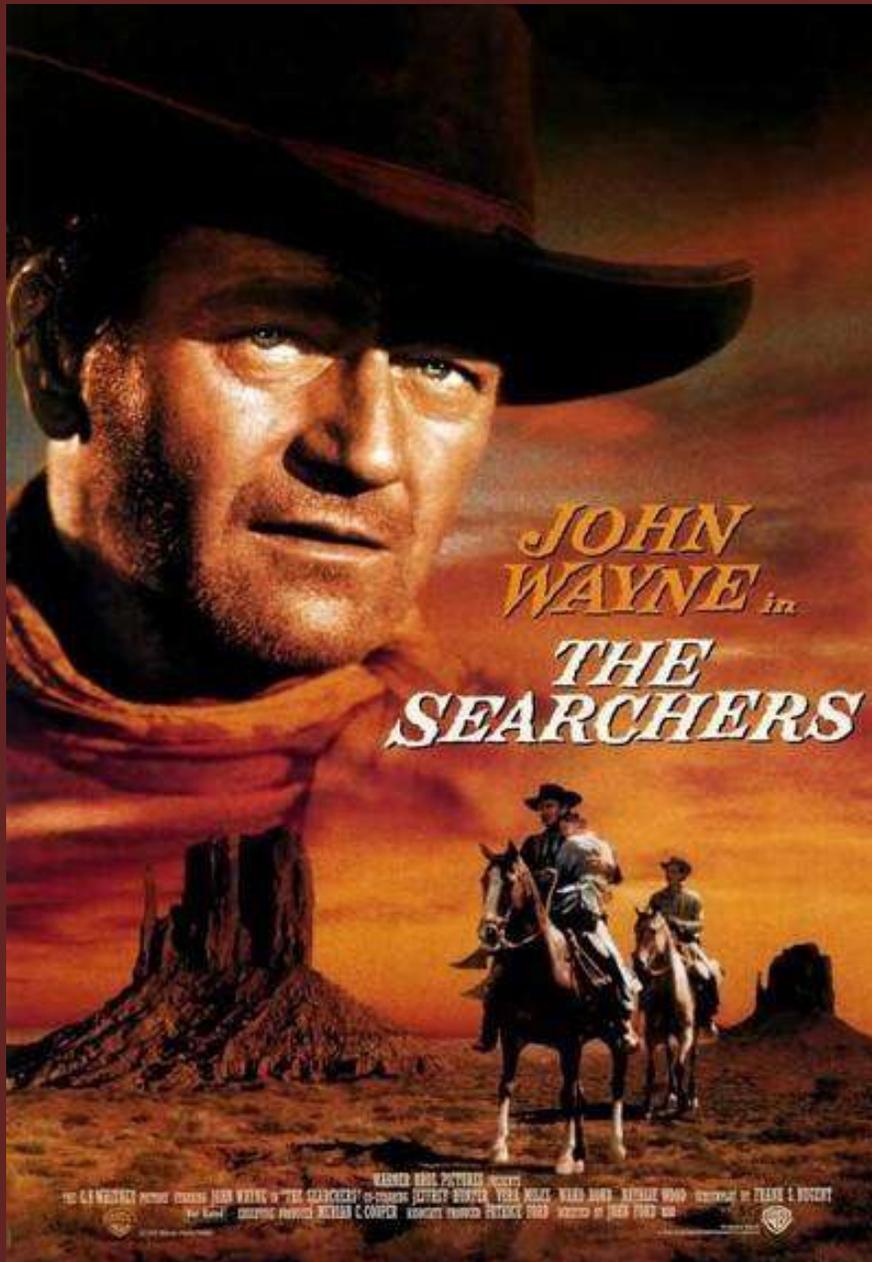


Así las sirenas tienen dos caras, como todos. La que te mata y la que te salva. Y la que te salva, obvio, es Kim Novak, qué otra va a ser.

Melina Cherro

SIRENAS

Más corazón que odio



Por Melina Cherro

Sabemos que el héroe del *western* es, en varios *films*, una versión de Odiseo. El héroe que viaja de regreso a su hogar —o en busca de— y que en el camino se encuentra con dificultades. Escollos que le demoran el regreso, batallas ajenas que se le hacen propias, monstruos en forma de bandidos o indios, mujeres que pueden ser sirenas o hechiceras. Una vez atravesados todos ellos, la llegada al hogar se cumple, o el viaje continúa sin más, porque ya no hay Itaca a la cual regresar.



En *Más corazón que odio* (*The Searchers*, 1956) de John Ford, Ethan y Martin emprenden la busca de la pequeña Debbie, secuestrada por unos indios que atacaron y mataron a la familia entera. Ambos viajan a lo largo y a lo ancho de esas tierras para encontrar a la niña y llevarla de regreso a un hogar sustituto, con la familia Jorgensen, amigos y vecinos de los difuntos padres. Ethan, en su forma de Odiseo, viaja incansablemente porque sabe que el regreso al hogar sólo

se concretará cuando la niña, su sobrina, sea devuelta.

La odisea de Ethan y Martin se demora cinco años. Cinco años que parecen transcurrir en la casa de los Jorgensen y, después lo veremos, en la propia Debbie que deja de ser niña para convertirse en mujer. Pero para Ethan y Martin el tiempo lineal, el del reloj, el del calendario, no ocurre. Ellos no atraviesan, no experimentan esos cinco años.

Para ellos el tiempo es otro. Es como si Ford con su hermosa puesta en escena nos organizara mediante su viaje un tiempo mítico, que es el de Odiseo y también el del cine, en donde las estaciones se confunden. En donde el frío de la nieve y el calor del desierto pasan de uno a otro sin solución de continuidad. En donde los paisajes y los climas parecen ser siempre uno, siempre el mismo. El tiempo para ellos tiene otra duración. Es tiempo que se desparrama en esa extensa tierra que en algún lado tiene escondida a Debbie.

El hogar, la casa, está cerca todo el tiempo. Se alejan, pero vuelven, está al alcance de la mano. Ethan y Martin regresan dos veces al hogar a lo largo de esos cinco años. Y en la medida en que el tiempo para ellos no ocurrió, en el hogar Jorgensen la vida continúa.

Así es que Laurie le reclama que Martin le haya escrito una sola carta en cinco años. Y Martin la

mira sin entender, porque esa carta que le envió es la carta que cuenta su presente continuo, su tiempo entero, su único tiempo, que es el de la busca de la pequeña niña. Martin escribe una sola carta porque esa carta dura todo el tiempo.



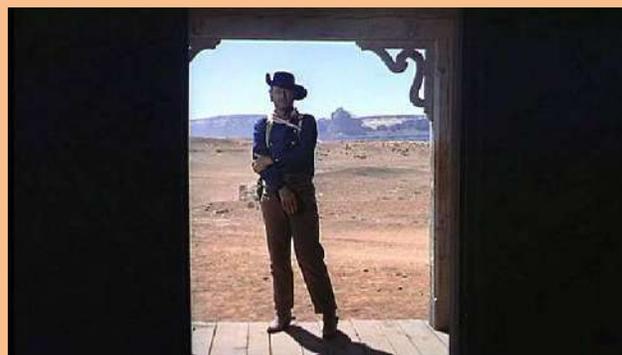
Esos dos tiempos que Ford organiza en su relato —el tiempo mítico de la busca, el del héroe, y el

tiempo cronológico de la vida familiar— parecen imposibles de juntar.

Sólo cuando Martin pelea con Charlie por el corazón de Laurie —la mujer que espera el regreso y la que cede ante el pretendiente— parece que, piñas y patadas mediante, ambos tiempos pueden unirse. Laurie mira emocionada a los dos hombres que pelean en la tierra, en un espacio intermedio entre el afuera y el adentro de la casa.

Cuando el tiempo y el espacio se juntan es porque anuncian que la resolución se avecina.

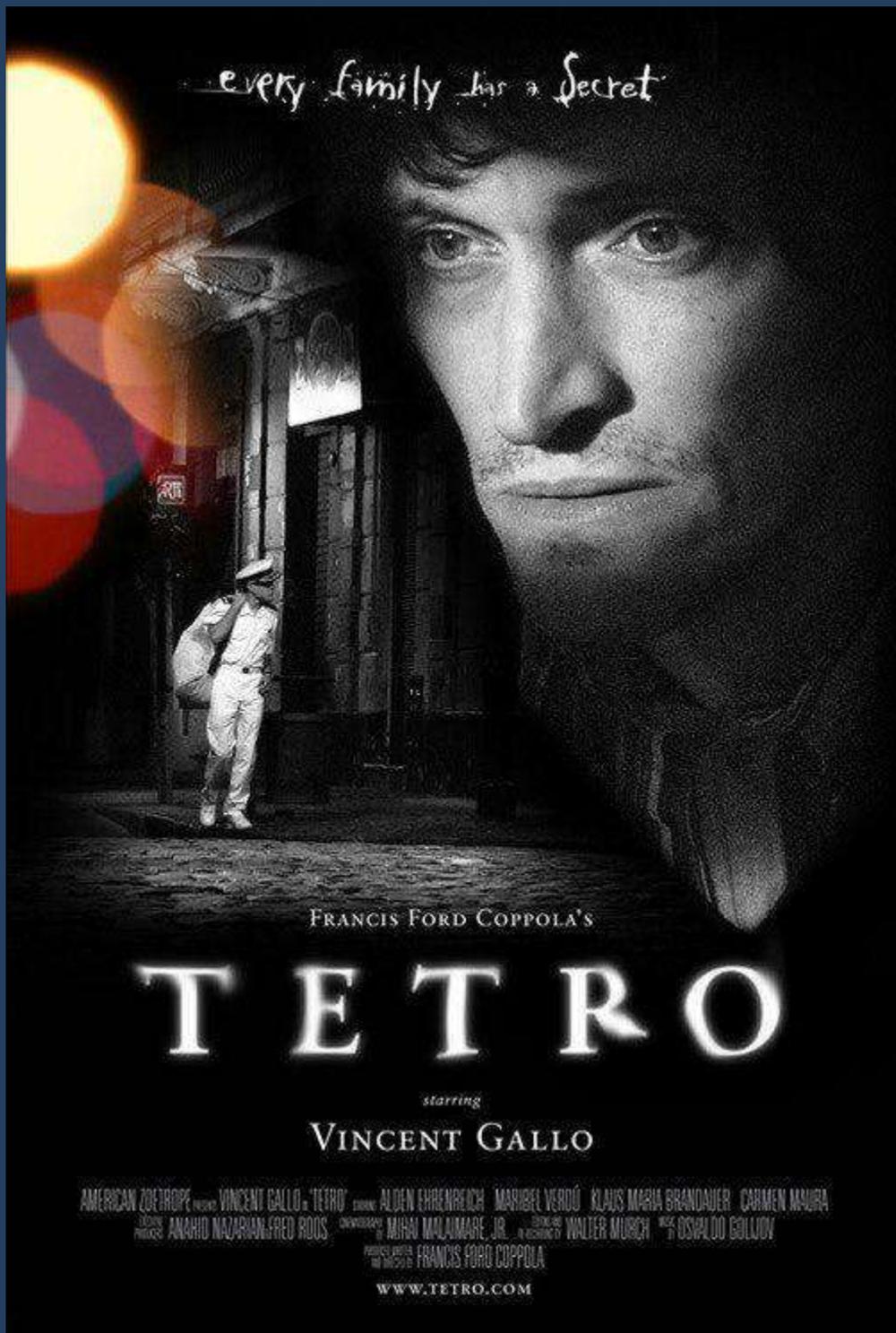
Finalmente Ethan encuentra a Debbie y la lleva a casa; Martin entra al hogar del brazo de Laurie para que el tiempo mítico acabe y comience el tiempo de la Historia. Pero Ethan sabe que allí no hay lugar para él. Que él pertenece a otro tiempo: su destino es la tierra, el caballo, el viaje y buscar el hogar eternamente.



Nada nuevo, lo sé. Pero qué bello es volver a contarlo.

TETRO

Por Melina Cherro



EL REGALO DE FRANCIS FORD

¿Y por qué Coppola pone la escena de la fiestita en la bañera?



Esa fue una de las preguntas en la clase de anoche mientras analizábamos la maravillosa *Tetro* de Coppola.

Arriesgamos varias respuestas. Elaboramos hipótesis. Discutimos porque no nos poníamos de acuerdo: que el culo de Leticia Brédice, que es un rito de pasaje, que el sexo, que Bennie tiene que madurar, que tiene que hacerse hombre.

Pero la respuesta llegó una vez que volvimos a ver la secuencia completa y desandamos camino.

Bennie es un marinero. Al comienzo del *film* llega a Buenos Aires con su uniforme y su bolsa. Un poco más adelante, entramos a su camarote para verlo guardar sus pertenencias, lo que

necesitará para la estadía en la casa de su hermano.

Mientras el *film* transcurre, lo acompañamos en su busca: quiere saber la verdad sobre su origen. Esa búsqueda es parte de su viaje y hasta que no descubra la verdad, no entienda la historia de su familia, la historia de sus padres, el joven seguirá en viaje, en tránsito, aunque no esté a bordo del barco.

Bennie, como Telémaco, busca a su padre. Y sólo va a poder volver a casa cuando sepa la verdad. Sabemos que en la Odisea padre e hijo atravesaron mil y una dificultades, tuvieron que enfrentarse a monstruos y pruebas, a engaños y hechizos, todo para finalmente encontrarse en Ítaca y reconocerse, después de tantos años de estar separados.



Ahora sí, vamos a la “fiestita” en la bañera. Espuma y vapor, agua caliente en una bañera redonda (como los ojos de pez, como los lunares de la camisa de Bennie, como las luces que encandilan a Tetro). Piernas y manos que se con-

funden en el espesor del baño. Y las dos mujeres, Josefina y María Luisa, tan bellas, tan sexuales, tan curvilíneas, aparecen vestidas con lentejuelas y plumas.

Miremos bien: ¿el traje de Josefina no se asemeja a una cubierta de escamas? ¿y las plumas de María Luisa? Si Bennie es un marinero que busca porque quiere volver a casa, si Bennie es nuestro Telémaco que quiere saber sobre su padre, entonces esas dos hermosas mujeres son un par de sirenas que demoran al viajero, que se interponen para que él no pueda ver la verdad.

Las sirenas, en los mitos, tienen distintas versiones: a veces son mitad pez mitad mujer; a veces son mitad pájaro mitad humana. Y Coppola lo sabe, por eso ellas visten así. Es la puesta en escena, la sumatoria de elementos que hacen que la "fiestita" encuentre su sentido: barco, marinero, busca, padre, bañera, espuma, sexo, mujeres, muchacho virgen con las hormonas estalladas, escamas, plumas...

Es una fiestita, sí. Porque Bennie nunca se acostó con una mujer y se la pasa mirando cuerpos desnudos. Pero también son las sirenas que demoran al viajero que quiere saber la verdad, esa que está delante suyo y no sabe, no quiere, no puede ver.

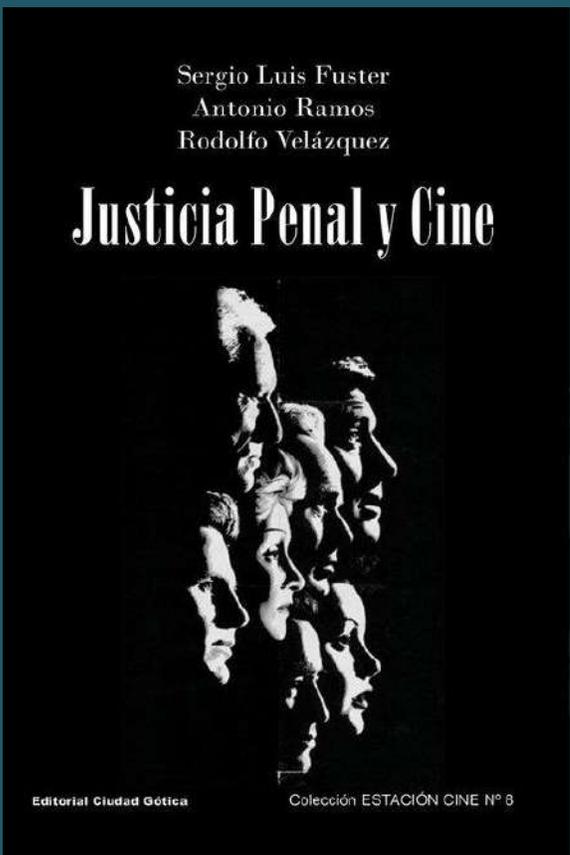
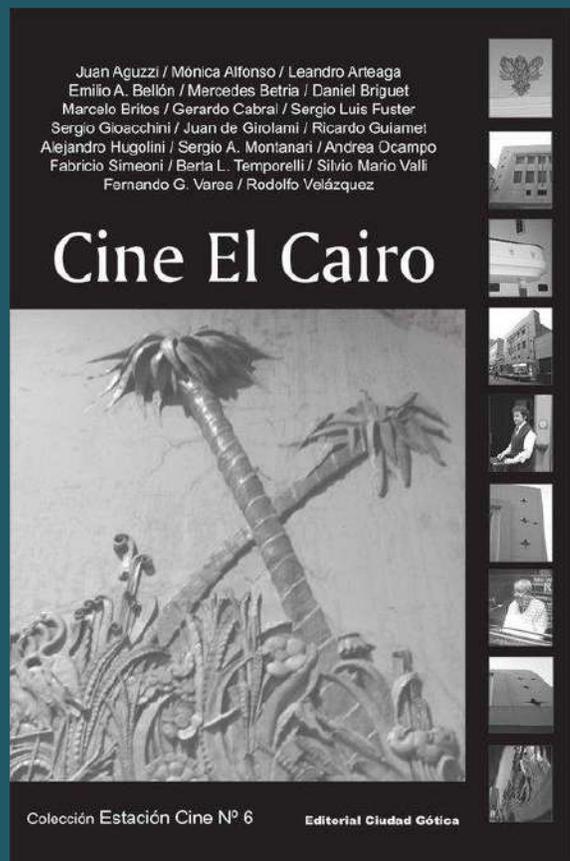
Miren *Tetro*, que es una maravilla. La película que Coppola nos regaló a los argentinos.



Tetro (2009)

Guion y dirección: Francis Ford Coppola; música: Osvaldo Golijov; fotografía: Mihai Malai-mare Jr.

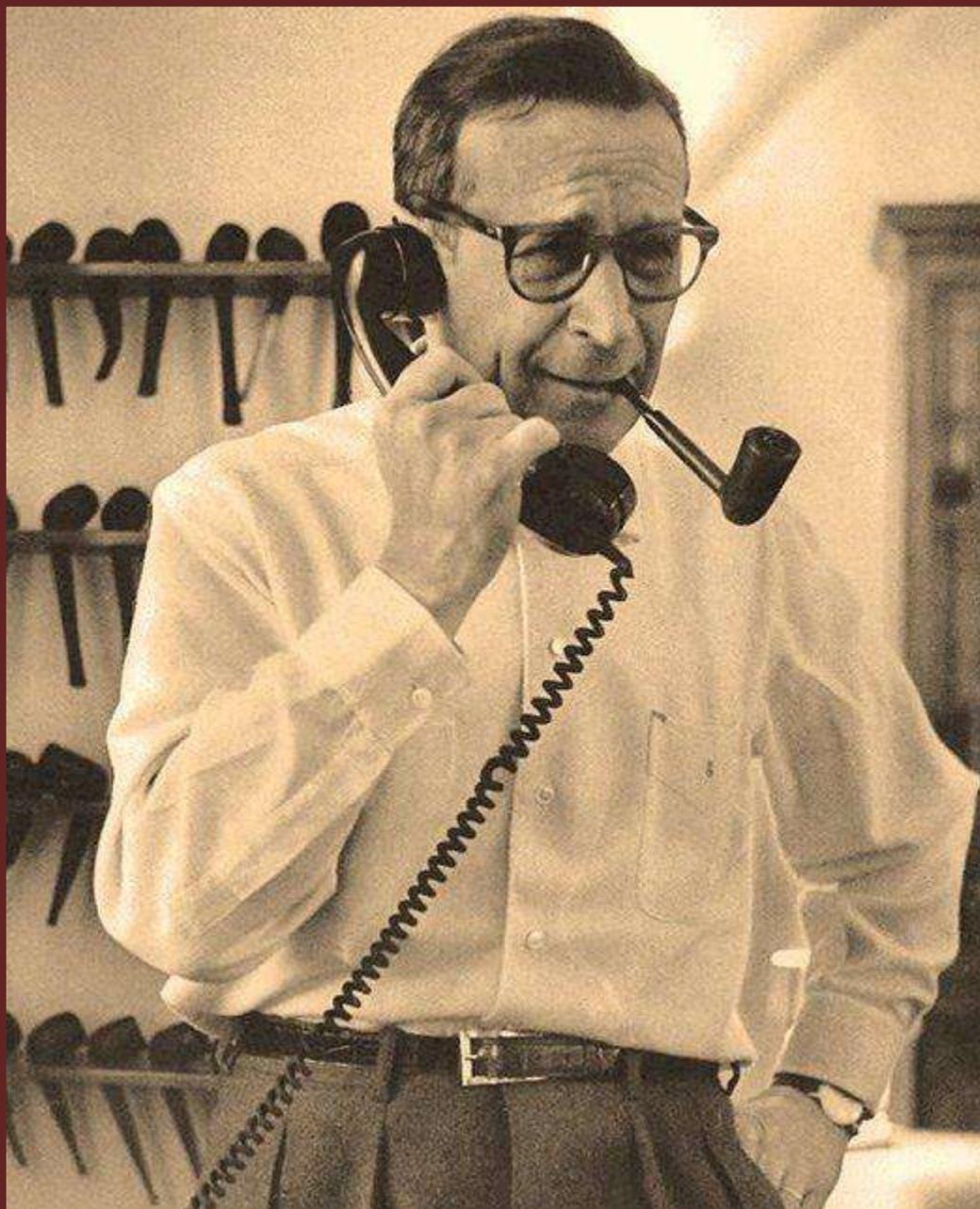
Reparto: Vincent Gallo, Alden Ehrenreich, Maribel Verdú, Klaus Maria Brandauer, Sofía Gala Castiglione, Carmen Maura, Rodrigo de la Serna, Leticia Brédice, Mike Amigorena, Érica Rivas, Francesca de Sapio, Adriana Mastrángelo, Jean-François Casanovas, Silvia Pérez.



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

GEORGES SIMENON

El escritor que fue al cine



Por Alberto Tricarico

Como tantos escritores que desarrollaron su obra a partir del primer cuarto del siglo XX y en adelante¹, Georges Simenon² es de esos escritores que era plenamente consciente de que su lector era ya también un espectador de cine.

Esto que parece una obviedad o algo sin demasiada importancia, es fundamental para entender el estilo, la dinámica y el ritmo narrativo de nuestro autor. Hay una concentración —que a su vez es atrevido montaje— a la vez de una intensidad, visualidad y extensión, que diferencian a cualquier novela del siglo XIX.

Simenon fue un novelista. Escribió ensayos, memorias, prólogos y algunos cuentos, pero centralmente desplegó su obra a partir de la novela. Este género, o formato, como sabemos, cuenta con una determinada extensión, descripciones, personajes, estructura, trama y subtramas, ramificaciones y despliegues varios.

En nuestro autor todo se da simultáneamente: el clima —tanto exterior como interior—, las descripciones de decorados y de personajes, las relaciones, el avance de la trama y los diferentes resortes narrativos. Simenon concentra la narra-

ción de manera tal que mientras leemos, entendemos, pensamos, nos entretenemos, seguimos el relato y cada una de sus aristas, sin perdernos de nada —si estamos atentos, claro— y sin que haya un capítulo de sobra.

Dentro de sus novelas, existen dos formatos típicos: los policiales protagonizados por el Comisario Maigret y lo que llamamos las novelas del destino (novelas melodramáticas, con componentes policiales). Ambos géneros o estilos se desarrollaban de manera alternada en sus casi cincuenta años de publicaciones. Lo que nunca falta es la acción, en ninguno de los dos casos. Simenon es acción —mental y física—, es agilidad, es peripecia, es movimiento. Mientras narra, describe. Mientras conocemos un pensamiento o sensación de un personaje (central o no), en ese mismo momento están pasando otras cosas. De un párrafo a otro —y sin que el lector se pierda— pueden pasar diez años. Con un nombre referido, entendemos un cambio de tiempo o de lugar.

Por eso entendemos su capacidad para pensar y escribir hacia aquel naciente espectador de cine que leyó y releyó durante todo el siglo pasado muchas de sus novelas³.

Ahora, ¿por qué Simenon es un autor ejemplar? O mejor: ¿qué es un autor? Un autor es aquel que encuentra una forma en la que expresarse

¹ En la larga lista, podemos destacar a Bioy Casares, Salinger, Ross Mac Donald, entre tantos otros.

² Georges Joseph Christian Simenon nació en Lieja, Bélgica, el 13 de febrero de 1903, y murió en Lausana, Suiza, el 4 de septiembre de 1989. Publicó 230 novelas. Sus novelas hacen referencia a 1800 lugares en el mundo entero y dan vida a más de 9000 personajes. Vendió 550 millones de ejemplares, desde su primera publicación hasta hoy. Fue traducido en 55 lenguas distintas. Fue adaptado al cine en más de cincuenta oportunidades.

³ El mismo Simenon era un espectador de cine exquisito y amante del séptimo arte.

mediante la repetición. Aquel que da vuelta siempre sobre los mismos temas, sobre las mismas obsesiones. Un autor es aquel que domina el modo de expresar —el lenguaje en este caso— perfectamente, al punto de poder llegar al lector de la mejor manera transmitiendo sus certezas, sus interrogantes, sus miedos... Su visión del mundo, en definitiva.

Es tan diverso y a la vez tan igual a sí mismo que resulta difícil abordar la obra de Simenon. Cientos de novelas escritas, un pensamiento que nos lleva a varias direcciones, muchos puntos de partida, e infinidad de tramas y modelos de personajes. Nos vamos a concentrar en algunas de sus líneas narrativas para poder siquiera empezar a leer a un autor de lo más complejo.

La vida burguesa de provincia en la Francia de primera mitad del siglo XX parece ser uno de los puntos de partida preferidos para nuestro autor⁴. Cómo habitar ese mundo, y cómo intentar salir de él, aunque sea de manera provisoria. La salida es siempre romántica y tardía, y el resultado de ese escape suele ser trágico. Algo

⁴ En la vasta obra de ficción de Simenon hay, por supuesto, infinidad de puntos de partida, lo mismo que de situaciones geográficas. Tomamos como emblema la vida de provincias en Francia porque es la más abarcativa y porque las novelas analizadas cumplen con esa condición. Pero hay también otros lugares que dan atmósfera a sus ficciones, y de las más diversas: Estados Unidos (“Luces rojas”, “El hijo del relojero”, “El fondo de la botella”, “Tres habitaciones en Manhattan”, “Los hermanos Rico”), Holanda (“El hombre que miraba pasar los trenes”, “La nieve estaba sucia”), Islas del Pacífico (“La sed”), Centroamérica (“Barrio Negro”), Unión Soviética (“Los vecinos de enfrente”), África (“La plantación”), entre otros.

así sucede en *El evadido* —título emblema de su obra—, *El alcalde de Furnes*, *El tren de Venecia*, *El testamento*, *La prometida del señor Hire*, y decenas de obras más. La atmósfera repetida, la humedad, las eternas lloviznas, los aromas y las alternancias permanentes en el tiempo —el pasado inunda desafortadamente al presente— del relato parecen ser algunas de las constantes en las novelas de Simenon.

El hombre —unas pocas veces el rol protagónico lo cumple una mujer en el mismo sentido⁵— aburrido de su rutina, vacío, siente la necesidad de largarse a la aventura. No una aventura temporaria, de una noche o una semana, sino una especie de *para siempre* que en su despliegue desemboca en una imposibilidad.

La familia, el trabajo, los horarios, la mujer, los hijos, los amigos, todo parece asfixiar a este hombre moderno que siente en un determinado momento —oportuno o no— salirse, correrse, más bien escaparse. En *El hombre de Londres* (1933) leemos: “¿No resultaba extraño vivir veintidós años con una mujer, tener hijos con ella, compartir el dinero y, sin embargo, seguir siendo unos desconocidos?”⁶. El héroe se da cuenta que toda la construcción de su vida feliz es algo impuesto, incómodo e hipócrita, así se decide a volar hacia lo desconocido. Que casi

⁵ En contados casos, como en “Betty”, “La casa de las siete muchachas”, “Noviembre”, entre otras, el hastío y el despliegue están puestos en una mujer.

⁶ La esposa del personaje podría pensar lo mismo de él.

siempre termina siendo la otra cara de la misma moneda de la modernidad. La faz lunar de aquel orden burgués. Siempre se encuentra en iguales o mayores dificultades que no puede resolver.

En ese recorrido, los personajes de Simenon aspiran y a veces logran arribar a una santidad privada. Un lugar acomodado en sus cabezas donde el mundo se les ordena —a veces de manera horrorosa— para hacer soportable la misma imposibilidad de vivir en ese mundo. El propio Simenon y sus personajes llegan a los extremos de comprender y justificar las acciones y reacciones más irracionales, brutales e inesperadas (el crimen, por ejemplo). El problema es que los personajes llegan tarde a cambiar su vida en el intento de alterar los acontecimientos de su destino. En esa fatal tardanza, está el elemento trágico supremo de los relatos de Simenon. Digamos que los personajes arriban a esa rara santidad particular —hecha a medida—, que en contados casos puede ser una verdadera paz interior. Cuando esto no sucede, y esa santidad buscada no llega, el personaje se vuelve loco, alguna vez llegando al suicidio.

Es un mundo sin escapatorias, sin huidas posibles, por más que los agonistas lo intenten repetidas veces y en cada historia. Porque esas mujeres aventureras (que se corresponden a esa otra vida posible) que codician cíclicamente a los personajes de Simenon, terminan siendo lo mismo —o peores— que aquellas a las que

abandonaron en casa. El mundo, el clima, las normas del pequeñoburgués oprimen al héroe, y éste, desbordado, huye hacia esa otra cosa, que no es sino la misma que propone ese mundo, vista desde otro lugar, pero en donde este mismo héroe está menos preparado para afrontarla que en su encierro anterior.

Ese pasaje de lo respetable a lo tenebroso, de la cordura al crimen y la locura, lo vemos en infinidad de novelas de Simenon. Ese punto de partida es el mundo de la familia y el trabajo. La rutina. Ese lugar se vuelve imposible hasta que este hombre, entre el tedio y la angustia, se pasa para el otro lado. La vaga promesa de esa otra vida posible —no tan posible, finalmente— produce en su cabeza una justificación teórica de la necesidad y la plenitud de esa busca. Como esa tragedia está siempre ligada al destiempo, a ese llegar tarde, la fundamentación hacia el interior del personaje resulta una compensación vital y necesaria.

Carta a mi juez (1946) es el relato en primera persona de un condenado por homicidio, una vez preso en la cárcel, a su juez. El mismo juez que lo condenó unas semanas atrás, y que cree que va a entender los motivos que lo llevaron a matar a su novia Martine. En doscientas y pico de páginas, Charles Alavoine, de cuarenta años, narra su vida adulta hasta llegar al momento de su fin. Alterna —típico en la narrativa de Simenon— momentos de diferentes pasados, del pre-

sente y del juicio que lo condenó. Enlaza maravillosamente a cada personaje y su pasado con su comportamiento en el juicio, ya sea como testigo, como abogado, como juez o como público en general. La extensa carta se expresa de forma sutil para describir de a poco la íntima relación con cada uno de ellos: su madre, su primera esposa, sus hijas, su segunda esposa, el mismo juez, sus abogados, sus amigos, etc.

“El hombre sin sombra” (frase recurrente del médico en su carta), es el tema de esta novela. Sombra como doble. La relación con su compañero de celda, sus dos mujeres —resueltas en una tercera, ilegal y romántica—, sus dos hijas, sus dos abogados, los simétricos bares, restaurantes y hoteles. Ese doble que menta esa otra vida, esa otra posibilidad. De esa manera justificar, armar un discurso en torno a ese recorrido que lo satisfaga. En la carta está presente el destino de quien la escribe, como así también el destino de quienes lo rodean. La gran ciudad (París) como refugio engañoso respecto al pequeño pueblo, que también fue un refugio en un primer momento junto a su madre; y el juez a quien envía la carta como posibilidad futura de Charles. El problema del hombre moderno y su sombra es su duplicidad, su soledad, su vacío, su tedio. La opción de encontrar en ese otro lugar, la salida. Una salida que no es tal. Siempre los personajes del autor están en dos mundos a la vez —como el hombre moderno—. La trampa

de necesitar esa duplicidad, pero para fundirse en uno. Ante la imposibilidad de lograrlo, salir derrotado, matando a Martine como en este caso, o suicidándose, o volviendo a casa, o postergando esa busca indefinidamente con la esperanza de que algún día...

Somos personas dobles en el mundo de Simenon, pero esa otredad nos devora. Es un simulacro armado de antemano que no puede modificarse excepto pateando el tablero, y ni aun así. El tema es que una vez pateado ese tablero, sólo nos espera la tragedia. En ese encierro viven sus personajes, rodeados de conocidos aromas —que recuerdan algún lugar del pasado, de la infancia—, de muebles asfixiantes, de relaciones desgastadas, de madres terribles, de falsos amigos y de trampas permanentes. Salir de ese encierro es el deseo de sus protagonistas, pero salen complicándose todavía más, y como si ese simulacro abarcara también esa posibilidad de salida, el mundo los arrastra hacia un final desesperado. Ese pasado imposible de recuperar, se une sin solución de continuidad con ese futuro imposible de transitar.

En *El tren* (1961), el personaje, Marcel Féron, por cobardía, o cortedad, decide volver a casa. Luego de la aventura, de la huida, regresa. Igual aparece la tragedia —producto de esa misma cobardía— pero de otra manera distinta a la habitual.

Hay una cobardía en Marcel que proviene de su infancia y juventud, y que lo hace preocuparse en su aventura cíclicamente por su esposa, su embarazo y su pequeña hija Sophie. Tal es así, que en su soledad y angustia más terrible, la desconocida y oscura Anna lo sigue y lo acompaña aun cuando Marcel averigua sucesivas veces sobre el paradero de su familia. Se entera que va a dar a luz en un hospital a unos cuantos kilómetros de La Rochelle y decide reunirse otra vez con su familia. Anna, solitaria y sin nada en el mundo —huyendo de una cárcel belga— lo sigue hasta la puerta del hospital. Allí se despiden. Meses después Féron logra volver a su casa en Fumay, y retomar la insoportable rutina, cuando una noche Anna se le aparece, pidiéndole refugio en su casa porque la persiguen los nazis. Él se excusa y le dice que es imposible, y al otro día se entera que fue arrestada y fusilada.

Es entonces la oportunidad, lo que aprovecha el burgués hastiado. Ya que ni necesidad tuvo de separarse de su mujer ni de sus hijos, ni irse de su casa, aunque literalmente haya hecho precisamente eso. Marcel lo vive intensamente como un *llamado del destino*. Acá el tema es el destino. La justificación del héroe está explicada desde el destino. Ese encuentro con el destino no es más que el encuentro con su propia cobardía. Porque no llega a encontrar su sombra como lo había hecho Charles, no se pasa del otro lado. Sólo vive un paréntesis en su vida,

intensamente, como quien va a un parque de diversiones en el momento detenido de su historia de refugiado. Acá tenemos el truco del tiempo indeterminado por la incertidumbre de la ocupación alemana. ¿Cuánto durará? Pero el final es igualmente trágico que *Carta a mi juez*. O peor.

Marcel abandona a Anna en la puerta del hospital y la vuelve a abandonar a su suerte —posterior muerte— en la puerta de su casa. El error es doble, y el mismo. Más allá del recuerdo —esta novela también está contada en primera persona por Marcel—, su vida vuelve a ese destino del que finalmente no pudo salir: su rutina, su pueblo, su familia, su oficio, su casa. Todo estaba en su lugar a su regreso. La narración está contada veinte años después del suceso, como una especie de legado a su hijo varón —finalmente tuvo tres hijos, uno de ellos varón— de manera que éste se fortalezca y no vuelva a cometer el error de vivir la vida como Marcel la vivió. Hay en este relato como un testamento de la derrota, y de la siempre fatal imposibilidad.

En *El viajero del Día de Todos los Santos* (1941), Gilles Mauvoisin llega a La Rochelle con 19 años de edad, tras la muerte de sus padres en Noruega. Sus padres eran artistas ambulantes y mueren en una pieza por un desgraciado e inesperado accidente: un escape de gas. A partir de su llegada, la vida según Simenon se pone

en marcha. Gilles hereda la fortuna de Octave, el hermano de su padre.

Dos vidas posibles, dos existencias posibles y el hilo de la sangre familiar que arrastra al destino de Gilles hacia sus decisiones más importantes. Primero llega inocente, desconcertado, sin saber qué hacer. Hereda a su tío, se hace millonario y poderoso en poco tiempo. Desenmascara un crimen terrible que la ciudad negaba y escondía. Cuando termina se da cuenta que se ha convertido en su tío Octave. Poderoso, rico, temido, sucio y rutinario. Durante toda la novela está —tácitamente— tironeado entre la vida de su padre y la de su tío. Ambas le parecen misteriosas, extrañas, solitarias, riesgosas. Aunque ambas son opuestas y excluyentes. Finalmente, Gilles decide seguir el modelo de su padre. Como todo personaje de Simenon, siempre decide por esa salida romántica y de ruptura, que por lo general no lleva a nada. Esta vez —a diferencia de la mayoría de sus novelas— lo hace al final. Enamorado de su tía Colette, le propone dejar todo, hasta la fortuna heredada, su hijo recién nacido, y partir a la aventura de una vida como la que vivió su padre. El burgués que intenta romper con su rutina y patear el tablero aquí parte de una situación distinta: Primero debe crecer y transformarse en un burgués para finalmente huir.

El texto se estructura a partir de un catolicismo solapado y en clave —como ocurre en muchas

historias de Simenon—: cada uno de los momentos importantes en la corta estadía de Gilles en La Rochelle se dan a partir de fechas relacionadas con una celebración religiosa. Llega al pueblo el Día de Todos los Santos, conoce a su tía en Navidad y pasa un particular Año Nuevo, durante febrero (donde atravesamos el Miércoles de Ceniza) entabla su relación con Alice y planea casarse. En Semana Santa y Pascuas se da el viaje con los suegros, y en Pentecostés salva judicialmente a su tía Colette, acusada injustamente de haber matado a Octave. Cada uno de estos puntos están marcados por el autor en el relato. Más tarde, cuando se comienza a repetir el ciclo, al año de haber llegado, decide la ruptura, para seguir la vida que hizo su padre.

A propósito de su catolicismo, muy sutil y esporádico en su obra, entendemos que se debe a su educación con los jesuitas, pero además a la atmósfera, al clima que se amasa en cada una de sus ficciones. Aunque en algunas obras —sobre todo en la primera etapa de su extensa obra— el tema aparece de manera más explícita. Tal es el caso de *“Crimen en Holanda”* (1931), *“La epilepsia”* (1932), *“El hombre de Londres”* (1933), y *“La verdad sobre mi mujer”* (1942), entre otras.

La alternancia de los tiempos narrativos, como la mezcla entre el ánimo, un recuerdo, el presente y alguna especulación de un mismo personaje, o de varios, es de destacar en cada relato de

Simenon. Los aromas, las situaciones, el clima, la lluvia, el crepúsculo, la forma de hablar de los personajes y sus silencios, todo es siempre algo más en el mundo de este autor. El fuera de campo es permanente, siempre estamos pensando en algo más de lo que estamos leyendo, siempre estamos construyendo algo, e imaginando algo, completando algo más. Siempre estamos pensando qué va a pasar, y cómo, siempre estamos uniendo lo que leímos hace un rato con lo que estamos leyendo y con lo que vamos a leer.

Esto sirve al autor para reflexionar sobre cuestiones relacionadas con el destino, la posibilidad de otra existencia, la herencia, la tragedia, el rol del padre, el hombre moderno frente al mundo que le toca vivir, la soledad, la condición humana... el intento de comprensión de lo humano.

El fuera de campo es tan aplicable a la literatura como al cine. El maestro Faretta nos enseña que siempre debe haber dos historias: la literal y la simbólica. Esto se construye desde la escritura, desde la forma —la repetición—, desde el estilo. Trascender lo narrado, ir más allá; sugerir, mentar, proponer un más allá. Lo que leemos es lo que se muestra, la evidencia y lo que se muestra no significa nada a priori en sí mismo, es la punta del iceberg —de acuerdo a la metáfora de Hemingway—, sino que arriba al sentido en función de las implicancias entre las diferentes partes del relato. En la relación —principio de simetría— entre una situación y otra, entre un

personaje y otro, entre un diálogo y otro, la trama se continúa en la cabeza del espectador mediante el fuera de campo. El lector es quien termina de completar aquello que falta, aquello que se quiere decir, aquello por lo que se quiere reflexionar, esa idea que es anterior a la narración misma, la verdadera figura en el tapiz. En el mundo literario, Simenon es ejemplar como pocos en esta cuestión.

Simenon escribe para lectores espectadores de cine, y el cine termina devolviéndole y devolviéndonos la obra literaria en decenas de películas. Dentro de las novelas de Simenon, algunas hemos visto trasladadas al cine con excelente resultado, ellas son: *La noche de la encrucijada* (1933) de Jean Renoir, *Cecile ha muerto* (1943) de Maurice Tourneur, *El Presidente* (1961) de Henri Verneuil, *El anciano de Ferchaux* (1963) de Jean Pierre Melville, *La viuda Couderc* (1970) de Pierre Granier-Daferre, *El gato* (1971) de Pierre Granier-Daferre, *El tren* (1973) de Pierre Granier-Daferre, *El relojero de San Pablo* (1974) de Bertrand Tavernier, *Los fantasmas del sombrerero* (1982) de Claude Chabrol, *Betty* (1992) de Claude Chabrol, *El oso de peluche* (1993) de Jacques Deray, y *La habitación azul* (2014) de Mathieu Amalric.

Alberto Tricarico

Trilogía de Adolfo Aristarain

Entre promesas, dobles y desasosiego



En la historia reciente del cine de nuestro país y del cine mismo han sucedido grandes acontecimientos y quiebres. Resulta digno pensar que el cine, que las imágenes con carga narrativa —ya sean ficción o documental—, están indefectiblemente ligadas a la coyuntura que las atraviesa y envuelve.

Allí podemos ubicar la producción de Adolfo Aristarain, cuya trilogía se inscribe dentro del

cine *noir*. Una trilogía que abarca seis años de producción que van de 1978 a 1982. Años marcados por la última dictadura cívico-militar, años sombríos, de destrucción, persecución, desapariciones y crímenes que hoy todavía cuesta nombrar. Allí, Aristarain elige el género policial para desarrollar tres historias, historias que siguen interpelando por su crudeza y su prescindencia de la metáfora. Este director, nacido en

Parque Chas (Buenos Aires) en 1943, cuenta con un notable bagaje y experiencia previa a su primera película, *La parte del león* (1978). Un día ingresa en el set de *Dar la cara* (1962) de José Martínez Suárez y aparece como extra, acontecimiento que lo acerca a la cuestión cinéfila que lo venía fascinando desde pequeño, cuando sus tías lo llevaban a entregarse a la pantalla grande. Fue montajista, ayudante y asistente de dirección en Río de Janeiro, Estados Unidos y Madrid, donde tuvo la posibilidad de trabajar como asistente de dirección de Sergio Leone en *Érase una vez en el Oeste* (1968)¹.

Lector de Dylan Thomas, hay algo de una herencia o influencia de la literatura norteamericana de la que Aristarain se apropia, aunque trocándola y dotándola de un tinte propiamente argentino, sin soslayar el importante peso de los acontecimientos de la coyuntura. Es interesante pensar que, durante la última dictadura militar no hubo mucho cine negro o policial que se haya estrenado, al menos no en los primeros años. Tampoco era un género muy habitual en general en nuestro país. Por eso quizás lo que hace Aristarain es una apuesta fuerte al género y su reivindicación. Allí se insertan *La parte del león* (1978), *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982).

¹ Brenner, F. (1993) Los directores del cine argentino. Adolfo Aristarain. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.

Entre estas películas realiza otras, acaso de mayor nivel comercial y ligadas a narrativas amorosas. Su interés era filmar dos películas por año, por lo cual se suma a los directores Fernando Ayala y Héctor Olivera que formaban parte de la productora Aries para realizar las películas del amor que tenían como prioridad visibilizar la música de ciertos artistas de la época. Esta serie de películas gira entonces en torno a las canciones, donde Aristarain da vida a *La playa del amor* y *La discoteca del amor*, ambas de 1980.

Este director reniega de alguna forma de lo que puede llamarse “cine argentino” como unificación o como identidad. Prefiere, en todo caso, priorizar la herramienta de la narración, de los diálogos, los cuales denomina su fuerte. Entre estos modos de narrar, cabe la pregunta de cómo fue posible que se hayan realizado estas películas en ese tiempo. Son películas que escatiman en metáforas, tocando temas sociales y simbólicos críticos. Silvia Schwarzböck² plantea que la productora Aries claramente no reivindicaba los hechos atroces vividos en esa época, no hacía apología de la dictadura, pero es preciso decir que tampoco era símbolo de lucha, sino que logró adaptarse al contexto para seguir produciendo. De todas formas, hubo algunos procesos de censura sobre el guion previo a las filmaciones, que hicieron que algunas cosas no se lle-

² Schwarzböck, S. (2010) Cine argentino en la dictadura. Quiebre del proyecto moderno. Entre Terrorismo de Estado y democracia. En *La Otra* n° 23. pp. 14-20.

guen a ver en la pantalla. Aún así, quizás arbitrariamente, vemos en estas películas algunas escenas de cierta crudeza que acaso han burlado la censura y hoy en día nos permiten hacer una lectura crítica de cómo se realizaban las imágenes en movimiento en momentos tan escabrosos.

El cine negro puede ubicarse, según Paul Schrader, en esas películas que se encuentran cubiertas de “un manto de oscuridad”³. Escapa a la conceptualización del género pero lleva ligadas algunas particularidades e insistencias. Esa oscuridad mencionada por Schrader inunda tanto la atmósfera estética de las imágenes como así también a la idiosincrasia de los personajes. Ellos son, generalmente, hombres de vidas grises, destinadas al fracaso, llenas de callejones sin salida. Es un cine que deviene imagen luego de ciertos acontecimientos sociales, es decir, no deja de dialogar o dar respuesta a aquellos movimientos coyunturales que lo rodean, como es el caso de la posguerra. Entonces, podemos decir que también ese mundo que rodea las ficciones es sombrío, ¿cómo ellas no iban a serlo?

Ingresando en la trilogía negra de Aristarain, podemos pensarla como un universo, como una constelación, ya que hay actores y dinámicas entre ellos que se repiten en sus películas, nombres que vuelven a aparecer y mundos que se

³ Schrader, Paul (2004). “Apuntes sobre el Film Noir” en *Revista Latente* N° 2. Pág. 123-134.

entrelazan de alguna manera, sin dejar de dialogar en ningún momento. Asimismo, en el modo de narrar de Aristarain se observan algunas inconsistencias que insisten más en el carácter ficcional de las historias que en una pretendida documentalidad, todo en un tono verosímil. Aparecen algunas cuestiones históricas, judiciales, procedimentales que, en la realidad, no podrían llevarse a cabo de tal manera pero que, sin embargo, en estas películas tienen lugar, convirtiéndose en un detalle, un elemento más del imaginario policial.

Tres aristas merecen ser mencionadas para ubicar la novedad que propone Aristarain y que hace a un modo de entender el cine negro, como así también a una forma de hacer cine en tiempos sombríos, sin dejar de hacer alusión a ello.

Por un lado, es preciso destacar la idea de promesa, que se encuentra presente en la trilogía, principalmente en las primeras dos entregas. Algo —todavía no consumado— aparece como posibilidad de un mundo mejor, como una pequeña rendija que abre a pensar que otra realidad puede ser posible para que esos personajes abandonen ese camino de fracaso al que parecen destinados.

Por otro lado, veremos en esta trilogía un recurso muy particular que es herencia del cine negro; se trata del fenómeno del doble. Casi como esas sombras que se proyectan en la noche sobre

el asfalto a la luz de la luna, los personajes principales de Aristarain en las tres películas tienen otros personajes que hacen de contrapunto o acaso también de espejo. De una u otra manera, nos permite pensar que, en cada una de ellas, esta cuestión dual se resignifica y toma diferentes tintes. Rivales, semejantes o incluso amigos que luego son abandonados a medida que avanzan los largometrajes, constituyen la estofa narrativa que da sustento a los mismos.

Por último, cabe destacar la cuestión de la circularidad que se evidencia en las tres películas: por una parte permite pensar la idea de universo cinematográfico policial, ya que ubica ciertos actores que aparecen y reaparecen desde distintas posiciones, ciertos nombres ficticios que vuelven a tener lugar, como así también dinámicas en las historias que insisten y se repiten con algunas variantes. Pero no se trata solamente de ello, la circularidad configura también el modo en que los personajes transitan las películas. Fiel al cine negro, estos personajes realizan movimientos significativos en búsqueda de algo que rompa con el trajín cotidiano y les permita una salida de ese mundo gris. Sin embargo, al final, vuelven al punto de origen, como si esos movimientos hubieran sido en vano, como si no hubiera salida posible.

Estos tres puntos resultan azarosos y propios de una lectura singular. Bajo ningún término agotan las miradas posibles respecto a estas tres

películas de Adolfo Aristarain, sino que invitan a buscar otras aristas e interpretaciones.

LA PARTE DEL LEÓN (1978)



Corre el año 1976, con muy poca producción cinematográfica que venía decayendo desde los comienzos de la dictadura. Dos años después, el panorama no fue distinto: esta obra no tuvo éxito en la pantalla grande pero sí fue celebrada por la crítica. Fue financiada por abogados y con el apoyo del Instituto Nacional de Cinematografía. La premisa es simple pero novedosa: a modo de

paralelismo se van relatando dos historias que en algún punto se tocan. Por un lado, delincuentes personificados por Julio Chávez y Ulises Dumont roban un maletín con una cantidad de dinero impensado, que esconden en el tanque de agua de un edificio. Por otro lado, conocemos los pormenores de la vida de Bruno Di Toro (Julio De Grazia), una vida que, como se mencionaba anteriormente, se caracteriza por ser gris, por encontrarse en derrumbe. Sin trabajo y a punto de divorciarse de una mujer a la que todavía ama pero no hace nada por recuperarla, un día ve la escena que como espectadores también vemos: cómo ese maletín aparece en su vida. Allí, se inserta la esperanza de mejorar su porvenir.

La primera parte de la trilogía policial de Aristarain ya nos indica la dirección que va a tomar durante todo el camino. La cámara situada desde abajo, como un espectador escondido viendo algo que no debe verse, registra un crimen. Uno de tantos. Las locaciones sombrías, los ambientes oscuros, los planos picados. Los diálogos, los primeros diálogos, que poco inocentes se presentan, nos hablan de una coyuntura donde el individualismo, la meritocracia y la transmisión de una lógica liberal son las que priman.

Contiene elementos que hacen al código del cine policial pero sostiene un margen de innovación cuando no cesa de hablar de lo que está aconteciendo en nuestro país. Llegar tarde al trabajo,

por ejemplo, tiene sus consecuencias, que sólo se resuelven metiéndose en el mundo del dinero. Ya no se fía, los amigos no son tan amigos, y ya no se puede contar con nadie. El clima de desazón se hace eco, dando cuenta de la disolución de lazos sociales y simbólicos.

El maletín que pasa de mano en mano se convierte en promesa de un mundo mejor. Es el sueño del neurótico, creer que uno puede cambiar su vida a partir de un pequeño acontecimiento. Sólo que en vez de obtener allí una ganancia, queda más solo. El botín encontrado es una farsa, una mentira. Esos billetes están marcados, no los puede cambiar. Sin embargo, el botín funciona de excusa para que las vidas de Chávez, el delincuente, y De Grazia se entrelazan dando lugar, por primera vez en Aristarain, a la figura del doble. Por un lado, una vida quieta, a punto de desmoronarse. La vida de un hombre fracasado, sin esperanza y sin motivación para cambiar el rumbo de su vida —que va en picada—. Por otro, escenas de delincuencia, vertiginosas, llevadas a cabo por Chávez y Dumont. Van y vienen, haciendo un paralelismo constante. El nerviosismo de De Grazia se contrapone con la templanza de Chávez. En ambos, pareciera que algo puede llegar a explotar, esa potencia está siempre presente a lo largo del film. No hay, en definitiva, polaridades tan marcadas, sino una desmezcla en donde la maldad no es tan mala ni la inocencia tan inocente. La

violencia aparece donde al comienzo era impensada y las identificaciones con los personajes se nos resisten. Se han elegido protagonistas ante los cuales los espectadores no podemos acercarnos por ninguna vía. Uno ni siquiera podría sentir pena por ellos. Acaso en *Tiempo de revancha* haya un ápice de algo distinto, mezcla entre resistencia y derrota.

TIEMPO DE REVANCHA (1981)



A diferencia de *La parte del león*, *Tiempo de revancha* muestra los lazos todavía afianzados,

y la resistencia del personaje principal por una causa, una causa perdida quizás, pero causa al fin. Es una película que apunta —en épocas de hechos atroces— a hacer referencia a la impunidad y corrupción dentro de las empresas multinacionales y a la vulnerabilidad simbólica de los obreros. Allí, Pedro Bengoa, retratado por Federico Luppi —actor que acompañaría a Aristarain durante toda su filmografía pero que recién en este año puede volver a filmar películas luego de los comienzos de la dictadura—, es un hombre que busca trabajo a pesar de tener sobre sus hombros un pasado sindicalista, de lucha, un pasado político, un pasado por el que podría ser buscado y perseguido. Intentando borrar esas huellas y negar su identidad, logra trabajar para la multinacional Tulsaco.

Resulta curioso que comience con una escena navideña. Sabemos que en nuestro imaginario la época de navidad y fin de año siempre implica la esperanza, la promesa (nuevamente) de algo mejor. Otra vez, aquello que aparece en *La parte del león* se configura de manera similar: insiste la pregunta de cómo conseguir dinero, cómo obtener un mejor trabajo. Bengoa se topa en este nuevo trabajo con Bruno Di Toro —reaparece un nombre conocido, ya utilizado en *La parte del león*—, ex compañero y amigo a quien Ulises Dumont da vida. Este viene configurando en su cabeza una manera de simular un accidente laboral y con ello, cobrar un seguro significativo

que les acomodará la vida. Ese accidente implicaba simular perder la condición del habla, tarea que le correspondería a Di Toro. Con la indemnización cobrada aparece la esperanza de obtener dinero, irse a otro país, de viaje, comprarse una casa, etc. La posibilidad en sí misma otra vez. La música navideña, que suena en varias ocasiones a lo largo de la película, se vuelve tétrica, escabrosa. Incluso en esa época de prosperidad, nada mejora. Esa posibilidad anhelada no trae más que oscuridad, miedo, persecuciones, aunque también resistencia, cuando el personaje de Dumont fallece en ese accidente que ya no es simulado sino efectivo. Por tanto, Bengoa, con el rostro estoico de Luppi, decide ir por el juicio, hacer carne al silencio con su cuerpo y sostener una mentira hasta todo límite posible. Y en ello reside la diferencia respecto de los otros dos largometrajes. Ese Luppi que tiene un modo particular de abordar cada personaje, que “al interpretarlo lo inventa, y al darlo por acabado lo destruye, porque lo hace irrepetible”⁴.

Se dice que la película fue enviada al Ente de Calificación Cinematográfica apenas unos días antes de su estreno. Por ello, sorteó algunas censuras, y por eso mismo, podemos ver imágenes crudas y fuertes que lejos están de ser metáforas. Imágenes que parecieran ser un retrato honesto

⁴ Fernández-Santos, Á. (2003). “Federico Luppi” en *Nosferatu. Revista de cine*. N° 43. Pág. 4-5.

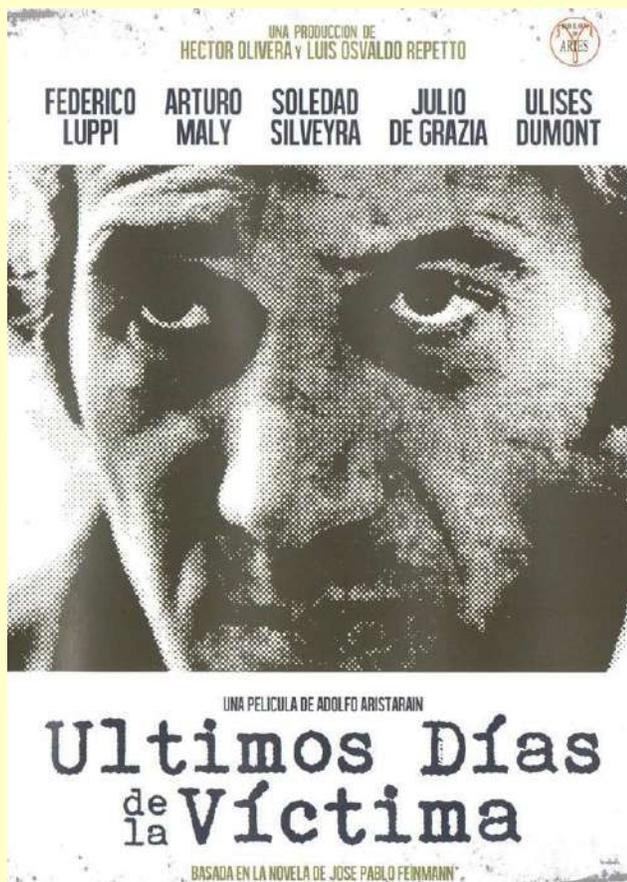
de lo que acontecía en los años de la última dictadura cívico-militar. Descuidos como estos nos brindan un archivo de un valor incalculable y le da mérito a todos aquellos que fueron parte de la producción de esta película en tiempos donde la enunciación de algunos temas se encontraba prohibida. Se resignifica por esto la tarea del personaje de Luppi, resistir en silencio por una causa mayor.

“Cualquier día de estos volamos todos” dice uno de los tantos personajes. Qué es esto sino la aparición de la incertidumbre y la forma en que se fue instalando la lógica liberal. Es que esos tiempos oscuros, además de representar un genocidio atroz, también fueron una época de marcada planificación económica con tintes liberales. “Si no lo hacés vos, lo va a hacer otro” es otro de los diálogos que se deslizan tímidamente aunque con contundencia; se trata de la condición descartable de los sujetos, condición que se reforzaría con la lógica neoliberal de los 90. Aquí, se vive en una realidad donde hay que encontrar trabajo como sea, no importa si eso implica movilizarse, mudarse a otro lugar, arriesgar la propia vida o ceder en la ganancia de derechos, algo que quizás Pablo Trapero recupera en *Mundo Grúa* (1999).

También tiene algunas semejanzas con *The Conversation* (Francis Ford Coppola, 1974), estrenada 7 años antes. La sensación de meterse en un dilema, sin salida, y que el delirio perse-

cutorio que surja de ello sea tan grande que carcoma al personaje. Tener la certeza de que te están espionando debe ser lo más insoportable que existe. Y la pregunta de ¿hasta cuándo va a durar? ¿Hasta cuándo mantener la tortura del silencio? Se trata del interrogante que refiere hasta dónde puede ir uno por una causa, una causa compartida, de justicia y resistencia. Como otro círculo sin salida dentro de la trilogía de Arista-rain, el personaje queda preso de esa causa.

ÚLTIMOS DÍAS DE LA VÍCTIMA (1982)



La última entrega de esta trilogía se estrena unos días después de la llegada de las fuerzas armadas a las Islas Malvinas. La situación era crítica en el país, todos los medios de comunicación desviaron su mirada hacia otras imágenes. No es que no hubiera espectadores, sino que estaban mirando el espectáculo de los medios de comunicación, lo cual implicaba una transmisión de 24 hs. de las crónicas en Malvinas.

Últimos días de la víctima, adaptación de la primera novela de José Pablo Feinmann (1979), es una película más concreta, coherente, pero al abrirse la pregunta de quién es en todo caso la víctima, se genera una cuestión sin salida. Se presenta más sobria, con más pausas o, al menos, hay mayor demora en la presentación del conflicto. Va desde afuera hacia adentro, muestra primero una panorámica de la coyuntura que algo insinúa y luego nos inserta en las historias de los personajes. Luppi retrata a Mendizabal, un mercenario que debe ir eliminando objetivos sin preguntarse muy bien por qué, eso no es asunto suyo. Él se siente de algún modo impune en esos actos. Deambula por la casa de Ravenna (interpretado por Julio De Grazia) —representante de una empresa que estafó a mucha gente— como si fuera la suya, se apropia de ella, hasta que el dueño llega y lo asesina. Esa disposición que él nos muestra en un departamento ajeno, creyendo ser libre, andando por ahí sin consecuencias, impune, será la disposi-

ción que tendrá el personaje durante la película, hasta que la trama le demuestre lo contrario: que él no es dueño ni de sus propios actos. La pregunta por el *por qué* no aparece hasta que comienza a haber cierta relación entre una víctima y otra. Hay una mujer (Soledad Silveyra) que aparece en ambos casos desde distintos lugares, una insistencia que se repite, una pieza de un rompecabezas que no encaja. ¿De qué víctima se está hablando? ¿De cuáles de las que se presentan en la película? Quizás toda la película se trata de que allí donde Mendizabal–Luppi mira y espía, no es donde hay que mirar, sino a otro lado. Este personaje es traicionado por su propio andar, y a partir de allí, se siente perseguido, persecución que no es sino la que acontecía durante esos años fuera de las pantallas. En esa sensación de persecución se apoya en el personaje de Ulises Dumont, su único amigo, su espejo. En las tres películas se observa cierto egoísmo en los personajes principales que ponen en peligro a sus pares, a quien esté al lado, tanto Arturo Maly en *La parte del león* como Ulises Dumont en las otras dos. El doble vuelve a presentarse en estas últimas dos películas pero de otra manera, ya que, en todo caso, Luppi se apoya en Dumont como si fuera un espejo.

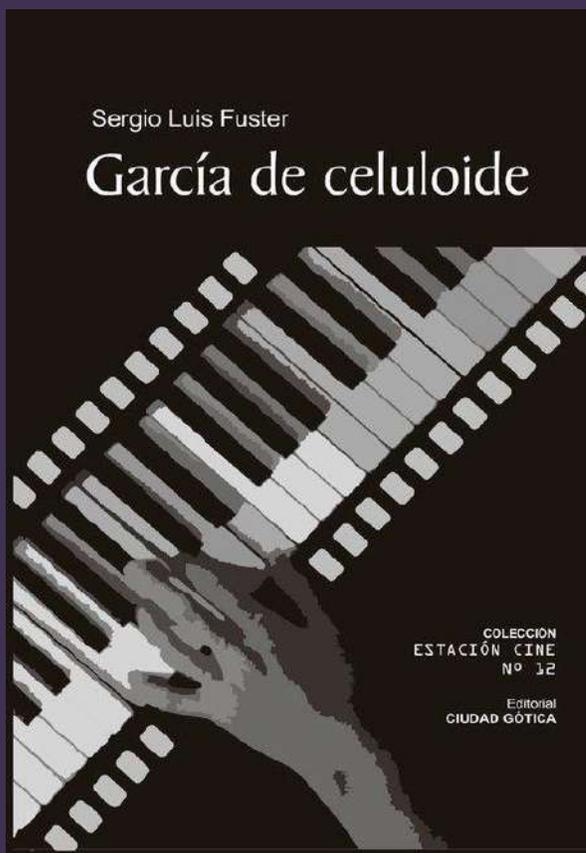
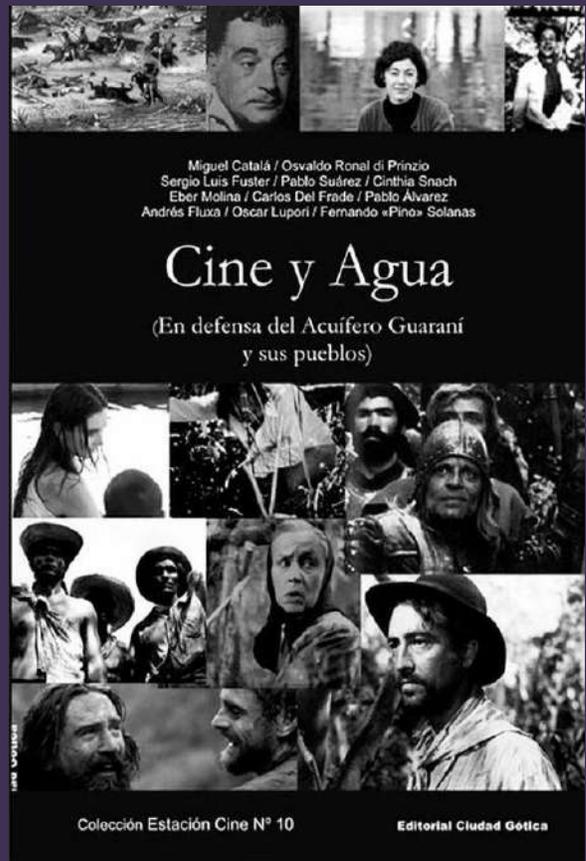
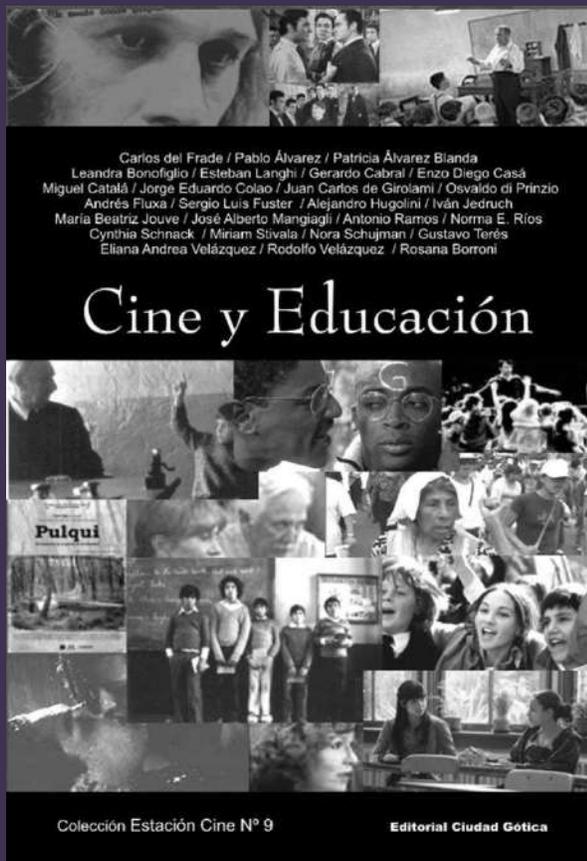
Es casi una película sobre una encrucijada, una vida sin destino propio, marcada por decisiones que vienen de una exterioridad desconocida. La circularidad de las películas de esta trilogía

vuelve a tener lugar cuando de algún modo el final vuelve al inicio, el personaje queda donde está desde un comienzo. Un cierre que no es sino una apertura que da lugar a personajes inciertos, a narrativas oscuras que dejan lugar a incógnitas sin resolver.



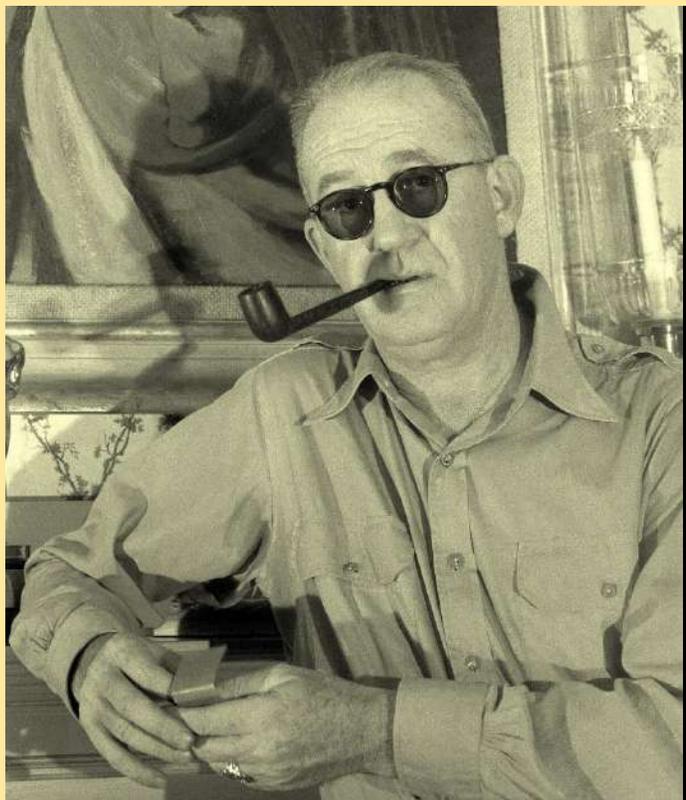
En definitiva, son largometrajes ejemplares en cuanto a lo que refiere a los policiales de los años 70, donde se observa cierta particularidad ligada a los personajes masculinos. Ellos se nos presentan solitarios, casi vagabundos en cuanto a sus ideas, cuyas acciones muchas veces escapan a la comprensión de quien mira. El desasosiego inunda las narrativas por más variadas que se presenten. Ya no hay razones o justificativos de por qué se sienten así, hay algo que deja de ser explicado y no busca ser interpretado.

Agustina Cabrera



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

John Ford / Alfred Hitchcock



John Ford

En las obras maestras de John Ford que más placer me produce ver (junto a *El hombre quieto*), *El hombre que mató a Liberty Valance* y *Más corazón que odio*, el malhumorado director comienza ambas con la misma secuencia. Cambian los decorados, los actores y del blanco y negro se pasa al color, pero esencialmente son iguales. Un hombre canoso, rechoncho, espera con evidente ansiedad en una estación de ferro-

carril. El tren llega, y de él bajan un hombre y una mujer. Reconocemos a los actores pero no sabemos quiénes son, qué hacen allí y por qué están. Descubren sus miradas, ella dice el nombre del que espera, y él, casi en susurro: Miss Hallie. Ya sabemos, en menos de un minuto, que se conocen y desde mucho tiempo atrás. Es un reencuentro con el pasado que añoran, y en el espectador asoma la lágrima.

Un hombre a caballo se acerca a una casa viniendo desde el desierto. Hay una familia en esa casa. La mujer sale al porche, camina unos pocos pasos, mira el gran espacio y esa figura en la inmensidad, aparece el marido y dice: ¿Ethan? Otro reencuentro y otro flojo lagrimal.

Ford lograba estas proezas con sus planos, los cortes de montaje, el *tempo* de cada imagen y los actores, sí, pero cabe preguntarse por los efectos conseguidos. Me contesto: porque más que desiertos y trenes, caballos y ropajes, *Black and White* o *Technicolor*, Jack Ford filmaba lo que no vemos. El espacio entre las personas, a tres metros o a cien. Espacios mentirosos porque, y ahí su arte, sus criaturas están cerca, unidas las unas a las otras, por el recuerdo, el encuentro y el amor.

Tengo para mí que eso lo logra un poeta.

Alfred Hitchcock

Alfred Hitchcock tiene varias recurrencias en su obra, entre ellas el tema de la Caída, o el peligro de la Caída. El fin o la salvación. Pero también filmó dos secuencias casi exactas, una la más famosa de su filmografía y la otra poco y sólo en ocasiones nombrada.

Sabemos que Hitchcock había pensado la escena de la ducha sin música, pero terminó convenciéndolo de lo contrario Bernard Herrmann con su orquestación de cuchillos malévolos.

Cabezón, el Gran Gordo se dio el gusto en *Los pájaros*. La escena en la cabina telefónica es, en lo esencial, la misma que la del baño en *Psicosis*. Un espacio cerrado, del que no se puede huir, mientras vuelan cuchilladas y picotazos. La diferencia: A Marion Crane no hay quien la socorra en una, y ahí está Mitch para salvar a Melanie Daniels en la otra.

Signo de un artista en su evolución en la mejor etapa de su vida creadora. Que alcanza su cenit, en este sentido, en la posterior *Marnie*. Mark Rutland dispuesto a todo por amor, hasta lo ilegal y lo inmoral, para salvar a Marnie, su amada.

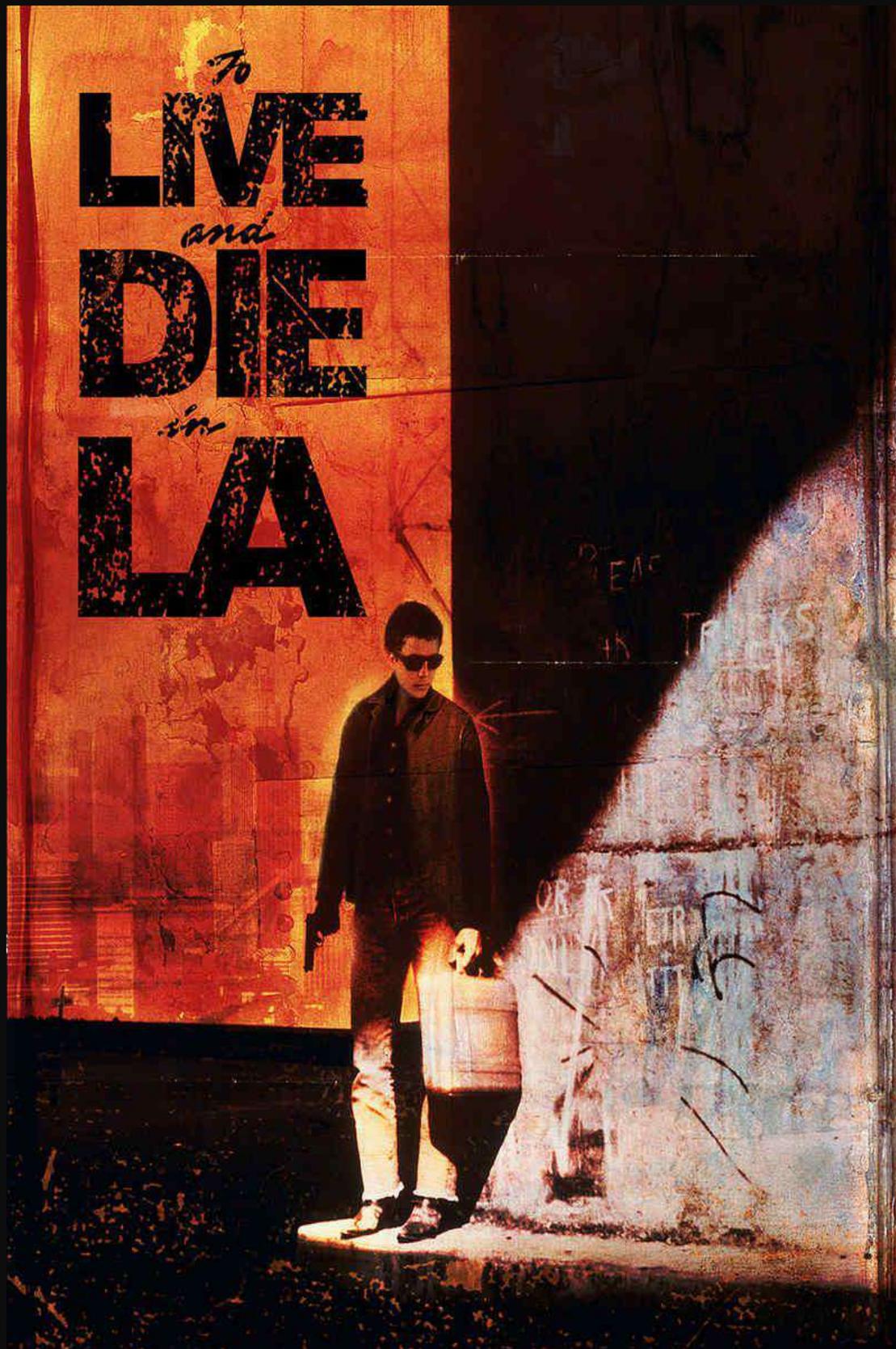
El rey del suspenso lo llamaban, y lo llaman, los tarambanas.

Vértigo es su mejor *film* porque *Vértigo* es el mejor *film*. El mejor de todos. Porque ella está perfecta, doblemente perfecta. Porque la pareja que hace con Jimmy Stewart es brillante.

La misteriosa Madeleine, primero presentada como real, luego como recuerdo de aquella muerte trágica, más tarde como tramposa e impostora y, finalmente, vuelta a reconstruir por Scottie, es de lo más bello, penetrante, amenazante y delirante que vi en mi vida. Hay planos de ella en *Vértigo*, que muchos nos lo vamos a llevar adentro para siempre.

Roberto Pagés

Vivir y morir en L.A. de William Friedkin



Por Roberto Pagés

Despidiendo a Guillermo

Voy a despedir a William Friedkin explicando el comienzo de *Vivir y morir en Los Ángeles*. Una de las películas menos comprendidas entre las suyas —en general, poco o nada entendidas— incluyendo los grandes éxitos. Recuerdo que en el microcine donde los críticos vimos en privado *Vivir y morir...* se la tomó como una serie de televisión con más producción y con infaltable palabreja: *yanquilandia*. Por eso lo digo así, voy a explicar, con cierta pedantería, porque en estos casos sigo los pasos tempranos de Truffaut. Discutía con otros sobre una película y al final, supongo que, un *peu gonflé*, dijo: digan lo que quieran pero yo sé que el que tiene razón soy yo. Desde el título y el lugar donde todo transcurre, Los Ángeles, ya nos dice que nada es ni será lo que parece. No hay ángeles en esa ciudad, y acaso sólo uno: un Angel Caído —Masters / Dafoe—, un artista habitante del Infierno, a conciencia, porque todo es un infierno, la ciudad, la gente, la ley, la policía, los miserables, los copetudos y la falta de amor en todas las relaciones.

Vamos a las imágenes

Son las dos y pico de la tarde, faltan apenas tres días para la Navidad y el presidente de Estados Unidos llega a la ciudad con la pompa y los esbirros habituales. La bandera americana ondea

sobre los coches. Por la noche, en el lujoso hotel, se oye la voz del mandatario (Ronald Reagan, ya que estamos en 1985, que instalaba en esos días, con la Thatcher al otro lado del Atlántico, la ideología del mundo financiero: el dinero para producir dinero y ninguna otra cosa). Habla de impuestos; es decir, habla de guita.

En una habitación hay cambio de guardia en el servicio secreto. Entra un gordo y sale Petersen, protagonista del film. Están jugando a las cartas. Por guita. El gordo dice que “el hombre”, después del discurso se acercará a jugar media hora. Por guita.

Petersen ve, al fondo de un largo pasillo, a un camarero sospechoso. Avisa y va detrás de él. En la terraza el tipo ya ha matado a un guardia, está dispuesto a inmolarse y atentarse contra el presidente, grita “Muera Israel, mueran los Estados Unidos (In God We Trust, en el dólar), Viva Alá”. Un colega de Petersen lo hace caer, el árabe acciona el dispositivo, explota y se volatiliza en el aire (volveré sobre este plano).

Sobre un fondo rojo y desde la derecha entra en cuadro una mano con un revólver. Un tiro. Sale el sol sobre Los Ángeles. Amanece en la ciudad con el disparo de partida. La música se hace rimbombante, comienzan los títulos, las imágenes no son glamurosas sino al revés: trenes sucios, un carro tirado por un caballo y gente menesterosa, incluido un chico.

Sólo dos máscaras detrás de los títulos. Una de Masters, dolorosamente diabólica (él es pintor), la otra, en exceso maquillada, de su amante. Las dos máscaras más terribles porque revelan la peor tragedia del film: la falta de amor; o peor: el amor traicionado por cuestiones de negocios. De guita.

Comienza la actividad del día, el trasiego interminable de dólares a través de las infinitas manos. Por la droga callejera, por la prostitución, por la compra en el mercado (no se aceptan billetes de 50 y de 100), por fajos de billetes contados en oscuros zaguanes. “Dólar blue”, si me permiten.

América. Los Estados Unidos de América según William Friedkin. Guita y más guita y sólo guita en todos los órdenes de la vida. Las relaciones políticas, económicas, personales, familiares y hasta amorosas manejadas por la guita. En todos los estamentos sociales, desde los altos escritorios legales hasta la oscuridad de las cuevas y las calles malolientes.

Volatilización del árabe. La carga de dinamita lo ha pulverizado. Es el único que, equivocado o no en su actitud, habla de otra cosa en esos primeros minutos, y entrega su vida por una creencia, por amor a su gente y a su dios. Friedkin hace una cosa notable. Deja la cámara largos segundos sobre el vacío nocturno, con la ciudad abajo, iluminada con la luz artificial de la noche.

—¿Vos decís que, en ese plano, Friedkin filma el espíritu? —me preguntó mi amigo Vieytes hace muchos años, en una charla sobre el tema.

—Sí —dije.

Vivir y morir en Los Ángeles

Dafoe / Masters despliega un lienzo sobre el suelo mientras se sobreimprime el último título inicial: *Directed by William Friedkin*. Dos artistas. El que hace la película y el personaje, que es pintor. En la siguiente aparición de Willem Dafoe, lo vemos poniendo el lienzo contra la pared, retroceder un poco para ver mejor: Una pintura en rojo, un autorretrato, medio diabólico pero también de mirada triste, dolorida (se nota mejor en el primer plano de los ojos durante los títulos). Dafoe le prende fuego a su obra. El contraplano, visto de detrás de él, lo mete en medio del fuego, su infierno personal.

Unos minutos después, en otra aparición, Friedkin filma una de las maravillas de la película. La falsificación de dólares hecha por Dafoe, un Masters. Rigurosa, obsesiva, Dafoe reproduce los dólares, con un fino plumín corrige los pequeños errores, imprime una primera placa de metal: No se ve nada. Echa aliento desde un lado y vemos las imágenes de los dólares impresos. Les ha dado aliento, soplo, y cobraron vida. Una parte. Aquí, algo extraordinario. Masters

echa una mancha de gruesa pintura rojo sangre, la esparce y friega sobre la lámina y los dólares se hacen nítidos. Sin la sangre, los dólares no existen. Siempre hay sangre antes que los dólares. Los imprime, los recorta, los “lava” en un lavarropas con ropa sucia y monedas de plástico para dar apariencia de uso y ya están listos para lanzar al mercado.

Al quemar el cuadro, Dafoe abandona su papel de artista plástico, pero no su condición de artista, que traslada a un arte más redituable en el mundo que vive. Guita. *In God We Trust, again.*

Pero no sólo, también hay otras razones para su quemazón (ya las veremos).

El bueno. El bueno de *Vivir y morir...* es un bueno clásico de Friedkin, en la línea de Popeye / Gene Hackman en *Contacto en Francia* (también el padre Merrin en *El exorcista*, y el policía de Pacino en *Cruising*). William Petersen / Chance, del FBI, está detrás de Masters, detrás del Mal, al que quiere destruir. Tiene la oportunidad (la Chance) de hacerlo legalmente (como al menos mandan los papeles) pero su obsesión por el Mal lo transforma en aquello que persigue. Su veterano amigo, casi un padre para él, dice al comienzo, cariñosamente: “Nunca he corrido tanto peligro mi vida como trabajando con este hijo de puta”, y ríen. Se mete en una autopista a contramano (un cartel señala: **Wrong**, “equivocado”, que indica “prohibido”

pero también advertencia: vas por mal camino) poniendo en peligro a los otros automovilistas. Transgrede la ley para llegar a Masters y por su culpa muere un compañero del FBI (como Popeye ha matado a un colega en su pasado y mata a otro sobre el final).

Los personajes de Friedkin, en sus películas más autorales, persiguen el Mal y son (o se transforman en) el Mal. No tienen límites ni los quieren tener. Creen, como Iván Karamazov, que todo está permitido.

Anécdota significativa. A la función privada para periodistas llevé a la mujer con quien estaba en ese tiempo. De la oligarquía argentina, apellido compuesto, campos, un escritor suicida y una fábrica de galletitas muy famosa en su ascendencia, esas cosas. En la escena del vestuario, donde Chance y Masters están enfrentados y tiene que haber una resolución, pensé: si Friedkin hace lo correcto tiene que matarlo a Chance. Segundos después, un escopetazo le destroza la cara y lo saca de la película. Friedkin es un genio –me dije. Mi acompañante soltó un quejoso “No”, se sentó en la punta de la butaca, consternada, y musitó “¿Por qué?” Susurré en su oído: porque es un hijo de puta, después te explico.

A Petersen le han “hecho fuego” y su cara destrozada enrojece por la sangre. Muere en su infierno, donde ya vivía sin enterarse. Masters decide incendiar su guarida y arde en el infierno

de sus llamas. Pero Masters es, también, el único que se quema en la falta de amor. Su novia guarda su amor por la compañera de camarín, y él lo sabe. Sin la pintura, sin la futilidad del dinero excesivo, sin amor, no quedan razones válidas para la existencia. Ya muerto él, su abogado ve el video donde Chance hace el amor con su novia mientras mira el video sexual de ella con su amante mujer.

—Este video te pertenece —le dice el abogado a ella. “¿Por qué estabas con él?”

Ella contesta con otra pregunta: ¿por qué eras su abogado? “Negocios” dice el tipo. Ella no contesta. Lo mira, hace un gesto mínimo con su boca.

Traduzco: yo también, pelotudo.

Guita.

(El verdadero amor se hundió en la sopa, la panza es reina y el dinero es Dios. Plata, mucha plata, yo quiero vivir).

Una de las formas del Mal, Masters, ha muerto. Otra, Chance, también. ¿Muere el Mal, desaparece? No.

Masters tiene su continuidad en el helado infierno de su novia. El colega de Chance, John Pan-kow / Vukovich, su *partner* en el FBI, toma su lugar. Llega a la casa de la prostituta que le servía como amante y confidente y a quien extorsionaba con la promesa de no meterla presa.

La mujer está haciendo maletas para abandonar el lugar y reencontrarse con su hija. Le ordena que las deshaga. “Ahora trabajas para mí”.

Lo de Friedkin aquí, su concepción, es extraordinaria. Vucovich, frente a la primera ilegalidad propuesta por Chance para apresar a Masters, había reaccionado con violencia: “Mi padre fue policía, y mi hermano mayor también, fueron honestos y yo me metí en esto para seguir sus pasos”.

Pero sucumbe a ese hecho aparentemente menor, o así detallado por Chance. Friedkin, zorro sabio, sabía que la primera incursión en el Mal desata una avalancha imparable. Merrin lo liberó en una excavación arqueológica, Popeye lo encuentra dentro de sí mismo persiguiendo al sibarita traficante de droga, y Pacino lo descubre frente al espejo después de su incursión en la oscuridad de los parques. No se meten los pies o la nariz en la mierda sin que ésta te haga llegar el olor, como mínimo.

Mis colegas, ya lo conté, a la salida del microcine usaron la palabra “Yanquilandia”, despectivamente, para calificar a *Vivir y morir en Los Ángeles*.

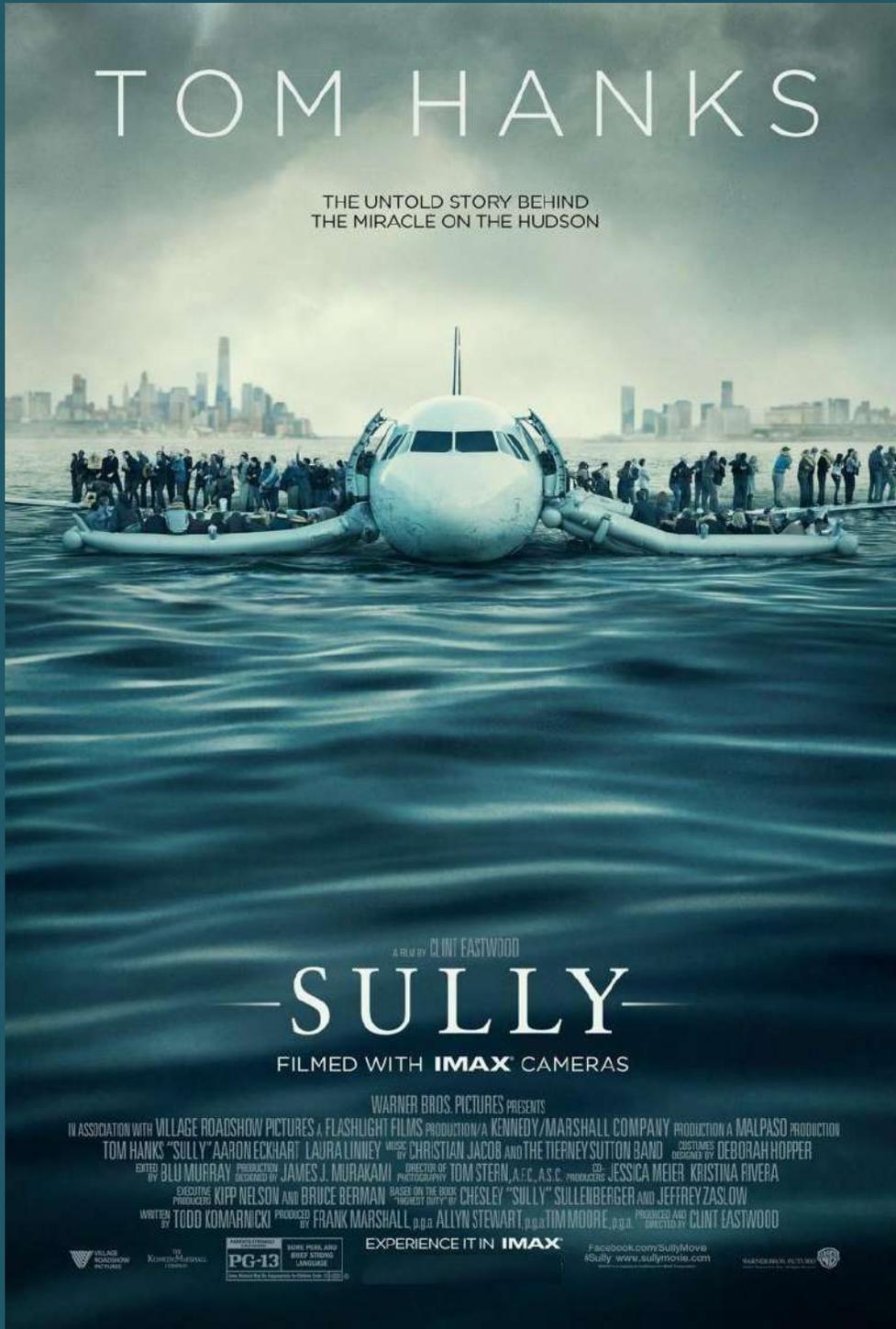
Sin saberlo, sin siquiera sospecharlo, estaban diciendo la verdad. Sólo que no la que ellos alucinaban.

Roberto Pagés

SULLY

TOM HANKS

THE UNTOLD STORY BEHIND
THE MIRACLE ON THE HUDSON



A FILM BY CLINT EASTWOOD

SULLY

FILMED WITH **IMAX** CAMERAS

WARNER BROS. PICTURES PRESENTS

IN ASSOCIATION WITH VILLAGE ROADSHOW PICTURES A FLASHLIGHT FILMS PRODUCTION A KENNEDY/MARSHALL COMPANY PRODUCTION A MALPASO PRODUCTION

TOM HANKS "SULLY" AARON ECKHART LAURA LINNEY MUSIC BY CHRISTIAN JACOB AND THE TIERNEY SUTTON BAND COSTUMES BY DEBORAH HOPPER

EDITED BY BLU MURRAY PRODUCTION DESIGNER JAMES J. MURAKAMI DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY TOM STERN, A.C.E., A.S.C. EXECUTIVE PRODUCERS JESSICA MEIER KRISTINA RIVERA

EXECUTIVE PRODUCERS KIPP NELSON AND BRUCE BERMAN BASED ON THE BOOK "SULLY" BY CHESLEY SULLENBERGER AND JEFFREY ZASLOW

WRITTEN BY TODD KOMARNICKI PRODUCED BY FRANK MARSHALL, D.P.A. ALLYN STEWART, D.P.A. TIM MOORE, D.P.A. PRODUCED AND DIRECTED BY CLINT EASTWOOD



EXPERIENCE IT IN **IMAX**

Facebook.com/SullyMovie
#Sully www.sullymovie.com



Por Roberto Pagés

SER O NO SER

¡Cómo me gustan estos tipos! El piloto amerizando en el Hudson con 155 personas en el equipaje, Sully en la película de Eastwood, Eastwood haciendo su película. Esta película. Tipos que hacen lo que toca sin alharacas. Sin aspavientos. Cumpliendo el entero turno de servicio, en palabras de Tobias Wolff.

—Sully, ¿qué hacés todavía con el uniforme puesto? —pregunta el copiloto, su amigo, cuando ya están en el hotel después del amerizaje.

—I don't know —dice Sully.

Sully no sabe, Eastwood hace que no sabe, y yo que soy crítico de cine, sé y puedo decirlo: Sully vive con el uniforme puesto aunque esté desnudo bajo la ducha o entre las sábanas. Es una condición, no un ropaje. Es un laburo de 24 horas al día, hasta cuando duerme. Como un cineasta, como un escritor, como...

Sully es la crónica sobre el hacer lo que no se puede, lo que no se debe. Sobre aquello que —piénsenlo— no tiene derecho a existir. No debía amerizar Sully (no estaba escrito, no había antecedentes), y no debía hacer esta película Eastwood (sin bulla tecnológica, sin videojuegos, como se estila hoy). Pero...

¿No fue Eastwood el que disparaba a sus rivales por la espalda (Wayne no lo hubiese hecho, es la diferencia —dijo Don Siegel), no fue él quien arrastró a una mujer a un galpón para poseerla

sexualmente (ella era la única que lo deseaba), no fue quien arrumbó de un solo saque su imagen anterior en Gran Torino, no era Eastwood quien le pedía a Bruce Surtess que iluminase en negro?

El hombre mediocre, el hombre sin coraje personal en el poder, y sus seguidores, siempre exigen una confirmación de lo establecido, de lo ya probado, de lo sabido. Sully es la contracara. El personaje Sully, y Sully, la película. En época de robots y de zombies, Eastwood construyó una pura historia de seres humanos con sus miedos y sus amores, sus dudas y sus pocas certezas, sus emociones básicas y hondas. Su enfrentamiento con la hora en que un hombre debe decidir quién y qué es.

Y su soledad.

Sully, con la máscara impecable, extraordinaria, de Tom Hanks, a menudo está solo. Ama a su mujer, quien lo ama. A sus hijas. Tiene buenos compañeros, y un copiloto amigo que lo sigue a todas partes. Sin embargo, en las pesadillas nocturnas, corriendo por las calles, enfrentado a un viejo avión que trae recuerdos, en el bar donde un barman y dos borrachos le ofrecen un trago en su honor, está solo.

Con sus dudas. ¿Hizo lo que debía hacer, o puso en peligro a 155 semejantes? ¿Podía haber hecho otra cosa? ¿No estuvo a punto, en sus pesadillas diurnas, de reeditar la caída de las Torres Gemelas? (pura imagen de Eastwood,

extraída del inconsciente colectivo de sus compatriotas).



He pasado mi vida haciendo lo que no se debía. Lo que no se podía. Desde olvidar el recitado del Padre Nuestro en las clases de religión en los cincuenta, hasta escribir en diarios y revistas lo que no correspondía. Siempre hubo buenas conciencias forjadas a repetición que me alertaban de esos peligros. No me fue dado seguir esos consejos, y tampoco esas imposiciones.

Me pega de cerca Sully.

A Eastwood también. Si no, no podría haber filmado los dos planos más deslumbrantes de su carrera. Por la belleza, por su significado. Sully, desde el puente de un barco de salvataje, llama a su mujer, le dice que está bien, sin un rasguño, que amerizó, que ponga la televisión, que se lo diga a las hijas.

Corta, necesita cortar.

Es cuando Eastwood hace una de esas cosas que no tienen explicación, un rapto de poesía inex-

plicable que viene de secretos arcanos; elimina en el cuadro todo el contexto, gente, avión, todo. El hombre solo frente a lo que ha hecho. Inmenso frente al avión caído, pequeño frente a los cielos que lo enmarcan.

Es una imagen portentosa para ver en el cine, adánica, de la primera mañana del mundo.

La computadora y la televisión han empequeñecido nuestras vidas.

Sully –Eastwood– dice que necesita una pequeña tregua cuando los simuladores han confirmado que hizo lo correcto. Sale al pasillo con su copiloto amigo.

–Lo hicimos bien. Estoy orgulloso.

El plural será confirmado en la audiencia. ¿Acaso no hubo amigos como el copiloto que lo ayudaron, no hubo coprotagonistas como su mujer y sus hijas, no hubo actores de reparto como los pasajeros y las azafatas, no existieron apoyos de desconocidos como el muchacho del control?

¿No hubo, no hay, personas como el taxista, el barman, los borrachos del bar, los pasajeros agradecidos que siguen yendo a ver a Sully, el piloto, todavía hoy? ¿Que habrán ido a ver *Sully*, la película?

¿No estamos nosotros también viendo a *Sully*, la película de Eastwood, su película, nuestra acaso?

Roberto Pagés

LA ESTRELLA DEL NORTE



L'ÉTOILE DU NORD

ALAIN SARDE presents

SIMONE SIGNORET
PHILIPPE NOIRET
"L'ÉTOILE DU NORD"

A Film by PIERRE GRANIER DEFERRE

Screenplay by JEAN AURENCHÉ · MICHEL GRISOLIA · PIERRE GRANIER DEFERRE · Dialogue by JEAN AURENCHÉ

Based on the novel "Le Locataire" by GEORGES SIMENON · Music by PHILIPPE SARDE · A SARA FILMS PRODUCTION

PG PARENTAL GUIDANCE SUGGESTED

ORIGINAL SOUNDTRACK AVAILABLE ON DRG RECORDS AND CASSETTES

United Artists Classics

TOPAZIO

Por Roberto Pagés

EMMENEZ-MOI

Moi qui n'ai connu toute ma vie
Que le ciel du nord
J'aimerais débarbouiller ce gris
En virant de bord
Emmenez-moi au bout de la terre
Emmenez-moi au pays des merveilles
Il me semble que la misère
Serait moins pénible au soleil.

*Yo que no he conocido en toda mi vida
Más que el cielo del norte
Amaría lavar este gris
Al virar
Llévame al fin de la tierra
Llévame al país de las maravillas
Me parece que la miseria
Sería menos dolorosa al sol.*

Charles Aznavour

No recordaba nada de *La estrella del Norte* (L'étoile du Nord), de Pierre Granier-Deferre sobre novela de George Simenon, y con Simone Signoret y Philippe Noiret.

¡Qué bella historia de amor! A 16 años del fin de la Gran Guerra, y a 5 del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, en una Bélgica gris, opaca, pobre y desolada, y París sometida a una ola de violencia social y policial, y a la que sobreviviría (un afiche en una estación muestran juntos a Mussolini y Hitler), sobrevive a través del recuerdo, y quizás de la imaginación, el mundo bello, fantástico, amable de un niño.

Noiret (Edouard), un niño de 80 kilos y unos cuarenta años, angélico, capaz de matar a un millonario inmoral, salvajemente y sin darse cuenta, para luego, al tomar conciencia y sufrir la culpa, refugiarse en los brazos maternos de Signoret (Madame Baron-Louise, sabremos al final por pregunta de Edouard, que le da identidad personal a quien era la mujer del marido y madre de sus hijos).

Edouard es capaz de aceptar los dones que la vida le ofrece con la naturalidad de un infante. El cuerpo de una mujer, el dinero del millonario, la atención que despierta en los oyentes de su “mil y una noches” particular, el desayuno en la cama que le sirven en la pensión. En una escena preciosa, Madame Baron cuenta la historia de Edipo que le ha contado Noiret. El crimen de su padre, el dormir con la madre, la ceguera infligida a sí mismo. No son para Edouard esos infortunios; sólo son relatos extraordinarios que narra porque es en ellos donde transcurre su vida.

En un mundo mediocre, rodeado de muerte (y de aceptación a la llamada realidad de los demás), Edouard es el único capaz de aportar belleza, bonhomía, ingenuidad si se quiere. Las calles de París, Bruselas y Charleroi, cenicientas, miserables, pestilentes con el humo de las fábricas y la suciedad, contrastan con el Egipto de sol y Nilo y tiempo inmemorial narrado por Edouard.

Madame Baron regentea su casa como una pensión para sumar unos pesos. Tiene un marido (“aburrido pero es un buen hombre”, y también un niño –“cuando habla de trenes parece un niño”, dice la mujer, pero un niño opuesto a Edouard: frente al cuento de Edipo y los tapices y vajillas egipcias, pregunta: a qué hora comemos), y dos hijas. Una prostituta de nivel alto capaz de ayudar a Edouard con su cuerpo pero no con las consecuencias de los actos de él –se vuelve una furia–, y una adolescente “realista” en su contexto, un tanto maligna, también mentirosa, y su sexo como alegría y sostén con uno de los inquilinos. De su familia, y de sus clientes pasajeros, Madame Baron es madre protectora. La llegada de Edouard, un Edipo feliz, narrador de aventuras en tierras extrañas –Egipto–, le ofrece un mundo anhelado y también frustrado en el pasado: el deseo de viajar con el joven amante de su juventud, extirpado por la vida entre guerras.

¿Hay erotismo en el vínculo entre esa madre y ese hijo putativo? Parece haberlo en ella. Rejuvenece, viste otras ropas, se hace acompañar por él. Y no habría inconveniente en Edouard si se le ofreciese, pero en el trance más duro de él, éste llora como un chico mientras encuentra alivio entre los brazos maternos de ella.

Al fin, Madame Baron viaja. Sino trágico de su existencia, abandona la casa para ver a Edouard en el momento de la despedida. ¿Amor de ma-

dre? ¿Reencuentro con el deseo del pasado? ¿Incierto y confuso erotismo por ese hombrón de pocos años?

¿O –y me quedo con ello– penúltimo encuentro con el mundo de luz, fantástico y quizás fantasioso que supo iluminar él en las grises cenas europeas entre una guerra y otra, entre la herida de ayer y la que llegaría mañana?

Penúltimo, digo, porque la mirada de Madame Baron sobre el mar, que separa a Edouard de ella con “24 o 26 días de navegación”, es otra enseñanza de él. Lo conocido queda en el recuerdo, y los recuerdos sirven para ser narrados, para recordarlos, para pasar de nuevo (re) por el corazón (cordis).

No otra cosa ha hecho Edouard a través de Granier-Deferre y, antes, a través de Simenon.

ADENDA

Hay varias versiones de la novela de Simenon, *Le locataire –El inquilino*, que por definición habla de algo pasajero–; entre ellas, según Wikipedia –sorpresa para mí–, una con Mecha Ortiz, George Rigaud y Pedro López Lagar (En los créditos no está reconocida la autoría de Simenon). Dirigida por John Reinhardt, que había hecho *El día que me quieras* y *Tango Bar* con Carlitos.

UN HOMBRE Y UNA MUJER



Volví a ver *El tren*, la película de Granier-Defferre inspirada, otra vez, en una novela de Simenon. No abundaré porque hace unos días escribí largo a propósito de *La estrella del Norte* (mi texto, con el título de *Emmenez-moi*, es el que antecede a este).

Quiero destacar tres momentos de *El tren*. Tres momentos, apenas unos minutos, de cuando el cine hacía de ese poco una inmensidad. Y perduraba en el tiempo a través de la memoria de los espectadores. Dos son eróticos, uno de una ternura amorosa apabullante. Los tres con el rostro como protagonista. Lo que alguna vez llamé, escribiendo sobre el erotismo en Hollywood, “el erotismo del rostro”. Hoy perdido.

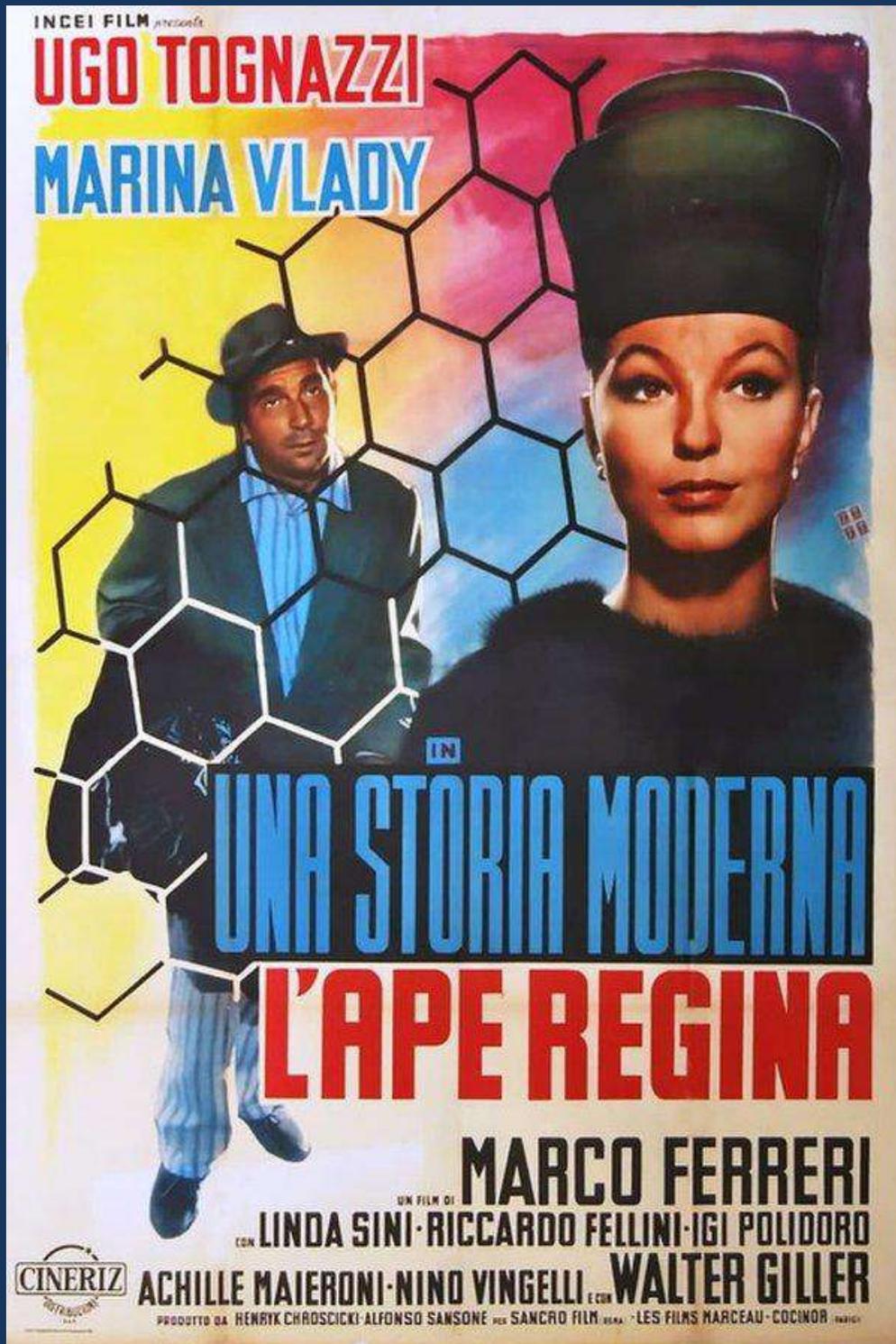
* Trintignant y Romy Schneider casi no han cruzado palabra cuando él la mira a ella que está de perfil. Granier-Defferre hace algo extraordinario. Fija el plano sobre la oreja perfecta de Romy, mueve lentamente la cámara hacia la derecha mientras abre apenas el cuadro y se queda largamente con la cara completa de ella ocupando toda –digo toda– la pantalla. Somos Trintignant en ese momento, tan enamorados para siempre como él.

* En el vagón de carga del tren, donde se apiñan hombres y mujeres que huyen de la guerra, Jean-Louis y Romy se abrazan sexualmente. Un sexo pudoroso, en silencio, excitado y tierno, registrado sobre las caras de la pareja, sobre todo la de la mujer. Síntesis de la humana necesidad de aferrarse a la vida en medio del horror.

* Trintignant ha negado conocer a Romy frente a la autoridad nazi. Le va la vida en esa decisión. Pero cuando lo dejan libre vuelve sobre ella, el Poder desaparece del cuadro, son ellos dos, sus miradas, y una mano inolvidable sobre la mejilla de ella. Pocas veces el cine llegó a tanto, pocas veces se ha logrado poner en imágenes el sentimiento de amor mutuo de una persona por otra. Granier-Defferre no filma una mano y una cara, filma el vínculo entre el dueño de esa mano, que ya es de ella, y el rostro de ella, que ya es de él.

Filma el sentimiento amoroso, eso que algunos dicen que no se puede filmar.

LA REINA Y SU ZÁNGANO



Por Roberto Pagés

LA FAMILIA UNIDA (o el fin de la aventura)

La reina y su zángano (Una storia moderna: l'ape regina), 1963, dirigida por Marco Ferreri, con Ugo Tognazzi y Marina Vlady.

En esta temprana obra de 1963, Marco Ferreri ya mostraba –lo venía haciendo desde su primer film, en realidad– su mirada feroz sobre un mundo más feroz aún, pero disimulado bajo las convenciones morales de la sociedad patriarcal –suele decirse con ligereza– donde, paradójicamente, los hombres mueren como moscas y las mujeres sobreviven hasta edades casi obscenas. "Venga que le muestro a nuestros muertos", dice una viejecita, y le muestra a Tognazzi las fotos de todos los hombres de la familia que fueron desapareciendo con los años: "Fulano murió contento –agrega–, parecía un diplomático, sonreía a todos". Esta frase en su contexto delata una macabra comicidad: el humor desopilante de Ferreri siempre está oculto porque no se "anuncia" lo cómico, sino que surge de los gestos y las palabras cotidianas. Ese paseo por la galería fotográfica y otro, más tarde, en la bóveda de la familia –donde la vida diaria continúa como dentro de la casa familiar– prenuncia el final del desorientado Alfonsino que Tognazzi compone con sabiduría: un tono monocorde que delata la impotencia frente a la trampa armada

desde hace siglos: el casamiento –fue un mujeriego hasta los cuarenta–, los códigos morales, el cura como delegado del Vaticano que domina la casa, su papel de reproductor de la especie.

La tragedia asoma en la cotidianidad cuando él mismo y su entorno se convencen de lo saludable de esa vida programada, por lo tanto sin aventura. "Tuviste suerte –le dice su mejor amigo y compañero de correrías–, encontraste una mujer virgen, es una furia en la cama y es vecina del Vaticano."



Esa suerte la desmienten los hechos. Regina, la reina-mujer de Alfonsino, no se deja tocar hasta el casamiento, se transforma en insaciable sexual luego, y abandona cuando llega el embarazo. Alfonsino pasa del deseo reprimido –que toma como un valor de la mujer– al cansancio del trajín sudoroso en la cama, y de allí, en un viaje de ida, a la abstinencia. Es el destino del zángano en el mundo donde reina (L'Ape Regina) el espíritu de la colmena.

Antes, cuando Alfonsino le pide al cura que interceda frente a Regina para que modere su voracidad sexual, éste le dirá una de las frases más terribles, en su simplicidad, que se hayan escuchado en el cine sobre el matrimonio y la familia. "Con un hijo resolverán muchas cosas. Dejarán de ser dos para ser tres personas. Esposa-amante, esposa-madre, esposa-hermana". Y más adelante, el cura repite: "El tiempo todo lo arregla, esposa- amante, esposa-madre, esposa-hermana. ¿Entendés?".

No. Alfonsino no entiende pero igual sigue adelante, hacia su destino trágico.



El espectador atento e interesado, sin embargo, puede entender. Ferreri dice –nos dice– que esos tres mojones anunciados y defendidos por el cura como pilares sociales significan la vitalidad y el crecimiento (esposa-amante), la abstinencia y el guardarse (esposa-madre), que lleva al hombre a ser hijo (quiere dormir con la mujer pero no puede: no lo dejan), y finalmente el compartir diario (casa, mesa, comida) pero co-

mo hermanos (esposa-hermana). El fin de la aventura. La muerte.

Se dirá que la revolución sexual y los cambios de hábitos morales han modificado la cosa. Será el momento de la sonrisa del crítico, de este crítico: las máscaras de las tragedias griegas revelaban; las de hoy, ocultan.

El humor de Ferreri florece en las réplicas apuntadas y en las actitudes de los personajes secundarios, que requieren una mirada obsesiva del espectador. Como siempre, los diálogos y las acciones se superponen: ver las viejitas, el sacristán y, sobre todo, el idiota de la familia, único sobreviviente varón justamente por la rebelión autorizada por su instinto y porque no sirve para nada: desopilante la secuencia de la playa. La poesía asoma, potente e inesperada como corresponde, en los planos largos sobre Marina Vlady –la cara de hembra satisfecha en la cama, la espalda desnuda y mórbida y virginal pero también intocable–, el vacío nocturno y deambulante, como un gato capón, de Alfonsino, los cantos y coros que irrumpen en la banda de sonido inopinadamente, el maravilloso plano final de Tognazzi, largo y definitivo pasaje a un mundo sin tiempo y sin espacio, hacia su propia fotografía.

Un gran film de Ferreri, como siempre; poco valorado y menos visto, como siempre.

Roberto Pagés

Tres al hilo



Vi *Las furias*, de Anthony Mann, *House of Strangers*, de Joseph Mankiewicz, y *Gun Crazy* (algo así como “loco por las armas”), de Joseph H. Lewis.

Películas hechas como se hacían en los buenos viejos tiempos las mesas. Firmes, sólidas, capaces de soportar el peso del tiempo. Mesas y Películas para toda la vida.

Las tres tienen algo en común. Refutan la estupidez de que en Hollywood sólo se hicieron películas complacientes, ñoñas, superficiales. *House of Strangers*, *Casa de Extraños* donde los extraños son los miembros de una familia.

Un Padre Padrone italiano que hace y deshace (literal) el grupo de familia que forjó con los años, con látigo y vulgaridad (aunque ama la ópera) y dinero. Richard Conte es el hijo heredero, el mayor, que quiere ser como el padre y al mismo tiempo, sin saberlo, rechaza ese destino. Otro hijo débil, un tercero idiota (o tonto, como le repite el padre) y otro rebelde y envidioso del poder que pretende para sí. Odía al padre porque es igual a él, y también lo ignora.

Una mafia.

Una mafia familiar, de todos los días, de andar por casa. La justicia ordenadora llega a la mane-

ra de “bonita milana”. Es el idiota quien revela dónde todo comenzó.

Aparte: es, quizás, el mejor trabajo de Edward G. Robinson, o el que más me gusta.

El personaje femenino de *Las furias* podría llamarse Electra. El metejón de Bárbara Stanwick con su padre, una fuerza de la naturaleza encarada magistralmente en Walter Huston (el papá de John), es descomunal. Lo seduce para sacarle lo que ella desea, y el hombre acepta, rendido a sus encantos... pero no al principal deseo que él guarda para sí: que la hija sea como él quiere.

Entre tribulaciones, traiciones, peleas, mohínes, mimos y sonrisas, el *film* es un largo camino hacia una posible emancipación de la hija.

Si Mankiewicz posee una férrea estructura casi teatral (con momentos de inspiración sublime como en la escena de Conte recordando el pasado), Mann se luce en el melodrama donde, por momentos, las imágenes evocan oscuras tragedias ocultas y al fin aceptadas. En secuencia famosa, el linchamiento del amigo de infancia de Stanwick no se ve todos los días, y una vez vista no se va nunca de la memoria.

Gun Crazy es una “clase B” hecha con dos mangos y es una obra maestra. Arranca con la pasión por las armas de un pibe que, hecho adulto, encuentra su alma gemela en una loca desatada, se hace pasión de amor y sobre todo sexual, se nutre con la adrenalina de los robos a

mano armada y la proximidad de la muerte, propia y ajena, y tiene su penúltimo acto en la pasión por la supervivencia. Al fin, y como no podía ser de otra forma, la pasión destructiva. Última oportunidad de seguir juntos hasta el final.

Pudo ser un cuento o una novela, y la narración no tiene fisuras, pero la grandeza de *Gun Crazy* se encuentra en la poesía. Un poema insano, la muerte como estímulo sexual en la mujer, ella como estímulo para el hombre, y un destino trágico y por tanto ineludible en los frustrados intentos de él para escapar del mismo.

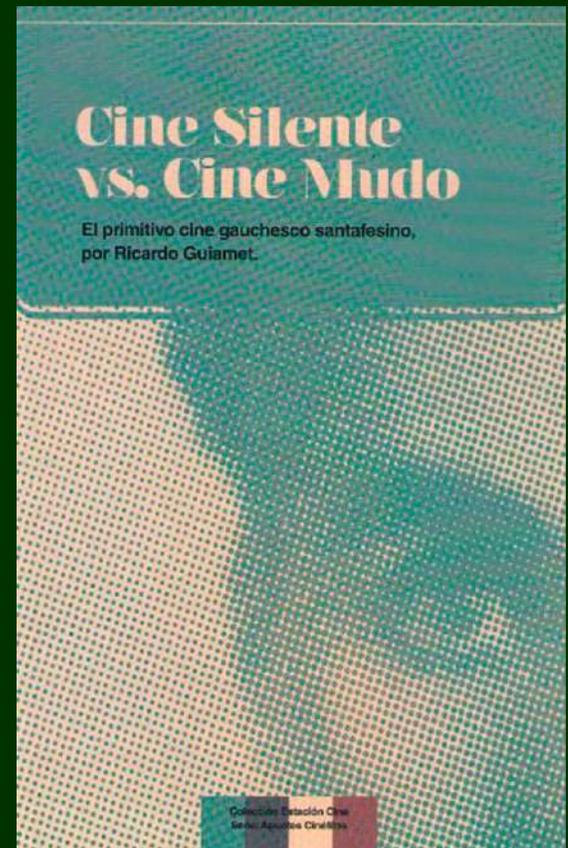
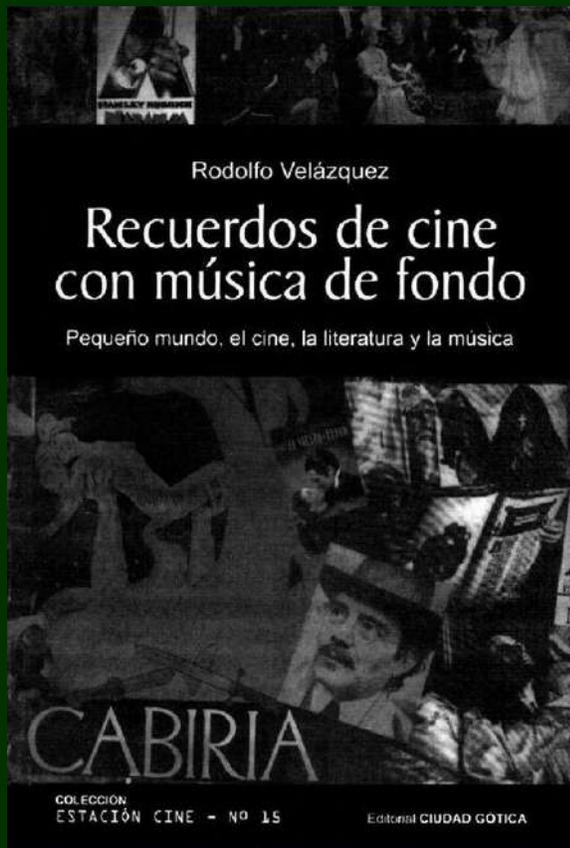
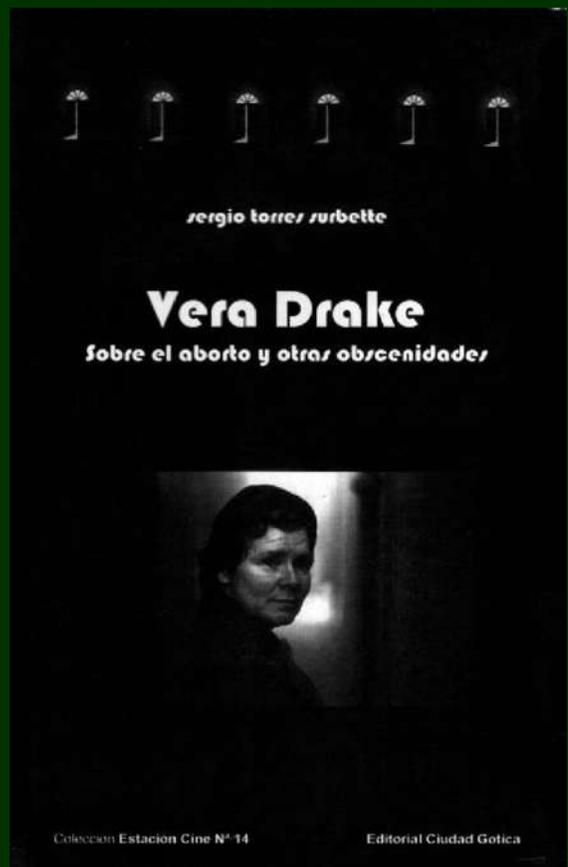
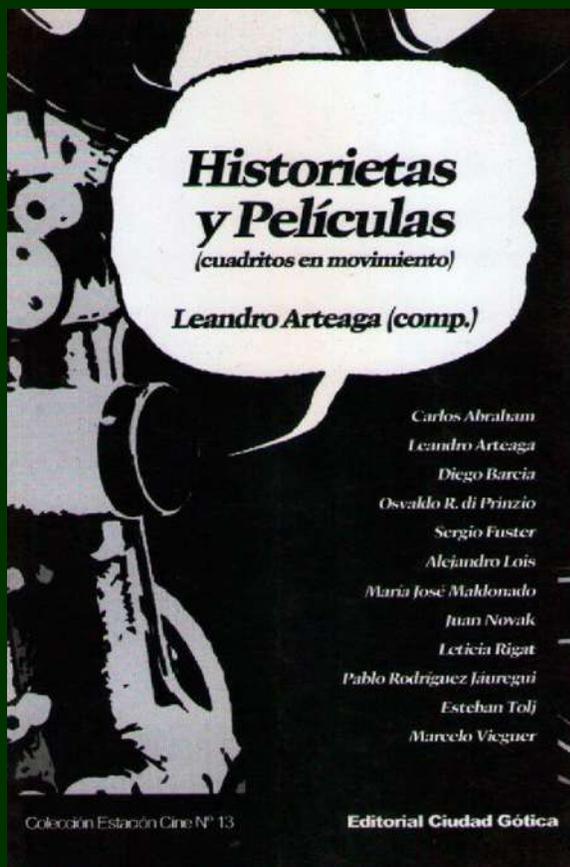
Momentos:

— John Dall retrocediendo hasta que su rostro desaparece por debajo del cuadro de la pantalla.

— Una larga secuencia filmada desde la parte de atrás del auto donde viajan los protagonistas hacia otro atraco, su posible éxito y su también posible fracaso. Es como si Lewis, el director, se hubiese contagiado de la locura de sus personajes. Los protagonistas en el primer plano de la cámara, y todo el resto, calles, gente, policías, autos, huídas, visto a través del rectángulo de la parte delantera del coche, como si fuese una pantalla de cine.

— La huida final. Montaña, bosque, riacho, niebla, rostros, ruidos, música ausente, en un camino hacia la Nada. O hacia el Todo, en la muerte.

Roberto Pagés



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

Psicoanálisis y cine. El porvenir de un diálogo

El psicoanálisis lleva consigo el gesto rupturista en relación a la medicina del siglo XIX, al igual que el cine revoluciona el hacer artístico instalándose como el séptimo arte, contemporáneamente. El psicoanálisis tiene como eje central la palabra, busca darle expresión a aquello oscuro y sinsentido del padecer subjetivo, permitiendo así sus variados intentos de elaboración. El cine por su parte, a través de imágenes, y de palabras intenta dar forma a lo indecible. De ahí que se puede establecer un punto de encuentro entre cine y psicoanálisis: ambos tienen el objetivo de tramitar las zonas más oscuras de la subjetividad, aunque utilizando diferentes medios, diferentes recursos, tramitación que es siempre fallida, pero que en su hacer posibilita leer algo del sujeto en ese intento.

a- Del lado del Psicoanálisis

En primer lugar, si el objetivo es comprender de qué hablamos cuando hablamos de psicoanálisis, hay que comenzar por realizar una relectura del inconsciente freudiano, a partir del gesto de “retorno a Freud” realizado por la enseñanza de Jacques Lacan: “el inconsciente es la sorpresa, aquello que rebasa al sujeto, que siempre está dispuesto a escabullirse de nuevo, instaurando

así la dimensión de la pérdida”¹. Es en este punto donde Lacan comprende que el inconsciente es *discontinuidad* que se presenta como vacilación. Es precisamente allí, cuando algo del discurso vacila, donde se encuentra algo del sujeto en cuestión.

¿Qué quiere decir Lacan con esto? Que se encuentra al sujeto en aquellas fallas, esto es, en aquellos tropiezos en el discurso pronunciado. Es en relación a ello que es posible sostener que el psicoanálisis es una práctica de discurso, en tanto que se entiende al Inconsciente como efecto del encuentro con el Otro, este Otro, así con mayúscula, es quien nos presenta el mundo y que pueden presentarse bajo la forma de diferentes funciones, parentales, institucionales, vinculares. Aquellas palabras que el Otro dona, que demanda, que otorga, que calla, los silencios, los discursos que lo atraviesan y que, finalmente, son los que dan forma al sujeto en tanto hablante.

Sin embargo, en el sujeto hay algo intangible, que se escabulle en tierras desconocidas. ¿Qué es lo que escapa al sujeto? Aquellas tierras desconocidas, que escapan cuando se quieren alcanzar, tienen que ver con lo que define como lo real. Lo real es lo inaccesible. No obstante, existen múltiples intentos de acceso al orden de lo

¹ Lacan, Jacques (2022). *Seminario 11. “Los escritos técnicos de Freud”*. Editorial Paidós. Pág. 131.

real desde lo simbólico o lo imaginario. Por ende, es gracias a esta abertura de lo real que el acto creativo puede tomar vuelo y hacer algo con aquello imposible de nombrar, ya que es esa misma imposibilidad la que motoriza una vía de realización, la que invita a un hacer.

b- Del lado del Cine

En *The Pervert's Guide to Cinema* (2006), un documental dirigido por Sophie Finnes y presentado por el filósofo esloveno Slavoj Žižek, se plantea que el cine es un arte perverso pues no puede dejar de señalar el objeto del deseo. Se establece, además, que el cine señala y expone el objeto de deseo como tal, indicando también que dicho señalamiento de cualquier forma que se ejercite, es una impostura. El filósofo enfatiza en esta idea de que el cine es un arte que pone en juego cierto límite al despliegue de las preguntas neuróticas que impulsan la búsqueda del objeto causa de deseo.

La perspectiva sostenida por el documental se encuentra en las antípodas de lo planteado en el presente trabajo: ¿acaso el cine es una experiencia tendiente a cerrar preguntas, a otorgarles inmediata respuesta? ¿No se trataría más bien de una *praxis* que implica la instauración de otros interrogantes? Al finalizar un *film* inquietante, ¿acaso la curiosidad sobre su realización, su “detrás de escena” o sus estrategias de montaje

no implican el comienzo de una búsqueda, la formulación de nuevas preguntas?

En este sentido, se podría pensar de qué manera el cine, a diferencia de lo dicho por el filósofo, abre paso no solo a un mar de aguas inciertas sobre su realización, sobre su creación, sino también sobre el sujeto creador, el cineasta, que con su hacer, ofrece una artesanía dedicada a transmitir fallidamente algo de su subjetividad.

La creación artística cinematográfica encuentra su espacio de despliegue y manifestación gracias a la cualidad de apertura de lo real. Se puede inferir, de esta manera, que la creación surge de la falta, entendida como una ausencia, objeto inalcanzable que se presenta bajo los efectos de la apariencia de lo real. Desde la perspectiva psicoanalítica, la ausencia del objeto es lo que impulsaría la creación artística, ya que lo que busca el sujeto es “llenar”, “completar” aquel agujero constitutivo para poder sentirse completo, intento, que siempre falla, ya que la completud nunca se puede lograr.

Cualquier mirada que produce el arte, mística, inigualable, hablante e indescifrable se inscribe en la piel de lo real. Así, se puede afirmar que lo real es el elemento infaltable en la creación del cine. Tal como sostienen Lasso y Fariña: “Se trata de dar imágenes, palabras, representaciones a aquello que en principio está ausente, silenciado, rechazado. Para que ese real deje de ser una

mortificación hecha herida abierta, instalada como repetición vana. En este sentido, el cine es pasador de lo real a lo simbólico a través de las imágenes”².

Ahora bien, ¿cómo se daría esto?, ¿qué relación tiene el cine con lo real? El cine se presenta como el acto creativo que, a través de la utilización de imágenes, se acerca a nombrar lo indecible. Es en este punto que la creación cinematográfica es leída a través de las coordenadas del psicoanálisis³. En relación a esto, se puede inferir que el cine es escenario portador de una paradoja, ya que auxilia con imágenes a lo no dicho, pero a su vez no se agota en ello. En efecto, la materialidad de imágenes permite una metonimia: estas son indefinidas, siempre remiten a otra cosa, no se agotan en el puro hecho de figurar. Lo que se muestra explícitamente en la pantalla es precisamente el velo que oculta lo implícito. La materialidad de las imágenes cinematográficas, aunque parezca concreta, está atravesada por la ambigüedad y la incertidumbre inherente a la condición humana. En este sentido, la naturaleza misma del cine se encuentra tejida

² Lasso, E. y Fariña, J. J. M. (2017). *El seminario de la ética a través del cine*. Editorial Letra Viva. Pág. 1.

³ José Samuel Martínez López enfatiza que en este encuentro entre cine y psicoanálisis habría una suerte de desencuentro fundamental: “El cine y el psicoanálisis se bifurcan en el sentido en que mientras el cine dicta historias y construye los avatares del deseo de los sujetos, el psicoanálisis más bien señala la imposibilidad de hacer una historia terminante” en “Entre cine y psicoanálisis: un ensayo sobre sus desencuentros y afinidades” en *Razón y Palabra* N° 71. Febrero-abril, 2010. Pág. 2.

por el hilo del deseo. Cada imagen que se despliega en la pantalla es una metonimia, una representación fragmentaria y simbólica del deseo en sí mismo. En otras palabras, el cine captura e intenta evocar los anhelos y las tensiones fundamentales que nos constituyen como sujetos deseantes.

Sin embargo, es importante destacar que este deseo en el cine no se presenta de manera plenamente realizada ni satisfecha, sino que persiste como una fuerza inquietante.

El cine se vuelve de esta manera un espacio fértil para explorar y cuestionar las pasiones y contradicciones más íntimas. A través de sus imágenes en movimiento, se enfrenta a la paradoja de lo visible y lo invisible, de lo explícito y lo implícito, y se sumerge en el enigma del deseo humano. En última instancia, el cine invita a reflexionar sobre la condición de sujeto y a adentrarse en las profundidades del ser, generando una constante inquietud y búsqueda de sentido en la experiencia cinematográfica.

Lo real, entonces, implica para el sujeto la exigencia de simbolización, y es en esta tarea de inscripción que, aunque por vías diferentes, el trabajo del análisis y de la creación estética, cruzan sus caminos. En ambos casos, se remite a aquello que no puede ser capturado ni expresado completamente por el lenguaje o las imágenes.

En relación a esto, lo real no puede ser directamente accesible o representado, pero se manifiesta en fenómenos como el trauma, el dolor y la angustia. Está asociado con lo inasimilable, lo incomprensible y lo inexpresable.

Teniendo en cuenta esta dinámica, tanto en el psicoanálisis como en el arte se trata de enfrentarse a aquellos acontecimientos que por su naturaleza abrumadora se sitúan más allá de lo tolerable. Estos eventos arrasadores se caracterizan por ser imposibles de ser mostrados, vistos u oídos en su totalidad. Son experiencias que escapan a la capacidad de representación directa, y que, por lo tanto, requieren de una mediación simbólica para ser abordadas.

El psicoanálisis, a través de la palabra, busca darle un espacio de expresión a lo que ha quedado excluido en tanto real, permitiendo así su tramitación y elaboración. El análisis busca abrir un camino para que el sujeto pueda hablar y simbolizar aquello que ha sido experimentado como traumático, para que deje de repetirse de manera compulsiva y sin sentido.

El cine, por su parte, se vale de las imágenes, las palabras y las representaciones simbólicas para acercarse a la misma dimensión de lo real. A través de la creación artística, se intenta dar forma a lo inasible, capturar su esencia en una obra que invite a la reflexión y permita una ex-

periencia estética que trascienda sus propios límites.

En definitiva, tanto el psicoanálisis como el arte cinematográfico buscan dar voz y significado a lo que ha quedado excluido o reprimido en la experiencia subjetiva. Ambas *praxis* se enfrentan al desafío de inscribir lo imposible, de traer a la luz lo que estaba en la sombra, para así aliviar el sufrimiento y abrir la posibilidad de un encuentro profundo con el sujeto y con el Otro.

En consonancia con estas lecturas, es posible afirmar que el cine introduce el brillo de lo bello, que seduce y fascina, permitiendo velar lo horroroso del caos. Esto sirve para elaborar lo inabordable de la subjetividad, su límite más puro. En este sentido, el encuentro con la obra de arte cinematográfica abre la pregunta por el sentido mismo del cine como *praxis*. Es el arte de interpretar aquello que aparece oscuro y sin sentido.

Tierra y *Melancholia*: danza de la muerte

Melancholia es la obra cinematográfica de Lars Von Trier que se instala en un lugar particular para su creador, ya que es un intento de simbolización a lo más crudo de su padecer. *Melancholia* es producto de un sujeto dividido tratando de encontrar rumbo con sus colores celestes, su sinfonía, sus bellezas y sus oscuridades, es la representación de un hacer subjetivo con el ob-

jetivo de transmitir algo para que un Otro lo reconozca en tanto tal. En ella se metaforizará este gesto ético y estético de un abordaje fallido de la angustia: por momentos devastadora, no puede evitar ser a la vez extremadamente muy bella. Asimismo, es un grito al cielo de una problemática experimentada por el propio director, como es la depresión. Lejos de caer en una aplicación diagnóstica, lo que llevaría a una suerte de “psicoanálisis aplicado al cine”, el procedimiento que se persigue aquí es el inverso: la película servirá de guía para pensar aquellas coordenadas del psicoanálisis, sobre todo de orientación lacaniana, que muchas veces generan cierta dificultad a la hora de su abordaje, pero que aquí adquieren su relevancia y permiten reflexionar sobre la potencia de la obra de arte. Es por ello que el eje se centrará en la creación del *film* en tanto acto.

En primer lugar, es preciso señalar que en la estética de *Melancholia* (2011) predomina el uso de cámara en mano⁴ y los planos cortos, tanto en su dimensión espacial como temporal, lo cual es una recurrencia en sus películas⁵. En segundo lugar, cabe mencionar que en este caso también se advierte, además de su particular forma de abordar el arte cinematográfico, su empeño en trabajar con personajes femeninos

⁴ La cámara en mano es uno de los sellos característicos del movimiento conocido como *Dogma 95*, integrado entre otros por Lars von Trier.

⁵ Véase por ejemplo *Anticristo* (2009) y *Ninfomanía I y II* (2013).

entregados a condiciones adversas, personajes azotados por la vida, cansados de una existencia inagotable y sufrida.

Melancholia narra la destrucción de la Tierra en manos del planeta Melancholia. El espectador es anoticiado desde el comienzo acerca de este catastrófico final, ya que dentro de los primeros 8 minutos de la película, se presenta la escena de la colisión realizada en modalidad de *slow motion*. En esta suerte de resumen, el planeta Melancholia efectivamente choca contra la Tierra.

La narrativa de la película está estructurada en dos partes. La división responde tanto a posiciones subjetivas divergentes de dos hermanas ante la destrucción del planeta Tierra, como a un orden cronológico. En la primera parte, que lleva por nombre “Justine” (interpretada por Kirsten Dunst), el montaje es más rápido, más brusco y en ella predominan los saltos de eje y la cámara en mano. En la segunda parte, denominada “Claire” (interpretada por Charlotte Gainsbourg) los planos se estiran, son más lentos. La división de las partes en que se realiza la película hace alusión al modo de abordaje de la posible destrucción: para Justine, representa un alivio; para Claire, por el contrario, supone la pérdida de todo.

Como si fuese la única capaz de predecir la catástrofe, Justine, el día de su boda, se compor-

ta de forma errática y falsa. Sonríe sin sentirse feliz, pensando que los rituales sociales le devolverán la cierta estabilidad, cierta razón para desenvolverse en su mundo, y se ausenta en cuanto le es posible para afrontar las imágenes que la asolan. Esto es claro en la escena donde Justine y Claire se encuentran en la biblioteca alojadas bajo una luz cálida con tintes amarillos. Justine infiere que ella, “sonríe, sonríe, sonríe”, a lo que Claire responde: “Nos mientes a todos”, retirándose de la habitación.

Los encuentros y desencuentros entre las hermanas permiten dilucidar sus posiciones fantasmáticas. Mientras que para Claire su familia es prioridad, y resguardo, Justine se encuentra vacilante y sin rumbo. En la escena donde Justine, con su vestido de novia, se recuesta junto a su sobrino, Claire la despierta preguntando si está pasando algo, a lo que Justine responde: “estoy avanzando a duras penas, como a través de lana gris, se pega a mis piernas, pesa mucho arrastrarlo”. Se podría interpretar como la angustia, en tanto afecto, recorre el cuerpo de Justine, pero no puede expresarlo, hay algo que toca esa tristeza, ese vacío, que se metaforiza en esas lanas que la estancan en un malestar del que no puede salir.

Mientras Claire parece cargar con la representación del sentido común y la razón —dentro de la estructura del film—, Justine resulta la reina del caos que vive siempre situaciones que se esca-

pan de su control, asumiendo sin esfuerzo la inevitabilidad del apocalipsis. Y ¿cómo no afrontar de ese modo algo que la va a librar de una vida que no sabe cómo vivir, o quizás, que ya no está dispuesta a vivir? El apocalipsis exterior salva a Justine de su apocalipsis interior y le brinda la oportunidad de acoger con generosidad su final inmediato, gesto ético de la liberación de lo terrible de vivir a través de lo bello del final de lo agobiante.

El caos que introduce el planeta *Melancholia* permite pensar en la fragmentación de lo conocido, la certeza de la pérdida que juega con la perspectiva del espectador, pero la posibilidad abierta de la espera por parte de los personajes, de que quizás se trata de una catástrofe evitable. Los rodeos que se generan por parte de Claire, por ejemplo, ante la imposibilidad de inscripción de la pérdida de un hogar que pronto estará hecho trizas, se conjugan perfectamente con la vacua esperanza de que quizás dicho acontecimiento no se produzca.

Lo bello y lo siniestro danzan juntos en *Melancholia*, de principio a fin. La belleza se prefigura como liberación de aquel malestar que parece atormentar a Justine y que presenta hermosos colores celestes cargados con luminosidad y trae consigo el sonido de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner. Lo bello de la tragedia representada en aquellas imágenes extraordinarias y me-

tafóricas del inicio, la luz del extraño planeta que atrae a Justine y ante el que ella se desnuda

Lars Von Trier, en tanto artista, se presenta como sujeto dividido entre estas dos hermanas. Claire puede ser pensada como la Tierra, lo racional, mientras que Justine es el desorden y el caos. La forma dividida que el cineasta elige para abordar su angustia representa lo crudo de lo real, sus intentos de expresar sus vivencias, de resignificar su historia contada a través de metáforas representadas por la colisión de los planetas, que a su vez representan a dos hermanas.

Resulta necesario aclarar que se puede tratar de analizar hasta el hartazgo la temática de tal o cual obra cinematográfica, incluso se puede desmenuzar o concentrar el análisis en algún aspecto de la película en particular, se puede incluso bucear en la historia personal del director, en la forma en la que se escribió el guion o llevó a cabo el *casting*, en el contexto cultural o histórico en el que se gestó el film, y sin embargo, no es allí en donde se encontrará la verdad de la obra, no es allí donde encontraremos las respuestas al inevitable agujero constitucional que se posee en tanto sujeto.

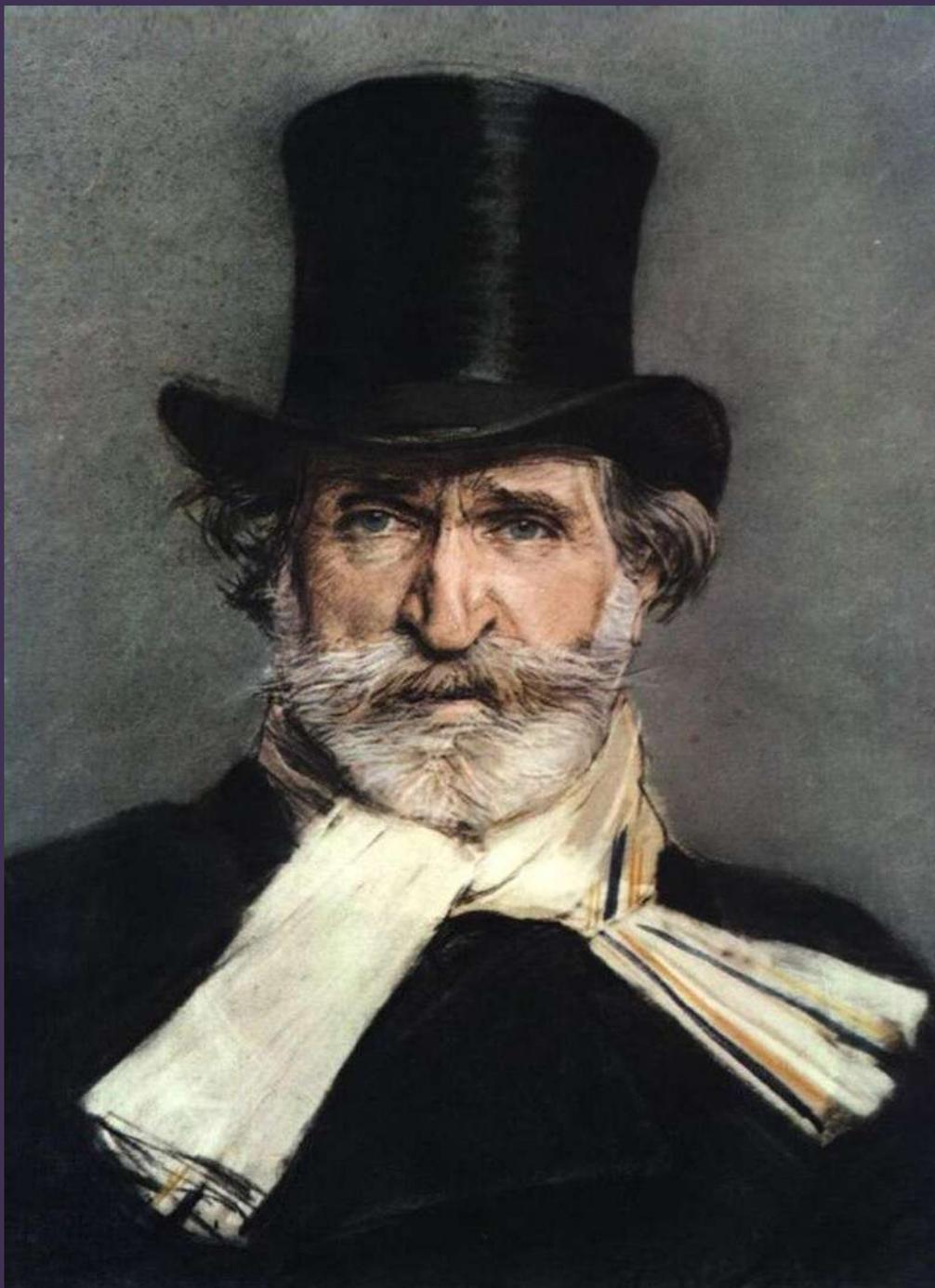
El discurso del cine requiere tener en cuenta elecciones estéticas para la construcción de la puesta en escena. Exige que su transmisión sea puramente una demostración de una idea plas-

mada en un primer momento en aquella hoja en blanco donde se intenta formatear algo de lo que atraviesa el cuerpo del creador. Se revela el objetivo: transmitir y tramitar algo del orden de la angustia. La fotografía acompaña, las cámaras con su vaivén, los personajes respondiendo a las diferentes indicaciones directivas. Las diferentes elecciones que se realizan llevan la marca de una subjetividad fantasmática que plasman la singularidad del cineasta, que hacen que *Melancholia*, sea una obra única, distinta a cualquier otra, que permite que no se agote en una sola mirada, sino que la pluralidad de voces enlaza la continua tramitación de aquello horroroso que se quiere velar a través de lo bello que alcanza la obra cinematográfica.

Para finalizar, es necesario aclarar que este accionar de escribir lleva consigo un intento de decir, y que en ese intento se diga algo. Intentar es fallar, es tropezar, y es en los tropiezos donde el sujeto encuentra su lugar de aparición, sorprende. Se trata de bordear agujeros sin obturarlos, de permitir la sorpresa, el asombro con que se presenta la angustia, de poder crear algo a partir de la presencia de aquello real que escapa a las redes de simbolización y a la figuración de imágenes, pero que a su vez permite impulsar la creación artística, en su labor de decir.

Josefina Raparo

Giuseppe Verdi



Conversaciones con Fernando Regueira por Marcelo Vieguer

¿Por qué Verdi?

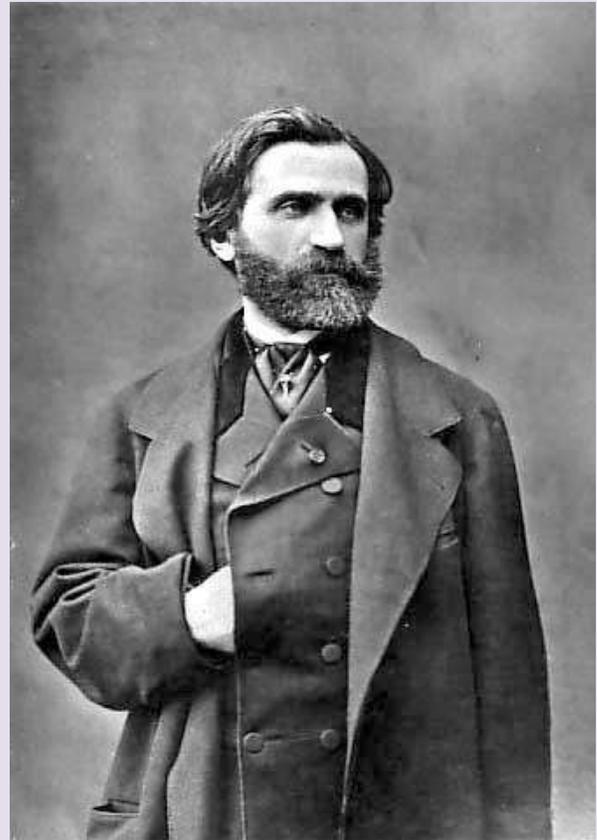
Hablar de Verdi parece novedad, ¿eh? A mí me parece una cosa muy linda que tiene el arte que es que los talentos inmensos, se imponen por sí mismos. Hay algo de los grandes talentos, no el genio, porque Verdi no es un genio, pero hay algo de los talentos tan extremos, de los dones tan extremos, que son medio autoevidentes ¿no? Eso es lo primero que me pasa con Verdi.

Cuando alguien que tiene, no recuerdo cuántas, veintiseis, veintisiete, veintiocho, no recuerdo el número exacto, y tiene por lo menos quince que son memorables y cinco que son obras maestras... Eso es lo que me pasa con Verdi: se autoimpone. ¿Y por qué Verdi? Porque es sin dudas “ineludible”. Primero en términos de talento artístico, segundo porque ocupó un lugar central en el momento en que la ópera era el arte y el medio de comunicación artístico por excelencia, entre los creadores y el público masivo. Y él es probablemente durante por lo menos 30 años, la figura principal de ese género y lo determina. Porque podríamos decir que en Verdi está la perfección de la ópera.

Así de destacado: la perfección es Verdi...

Si uno piensa el melodrama operístico probablemente sí, la perfección es Verdi. Hay grandes obras aquí y allá, en otras tradiciones, antes, después, mientras, grandes obras de otros com-

positores, pero si uno piensa alguien que es cien por ciento operístico, para mí es Verdi.



Giuseppe Verdi (c. 1850)

Argumentemos esto...

Pensá que muy marcadamente —no él solo obviamente, esto lo comparte con otros compositores italianos— Verdi no es un compositor de música instrumental, y en verdad, Italia no tiene compositores de música instrumental, porque no creían en eso, la música instrumental es del mundo alemán, el mundo italiano no creía que hubiera música sin la voz humana, y eso es fundamental. Verdi tiene la voz como la máxima

expresión y tiene la melodía, pero además tiene esa destacada capacidad teatral. Digo, Vincenzo Bellini también lo tenía, porque obviamente él forma parte de esa tradición italiana, también lo tiene Gaetano Donizetti, pero probablemente ni Bellini, ni Donizetti tienen la sensibilidad teatral absoluta y brutal que tiene Verdi. A Verdi no se lo puede pasar a otro medio de expresión, porque lo que hace es perfectamente ópera. No se lo puede transformar en literatura, no se lo puede transformar en cine —si bien tiene mucho que ver con el cine—, el que logra darle perfección a un medio de expresión como la ópera, es Verdi.



Afiche de la primera representación de *La traviata*

Estaba pensando en esta melodía maravillosa, por ejemplo, en el comienzo de *La Traviata*...

Es que *La Traviata* es realmente una obra escrita en estado de gracia, no hay otra manera de

describirlo, porque uno escucha el primer acto de *La Traviata*... Entendemos que Verdi es como la transición entre el *bel canto* y la ópera que va a desembocar en Puccini, con la ópera de cierto verismo, con la ópera de cierta complejidad instrumental. Entonces la voz, como importante, eso va a ser italiano, pero al final Verdi está pensando en cierta sofisticación, si querés. Por eso te decía que el primer acto de *La Traviata*, aún teniendo recitativos y números cerrados, arias, si lo escuchás, parece ser una continuidad, no parece haber interrupciones. Si en las grandes obras, inclusive en las del *bel canto*, está la sensación de unidades estancas o cerradas, entre los recitativos y las arias, por ejemplo, fijate que en este primer acto de *La traviata* no. Formalmente hay recitativo y hay arias, pero es un continuo.

A partir de lo que venimos hablando en esta serie de conversaciones, ¿podemos decir que Verdi y Wagner son los nombres esenciales de la ópera?

Verdi y Wagner son las dos grandes figuras de la ópera. Pero los italianos tienen una tradición operística y Wagner no, esa es la gran diferencia. Pensá que, con Verdi, y ya desde Monteverdi, los italianos tienen trescientos años atrás de ópera continua... Y ni hablar de lo que fue la ópera veneciana, la ópera napolitana... La ópera

se hacía a la italiana y todos los países la hicieron así. Wagner, obviamente, es el primero en decir: hay otra manera de hacerlo. Wagner es más un creador, es un fundador, por eso es tan grandioso y épico; y tiene eso de fundador de un mundo, a pesar de que (lo hemos hablado), temáticamente tiene esa doble cosa que a mí me gusta tanto, una especie de hacer algo completamente nuevo, pero eso completamente nuevo, es muy, muy del pasado. Verdi no tiene esa relación, porque Verdi está inserto en una tradición, no tiene que inventarla, mientras que Wagner se tiene que inventar un mundo, se tiene que inventar una tradición. Para mí, parte de la megalomanía de Wagner viene de eso; Wagner es ese ser que tiene que decir: no me pidan nada más, porque yo estoy fundando un mundo desde cero, en cambio Verdi no tenía ninguna tensión con eso. Verdi decía: tengo siglos de ópera detrás y tengo un futuro, yo soy uno más, soy un continuista, en eso es un artista mucho más inserto, esa sería la gran diferencia entre Verdi y Wagner.

Anteriormente dijiste que Verdi está relacionado al cine...

Verdi es como un gran director, muy parecido a un director de la era clásica, sea el que sea, con un talento descomunal, pero un director inserto en una industria, con una obra a su manera co-

mo la hizo, no sé..., estoy pensando en Vincente Minnelli.



Vincente Minnelli, director de cine

Minnelli que es un hombre de los estudios, que nació con el sistema, que trabajó dentro —todos trabajaban dentro del sistema—, digo que él se sintió particularmente cómodo trabajando para los grandes estudios y creo yo, que se nota en el final de su carrera, cuando no hay estudios, que Minnelli no sabe qué hacer; los demás directores se las ingenian de alguna manera, pienso en Otto Preminger y en Joseph L. Mankiewicz por ejemplo, son los dos que se las ingenian, con la

caída de los estudios, para inventar algo propio, algo nuevo, pero bueno, tengamos en cuenta que eran productores también, ¿no?, eran dos productores y Minelli no era productor, y entonces no supo qué hacer con la caída de los estudios. Lo que digo es que Verdi tiene esa tradición, lleva a la perfección un mundo anterior, porque cuando Verdi lo abandona, digo, pensé la diferencia que hay entre *Nabucco* y *Otello*. O sea, él agarra la ópera en estado *Nabucco*, y la deja en estado *Otello*. Creo que no hay nadie que haya hecho eso en la ópera, también porque su obra duró mucho tiempo, tuvo más de cincuenta años para componer; si bien compuso mucho los veinte primeros años, los segundos veinte lo hizo mucho menos. Eso me parece que es algo fantástico, la relación con la tradición, lleva a la perfección algo que ya recibió y en eso la voz del canto fue fundamental. Y la importancia de la melodía, cosa que él mismo lo dice en sus correspondencias, él habla insistentemente en que el valor principal es la voz humana y es la melodía, que todo está alrededor de la melodía. Entonces cuando le hablan de la ópera francesa, dice está bien, sí, y si bien él después compone para Francia, para mí unas óperas que me gustan mucho, probablemente en términos dramáticos no sean de las más efectivas, pero musicalmente para mí hay un quiebre ahí hermoso, que es *Don Carlo*, la versión para Francia, la hace para Francia y tiene los ballets, esa cosa más pesada,

más larga (creo que Verdi no se siente cómodo del todo), pero hay una transición en eso, y en *Otello* ya vuelve a ser perfectamente italiano, cien por ciento italiano. Hay artistas que necesitan un poco explorar y terminar en una síntesis, que para mí él lo logró.



Afiche de *Otello*

Pero él insiste en su correspondencia con la melodía como centro de todo y esto quiere decir la voz humana y es interesante entender eso; para mí hay un hecho cultural ahí fuerte, porque el mundo mediterráneo piensa en la voz y el mundo germánico hiperbóreo piensa en la orquesta,

lo que llamamos música académica, que es un invento del mundo germánico.



Imagen del libretto de *Falstaff*

Hablábamos de eso con Strauss...

A partir de Richard Strauss y Hugo von Hofmannsthal, que resultan ese punto intermedio que conversa con lo germánico de idioma alemán pero que son de inspiración mediterránea y católica. La música académica nace en el mundo alrededor del Imperio Austrohúngaro, pero los italianos nos dijeron: no es la nuestra. Y Verdi es fantástico porque le da voz a esto, porque cuando le empezaron a hablar de Wagner (siempre se habla de esto), lo que hablamos de

la comparación Verdi-Wagner estaba esa cosa de: ¿lo escuchaste a Wagner?, ¿lo escuchaste a Wagner?, ¿viste lo que está haciendo Wagner?, y él nunca respondía, pero se sabe que en un momento escuchó a Wagner y dijo: fantástico, espectacular, pero de alguna manera esto no es ópera, excelente, pero nosotros los italianos que tenemos que ver con esto... Y ahí hay una síntesis en el final de su carrera que me parece muy linda, que está en *Otello* y en *Falstaff*, que fue un gran *shock* en su momento: lo llama a Arrigo Boito como libretista, pero Boito no es libretista, Arrigo Boito es principalmente músico, aunque es varias cosas, es crítico musical, es músico y si es libretista, es porque se escribe sus propios libretos o sea, a la manera de Wagner. Boito es el gran defensor, a través de la prensa, de Richard Wagner y, en cambio, lo critica muchísimo a Verdi y lo trata como un músico de segunda porque, claro, esa masa que se le viene con Wagner lo fascina. Si escuchas el *Mefistofele* de Arrigo Boito, es hiperbóreo y fíjate que se va a *Mefistofele*, se va al mundo germánico para plasmarlo y es fantástico.

¿Cómo fue el encuentro Boito-Verdi?

En algún momento los acercan y Verdi habla con este pibe joven; un Verdi ya de 70 años, se cruza con este pibe de 30 wagneriano y medio que los acercan y los ponen a conversar y con-

versan bien, y charlan bien y Verdi le capta, como esos creadores, ¿no?, capta que no tiene que trabajar: ya no tiene a su libretista Francesco Maria Piave.



Francesco Maria Piave, fue uno de los más importantes libretistas de Verdi

Francesco Maria Piave, que le era “medio” un productor, “medio” le era un trabajador, y se da cuenta que hay otra cosa en el aire y termina y le pide colaboración a Boito, que a Verdi le cae muy bien y en un momento se tiente y le dice: "escribime vos el libreto"; entonces, las últimas dos obras de Verdi tienen esa unión, de alguna manera, de lo italiano y un poco lo alemán wagneriano; Boito queda fascinado, se da cuenta que Verdi es un músico de otro nivel, se da

cuenta de lo que estaba haciendo Verdi, y a mí me gusta ver en esa unión esa especie de síntesis maravillosa, ¿no?

Síntesis entre lo italiano y lo germánico...

Verdi también tuvo que decir, bueno, no voy a hacer cosas alemanas, porque de hecho no lo son ni *Otello* ni *Falstaff*... *Otello* es una cosa de locos, para mí el primer acto de *Otello* es una cumbre total, hace todo ahí, hace todo y la sofisticación que tiene hasta donde él quiere... Si escuchás musicalmente, armónicamente y la orquesta no es una orquesta cien por cien moderna, pero no es la orquesta de *Rigoletto* o de *La Traviata*, ¿no? no es esa orquesta *belcantista* que, exagerando, es un acompañamiento a la melodía, porque *Rigoletto* tiene unos momentos fantásticos orquestales, pero escuchás *Otello* y decís: ah bueno, aquí hay una orquestación de otro tipo, entonces hay algo ahí, ¿no?, que me gusta de Verdi, que me parece que es el hombre que une dos mundos, el que logra atravesar el puente de una gran transformación y nunca deja de pertenecer a su tradición y capaz por eso me atrae: no deja de pertenecer a su tradición pero encuentra en sí mismo la manera de que esa tradición se mueva y que esa tradición esté un poco a la altura de un nuevo momento, ¿no? a la altura quiere decir porque la ópera empezó a ser mucho más sofisticada musicalmente, porque

Wagner los empujó a todos, así que me parece que Verdi en ningún momento siente la tentación de ser wagneriano —jamás lo sería, no le gusta, no le interesa—, defiende un hecho cultural que es que tenemos en el centro la voz humana.



Arrigo Boito, libretista de Otello y Falstaff

¿Y el Verdi político?

A mí me resulta mucho menos relevante su costado político, Verdi es la figura que unifica a un país, es clave de la unificación italiana y es una figura pública y además, el “Va pensiero” de *Nabucco* es el primer himno nacional italiano, la primera obra que toda Italia se reconoce en sí misma; y yo tengo una relación ambigua con eso porque para mí Italia no es un país entero,

no es una república, pero bueno, como no soy italiano no opino.

¿Y Puccini?

Bueno, Puccini cuando llega, ya pasó todo. Evidentemente —y por eso a mí me gusta tanto Puccini—, ya nace con esa naturaleza dupla; Puccini los viene escuchando a todos y Puccini, pudiendo ser un moderno total, sigue siendo italiano y sigue diciendo: el centro es la voz humana, pero es más que evidente, por ejemplo, la influencia de un post wagneriano como Richard Strauss: la orquesta de Puccini es recontra *straussiana* y Strauss encontró su manera también, que en ciertos estribillos, Strauss buscó su manera de no ser wagneriano, aunque lo sea en la dimensión que quiere serlo, pero fíjate cómo se refugia mucho más también en el *cantabile*, no sé, ya hemos hablado de *Ariadne auf Naxos*, pero en *El caballero de la rosa* tiene hasta arias en italiano en ese mundo vienés, ¿no es cierto?

¿Verdi tiene como etapas, no?

Son más de 50 años de carrera. Imaginate Hitchcock, tiene una primera etapa de cine mudo, donde consigue su lenguaje; luego tiene esa etapa inglesa sonora en la que está buscando, tiene la etapa central en Hollywood, y ese momento, entre 1954 y 1963, de *La ventana indiscreta* a *Los pájaros*, ponele, que en esa etapa de

madurez donde cierra una obra maestra tras otra; y después tiene un epílogo, una coda, que es más un comentario a su obra. Digo, pensar en la obra de Hitchcock, tiene 50 años de punta a punta, es parecida a la de Verdi. Creo que hay algo de eso.

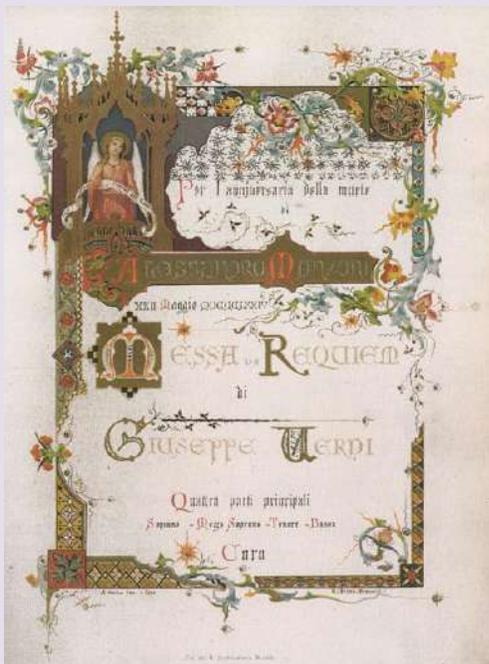


Imagen de la primera edición del *Requiem* de Verdi, por Casa Ricordi

Y son esas tres etapas de Verdi: una primera de mucha producción, de obras muy parecidas, muy ligadas al *bel canto*, más primitivas, algunas inspiradísimas y otras no tanto; luego esa trilogía central, la perfección total: *La traviata*, *Rigoletto* e *Il trovatore*. Y después de eso, fíjate que ya empieza a componer menos, porque ya en esa etapa media, que es la que comprende *I vespri siciliani* y luego este último momento, el

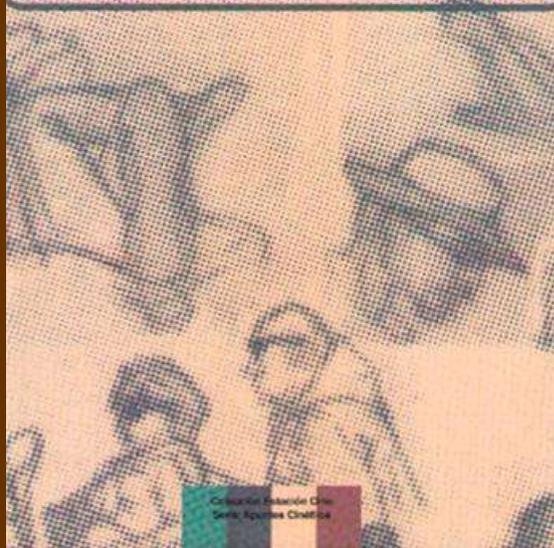
de *Otello* y *Falstaff*. Lo que pasa es que Verdi tiene un gran momento de silencio, en el que se dedica a reescribir y reescribir y reescribir, y después aparece de grande con esas dos últimas óperas y el *Requiem*, que es su trilogía final, digamos. *Requiem* lo nombro también porque es grandioso como música, y también porque es totalmente dramático, digamos. Es como una obra más en escena, pero bueno, no la contamos como ópera, pero sí, serían, de alguna manera, esos tres grandes períodos del mundo operístico verdiano.

¿Tuvo otros compositores a la par en Italia, Puccini?

Puccini arrancó junto a otros y hubo un momento que se quedó solo, porque él arranca en la década del 90 del siglo XIX, y están Pietro Mascagni y Ruggero Leoncavallo. Puccini arranca inclusive como el menos favorecido, pero termina quedando como único, porque para mí consigue una síntesis muy poderosa y a los italianos les sigue hablando, ya que la ópera nació con el centro en la voz humana, si no tiene ese centro la ópera tendrá distintas encarnaciones, pero la ópera es un hecho dramático centrado en la voz humana y en la exploración del drama humano; es un melodrama, es un drama con música, y para eso Verdi me parece que fue el mejor.

La pantalla dibujada

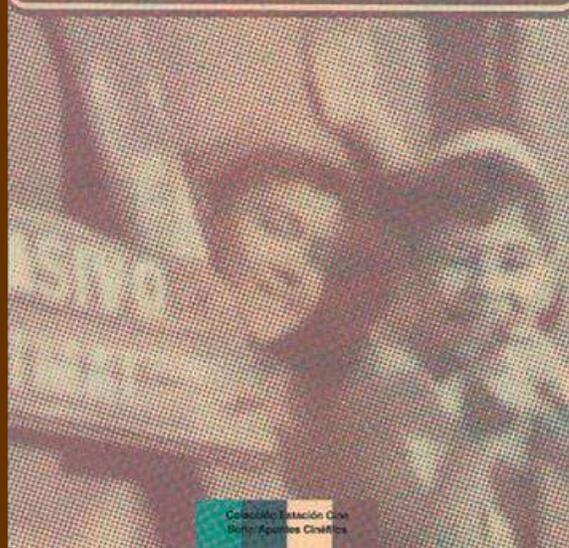
Animación desde Santa Fe,
por Leandro Arteaga.



Colección Estación Cine
Serie Aguas Cinéticas

Cuando llegan las aguas

Los inundados de Santa Fe,
por Sergio Luis Fuster.



Colección Estación Cine
Serie Aguas Cinéticas



Adrián Abonizio / Fabián Bazán / David Castellán
Mauricio Cocchiarella / Martín Comba / Osvaldo Di Prinzio
Sergio Luis Fuster / Fernando Garofolo / Ricardo Gulamet
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 Stravala / Néstor Farini
Eliana Velásquez / Soledad Fontana / Pablo Suárez

CINE Y TIERRA

Colección Estación Cine / N° 20



Editorial Ciudad Gótica

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

Un cuento

LA FUENTE DE TODA INSPIRACIÓN



“La lavandera”, obra pictórica de Prilidiano Pueyrredón (Acuarela sobre papel, 21 x 38,4 cm.)

Por Fernando Regueira

A muchos habrá sorprendido la repentina fama de Jacinto Bravo en Pergamino y zonas de influencia.

Guitarrero de aptitudes más que modestas, hasta ese momento más inclinado a la taba y los amargos que a la música, un día se apareció ante sus habituales contertulios del almacén con una frase insólita:

- Ayer me dictaron dos milongas de padre y señor nuestro y quisiera ponerlas a consideración de la concurrencia.

Por unos segundos, el silencio se posó sobre la docena de hombres que tomaban su primera caña del día. Hasta que un paisano de aire oscuro, sentado en la mesa del fondo, el por muchos temido Zurdo Moro, aplaudió irónicamente y levantando su vaso sentenció:

- Al parecer, al mozo Bravo no le sienta bien esto de comenzar temprano con la caña. O tal vez siguió de corrido desde anoche.

Algunas risas asordinadas por el alcohol resonaron entre las paredes de ladrillos de barro.

Como docente, hombre ilustrado y adscriptor al método histórico-crítico, única defensa ante el paisano local a la invención de *bolazos*, me siento calificado para echar luz sobre las circunstancias de aquella mañana, que a esta altura amenaza con convertirse en leyenda local.

Y lo digo, porque me encontraba allí, de cuerpo presente, mientras esperaba que Maderna me proveyera de mi medio kilo semanal de yerba. Parado junto al mostrador, pude oír las risas que siguieron a la frase del Moro. Bravo dudó un segundo, pero luego cobró fuerza, desenfundó la guitarra y se mandó, ahí nomás, la primera milonga.

No creo poder ser acusado de exagerar si digo que la explosión de aplausos y vivas cuando terminó, se oyó por lo menos desde el corralón de Maldonado.

Al finalizar la segunda, puedo afirmar que los vítores se escucharon desde las mismas vías del ferrocarril. Todos, menos el humillado Zurdo Moro, se rompían las manos

aplaudiendo al Bravo, quien recibía los aplausos con satisfacción, pero también con modestia.

El mismo Loco Zaldívar está dispuesto a respaldar esta noticia, ya que a esa hora dormía su diaria siesta matinal en el banco de la estación. Dijo, y cito textualmente:

- Parecía que el mismísimo caballo de hierro hubiera vuelto a sus andanzas, tanto atronaba, don Fernando.

Incluso agregó:

- Cuando escuché tal catarata de “bravo, bravo”, le confieso que nunca lo hubiera relacionado con el mozo ese que vive en la piccita de atrás del Turco. Ahora, lo de la mulita...

El Loco Zaldívar había puesto, con su libertad y sagacidad habitual, el dedo sobre la llaga. La muchachada disfrutó la milonga, con su melodía melancólica y su letra bravucona. Pero de ahí a tragarse lo que Bravo les dijo a continuación había, como dicen los escritores de fuste, un gran trecho. Porque lo que les zampó y el Loco no se tragó fue que él, Jacinto Bravo, no era el compositor de las rimas ni de la música. Sino que todo le había sido dictado por una mulita medio cimarrona que se había aquerenciado en los fondos de su casa, ahí en el terreno del Turco.

El Zurdo Moro volvió a su tono agresivo:

- Es el alcohol el que habla. Este hombre está mamado.

Esta vez nadie festejó sus dichos.

Bravo no contestó al Zurdo. Saludó con aire educado y se retiró en calma, dejando a los demás librados a sus juegos de naipes y vasitos de vino y a mí, sumergido en conjeturas.

Más tarde logré establecer sin margen de error que Jacinto Bravo jamás bebía. Que la única vez que lo había hecho, había sido para juntar coraje en la imposible tarea de conquistar el corazón de la Loba, una atractiva amazona del pueblo deseada por muchos. Que, como era de esperar, permaneció completamente indiferente a los avances del poco

agraciado joven.

Mi escepticismo metódico me convenció, por supuesto, que las afirmaciones del novato milonguero sobre la mulita, eran absurdas. Pero también existían indicios en contrario que generaban interrogantes que merecían ser atendidos. ¿Cómo había conseguido un mediocre guitarrero componer melodías y palabras de esa hondura? ¿Sería tal vez el joven Bravo un impostor y el compositor uno perfectamente humano, pero mantenido oculto o prisionero por él? Todo era posible en el terreno de las hipótesis de trabajo.

Con estas ideas en mente y el ánimo científico encendido, decidí dirigirme hacia la vivienda del llamado Turco, el señor José Jozami, en rigor de ascendencia árabe-siria y no oriundo de Turquía como el apodo que le habían endilgado. Me guiaba la sana intención de indagar de primera mano, *vis a vis*, por así decirlo, la existencia y la naturaleza de ese, al parecer, curioso ejemplar de la especie de los armadillos.

Bravo no pareció feliz de verme. Me ofreció por obligación un mate que tomé de dos succiones rápidas que me dejaron la boca escociendo durante el resto de la entrevista. Serían los nervios ante lo inaudito de la aventura que estaba por vivir. Decidí ir al grano. Le pregunté por la autoría de las milongas que escuchara en el almacén.

- Edith.

No pude menos que reprimir un gesto de sorpresa.

- ¿Esa es la fuente de su inspiración? ¿Una mujer?

- Es que todos llevamos una mulita dentro. Esa es la fuente de toda inspiración. Es como un *daimón* que guía nuestra fuerza creativa.

Su respuesta me dejó aún más confundido. Al ver mi cara, se esforzó y reprimiendo un bostezo aclaró:

- Esas son palabras de ella. Edith.

Un rayo de comprensión atravesó mi cerebro.

- ¿La mulita?

- La mulita.

Dijo y se me quedó mirando con expresión bovina.

- O sea que ella es la artista. Ella la que, según usted, ha compuesto las milongas.

Bravo se amoscó.

- No es lo que yo digo. Es lo que pasa. Y ya compuso como cuatro o cinco más.

Intenté congraciarme con él.

- ¿Y no podría hacerme una demostración de su, digamos... método de trabajo?

- Como quiera, pero si Edith se niega, no me hago responsable. Sabe ser bastante tímida.

No habiendo encontrado en mi memoria menciones en la literatura académica sobre comportamiento animal, menciones a la posible timidez (o su falta) en la familia de los dasipódidos, solté alguna frase de circunstancia, que no fue escuchada por mi contertulio, el cual se limitó a señalarme una silla matera de paja. Me senté, obediente.

Debo confesar que mientras esperaba el ingreso del animalito sentí una rara ansiedad. ¿Temía la comprobación de un fraude o el descubrimiento de un hecho maravilloso? No sabría decirlo. Porque la naturaleza humana es compleja, y esto soy el primero en admitirlo.

Cuando el animalito de Dios finalmente ingresó, tuve una vislumbre de aquello que Bravo llamaba timidez. Podría incluso afirmar que me pareció ver o imaginar que la mulita hacía una pequeña inclinación de cabeza en señal de respetuoso saludo. Pero no tuve tiempo para más: el joven ya se posicionaba pierna sobre un banquito, guitarra en ristre, la mulita a escaso metro y medio de él. La mano suspendida sobre las cuerdas, expectante, anhelante diría casi. Y luego lo increíble, lo inverosímil, aquello por lo que solicito, no sin aprehensión, la credulidad del lector. Lentamente la mulita se arqueó en un movimiento imperceptible hacia arriba y un sonido comenzó a surgir de ella, tenso, fluctuante, de una extraña musicalidad. Tuvo como efecto inmediato que el mozo empezara a rasguear la guitarra con aire concentrado y a entonar unas coplas alusivas a

mi visita. Finas, delicadas, me daba la bienvenida a su hogar con enorme deferencia. Me pareció reconocer más de una alusión clásica, pero no estoy seguro. Ante mi agradecido aplauso, Bravo me soltó:

- Agradézcale a ella, no se crea que a mí me caen tan bien los entrometidos.

Tuve que recurrir entonces a mi mayor objetividad científica, recordándome que era la mulita el objeto de mi interés y no el cantor ventrílocuo. Hasta que me di cuenta de la fatal realidad: Bravo era el único que la entendía, y en un sentido absolutamente sorprendente.

Al instante mi mente se disparó: ¿No sería el mozo el verdadero fenómeno? ¿No estarían las mulitas hablándonos desde tiempos del finado Bartolomé Hidalgo o antes aún y nosotros no habíamos sido capaces de comprenderlas? ¿Sería una excepción biológica o la mulita era el primer escalón de una nueva cadena de evolución zoológica? Imposible detener la catarata de hipótesis divergentes y contradictorias dentro de mi cabeza. El joven Bravo me miraba sin expresión, esperando que yo hablara o me dignara retirarme.

Decidí improvisar para salir del paso:

- Así que el método de trabajo de Edith es la improvisación. La inspiración súbita.

La mulita se acercó a nosotros. Se elevó entonces algo así como un zumbido leve y constante, con altas y bajas en la modulación, intensidad y relajación. Bravo oía en silencio y asentía.

- Dice Edith que improvisación es un término demasiado vago, que parece implicar una arbitrariedad que está lejos de ser su método. Se trata más bien de una... Y aquí se agachó para oír mejor mientras su cara se deformaba por el esfuerzo de comprender bien.

- Una inspiración libremente dirigida. Un vuelo del espíritu, pero dominado por la brida del gusto, hasta por el látigo de la forma, recitó aplicadamente como si fuera uno de mis alumnos.

- O sea que es la forma la que domina al contenido.

- Más bien es una interrelación entre ambas, dice Edith.

- ¿Interrelación? pregunté.

Pero Bravo se alzó otra vez de hombros, cansado.

- Yo personalmente no entiendo ni jota de esto. Pero las milongas que compone me parecen muy lindas.

- A mí también, por supuesto. Hay algo de la poética de Castilla, del aire de Yupanqui.

Un chillido seco y alto rebotó en la piecita. Bravo tradujo:

- Dice Edith que ese Yupanqui es un artista de segunda. Que hacerse el indio en París no es lo mismo que arrastrar la panza por la pampa día y noche, comer de sus entrañas y desde ahí levantar la vista al cielo.

- Claro, la Madre Naturaleza.

Bravo, agachado, esforzándose por oír y traducir iba perdiendo la paciencia.

- Dice que la Madre Tierra es una idealización de literatos. Que si usted tuviera que sufrir la escarcha matinal y el ataque constante de los predadores, tendría una muy distinta idea de esa Madre Naturaleza.

Bravo hizo un gesto de que ya era suficiente. Con desesperación comprobé que se me escurría entre las manos esta ocasión única de entrar en contacto con esta inteligencia singular. Quise llevarme un último destello de su sabiduría. Con un trance de angustia en la voz, pregunté atropellado:

- ¿Existe Dios?

Bravo me miró desaprobador.

- Pregúntele, le exigí.

Escuchó pacientemente las palabras de Edith, asintió y tradujo:

- Sí, claro, ¿no resulta evidente?

Quedé perplejo ante estas palabras y la manera displicente en que habían sido dichas, no

menos que ante las definiciones anteriores, que tantas posibilidades abrían en una amplia panoplia de disciplinas artísticas.

Pero no tuve tiempo de agregar nada más. Porque Bravo ya se levantaba, dando por concluida nuestra entrevista. Vi cómo Edith hacía una leve reverencia con la cabeza a manera de saludo y se dirigía hacia una caja con un almohadón cercana a una mesa ratona.

Solicité entonces el honor de tener un nuevo encuentro, de naturaleza científica, con el fin de poder estudiar más en detalle el fenómeno y elaborar un artículo de nivel científico como se merecía.

Bravo no se mostró muy entusiasmado, pero un leve chillido de la mulita lo llamó al orden.

- Dice que será un placer.

Me retiré complacido por las maneras y lenguaje de la amigable *dasypodidae*, esperando con ansias nuestro próximo *tête a tête*.

Lamentablemente, ese encuentro se postergó más allá de lo que hubiera deseado. En parte por mi constante compromiso con la iluminación de las mentes jóvenes. En parte por el rápido progreso de la dupla artística.

Las composiciones siguieron manando en abundancia, cada vez más inspiradas.

Pronto Bravo logró construir un repertorio bastante sólido que le permitió animar reuniones por la zona. Primero en boliches, luego en clubes de barrio y sociedades de fomento, para culminar nada más y nada menos que con una función en el teatro de Pergamino.

A nuestro pueblo llegaban relatos de sus triunfos, seguramente exagerados por los lugareños, que habían dejado atrás el espíritu burlón inicial y ahora alababan sin medida al gran valor local que “triunfaba por el mundo”.

Solo el Zurdo Moro siguió terco en su desprecio. Para él, criollo cabal, el mozo era un

fraude y estaba dispuesto a sostenerlo ante quien quisiera, facón en mano si era preciso. Nadie aceptó el convite y el Zurdo tuvo entonces que refugiarse en un hosco y silencioso resentimiento.

Estas circunstancias iban retrasando, para mi desesperación, la prometida sesión de trabajo de campo (en sentido antropológico, se entiende) con Bravo y su compañera de creación, ya que el desconfiado mozo viajaba con la mulita a cuestas, temeroso de que alguien se la robara y usufructuara lo que él consideraba su descubrimiento.

Hacia mediados de mayo, en aquella semana memorable por la cantidad de agua que el cielo nos envió y que hizo prácticamente intransitables caminos y huellas, tuve noticias de que la exitosa pareja había regresado de su última gira triunfal. Me prometí que apenas Febo clareara en el horizonte me dirigiría nuevamente hacia la residencia de mi amiga.

Al otro día, cumplido mi pronóstico, encaré temprano para el lado del Turco. En el camino me lo encontré a Zaldívar, ¿quién lo diría?, despierto y sentado en su banco de la estación. No alcancé a llegar hasta él, que me gritó:

- ¡¿Se enteró de las noticias, don Fernando?!

Por supuesto, no me gusta pasar por ignorante en ningún terreno. Estaba a punto de esgrimir algún argumento cuando Zaldívar, que no podía contener el chisme, escupió:

- A Bravo le mataron la mulita.

Ante mi cara de estupor, risueño, comenzó el cuento:

- Usted sabe que el mozo ese no probaba copa de vino, caña ni ginebra. Y que tampoco se separaba de su mulita. Seguramente también sabrá el metejón que tenía desde joven con la Loba. Lo que tal vez usted, metido todo el día entre libros y párvulos ignora, es que esa mujer es nada más y nada menos que la hermana de, y a este usted sí lo conoce, el Zurdo Moro. Y que este había cobijado en su corazón una poderosa animosidad contra aquél que alguna vez lo desairara frente a la muchachada.

Hizo una larga pausa. Ahora las palabras de Zaldívar se hacían desear. Saboreaba el

maldito placer de por una vez tener más conocimiento que este servidor.

- El Zurdo Moro no era hombre de memoria floja. Guardó su rencor bien en lo profundo buscando cobrarse el desaire. Encontró la manera en la figura de la Loba, su hermana. Fraguó entonces un encuentro entre la ligera mujer y el cantor, quien envaletonado por la reciente fama, sintió tal vez que esta vez sus chances eran ciertas. Corrió la bebida, según dicen, escanciada por la Amazona hasta que Bravo cayó desmayado por el alcohol. Ese fue el momento en que el Zurdo aprovechó para agenciarse la mulita.

- Pero... ¿qué ocurrió? alcancé a balbucear con un hilo de voz.

- Nada más y nada menos que el Zurdo achuró al animalito, lo empaló y cocinó lentamente en la parrilla de su rancho. Después invitó a sus amigos y celebró un banquete. La hermana sirvió las bebidas y los presentes afirman que el sabor del bicho era realmente celestial. Algo de otro mundo.

Zaldívar rio sonoramente evocando la comilona.

- ¡Cómo me hubiera gustado haber estado ahí! ¿A usted no?

No supe qué contestar. Mi mente estaba completamente nublada por su relato. Me despedí rápidamente y regresé veloz hacia mi vivienda.

Ese día, y por primera vez en mi sarmientina trayectoria, di parte de enfermo en la escuela y no salí de casa en todo el día.

Hasta que la oscuridad lo cubrió todo.

Fernando Regueira

Este relato es el tercero de los nueve cuentos pertenecientes al libro “*Al ver, verás*” (aún inédito), y es cedido gentilmente por el autor.



Pablo Álvarez / Fabián Bazán / Ignacio Brasca / Miguel Catalá
Osvaldo di Prinzio / Néstor Farini / Sergio Ferreira / Sergio Luis Fuster
Sergio Ariel Montanari / Martín Perisset / Antonio Ramos / Sergio Torres Surbette

Cine y Especulación Financiera



Colección Estación Cine Nº 21

Editorial Ciudad Gótica



Sergio Luis Fuster

Cine del ajuste



Colección Estación Cine Nº 22

Editorial Ciudad Gótica

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

Cine de Rosario. Películas

Marcelo Vieguer

¡Mujer, tú eres la belleza!

Investigación y análisis de una película (casi) perdida

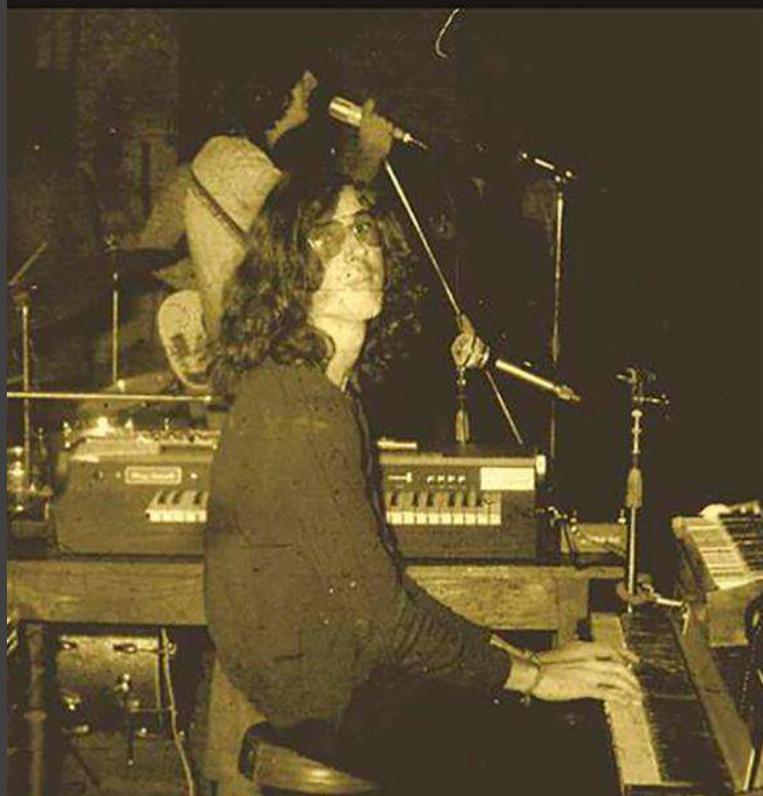


Colección Estación Cine N° 23

Editorial Ciudad Gótica

Sergio Luis Fuster

Charly García y el cine El cimiento creativo del artista



Colección Estación Cine N° 24

Editorial Ciudad Gótica

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

PASIÓN Y BRIAN DE PALMA



Por Claudio Huck

Borges.

“Salieron y si en Dahmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una revelación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavarón la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.”

El Sur.

“Con una seña les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño. ¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron, o porque es menos duro sobrellevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y guardarlo sin fin –y eso es quizás lo más verosímil– para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora?” **La espera.**

SUEÑOS

Para De Palma el cine es un fenómeno eminentemente onírico. Le gustan los sueños y la gente que sueña. *Vestida para matar* y *Carrie* terminan con personajes despertando aterrados. *Hermanas diabólicas* contiene un extenso segmento alucinatorio. *Magnífica obsesión*, desde su elaborado trabajo de imagen irreal, sin contornos, *flou*, invita a ser vista como un sueño. Jack Scully en *Doble de cuerpo* acude a una imaginativa ensoñación –que es un trabajo actoral de memoria emotiva del personaje– para poder vencer la claustrofobia en el momento decisivo. El exsoldado Eriksson es asaltado por los fantasmas de su pasado con la forma de una pesadilla al inicio de *Pecados de guerra*. Toda *Femme fatal* está estructurada en base a sueños dentro de sueños con escenas que se repiten, actuando unas sobre otras, mutando. Y es común que la concepción estilizada y antinaturalista de la puesta *depalmana* provoque una

sensación de irrealidad (*Fantasma en el paraíso*, *Demente*, *La dalia negra*).

En su última película, *Pasión* (2012), ha depurado el método, acercándose a la típica confusión de ensueño borgeano. Bastan algunos ejemplos. En el cuento “La espera”, el protagonista sueña una y otra vez, sistemáticamente, su propia muerte, y tanta entidad tienen sus alucinaciones que cuando finalmente llega el momento de la ejecución, vuelve a creer –o desea hacerlo– que es una nueva jugada de su imaginación, incorpora la realidad al sueño. En “El Sur”, Borges nos da la libertad a los lectores de que podamos elegir dos cuentos: una posibilidad es admitir la sucesión de los hechos tal cual ocurren, la otra es tomarlos como el desvarío febril de un moribundo. No hay un corte tajante entre el estado de vigilia y el sueño. Es lo mismo que le sucede a Isabelle (Noomi Rapace) en *Pasión*. Una y otra vez la vemos durmiendo y no podemos discernir si la siguiente escena –o, posi-

blemente, si todo el film que resta— sucede en realidad o es producto de la ensoñación del personaje. ¿Christine (Rachel McAdams) está teniendo sexo con una persona enmascarada o es un simple delirio de Isabelle? ¿Toma Isabelle las pastillas recetadas e imagina lo que sigue, o es que en realidad ocurre? El enrarecimiento posterior de la imagen invita a pensar estas cuestiones.

Los últimos minutos de película se perciben como un estado de ambigüedad e incerteza en el que no sabemos a ciencia cierta si estamos en la realidad o en el sueño; el terreno no es firme, nos tambaleamos en el borde de un precipicio por el que podemos caer, irremediablemente, al abismo de lo inverosímil.



IMÁGENES

“La cámara miente todo el tiempo, miente a 24 cuadros por segundo” dice Brian De Palma en el fabuloso documental de Martin Scorsese sobre el cine de Hollywood. Es una toma de

posición que parece contradecir de lleno el axioma acuñado por Jean-Luc Godard: “El cine es la verdad 24 veces por segundo”. En realidad, los dos dicen lo mismo. Uno habla del trabajo de prestidigitador del director de películas, falsario y demiurgo, el otro se refiere al efecto de realidad que provoca el cine en el espectador. De Palma confía en el poder de las imágenes, sabe que los espectadores creemos en lo que vemos y conoce como nadie la posibilidad privilegiada que el cine posee de poder *mostrar lo que no es*.

Es famoso el ejemplo del falso *flashback* en ***Pánico en la escena*** de Hitchcock, donde el maestro nos mostró algo que nunca ocurrió. Y caímos con inocencia en el engaño. El cine, al expresarse mediante imágenes equipara lo que existe y lo que no, lo real y lo imaginado o soñado. La imagen iguala ambos estados.

En ***Pasión*** se hallan dos tipos de imágenes-percepción. Por un lado están los artefactos que captan lo real: los *smartphones* (y su novedosa variante: la culo-cámara) y las cámaras de seguridad, que pueden revelar un aspecto de las cosas. Son aparatos peligrosos, pequeños adminículos a los que no prestamos atención y que graban subrepticamente lo que no debería ser registrado: la escena de sexo, la expresión privada del dolor, el delito o las miradas furtivas a un culo bamboleante. Pone en evidencia el riesgo de las nuevas tecnologías que pueden

violiar sin empacho nuestra intimidad. Y, por otro lado, está el mundo de los sueños, pautado por la insistencia de un auténtico *leitmotiv* visual: Isabelle en la cama en estado de ensoñación. Todo lo que se ve posee para nosotros, espectadores, la misma entidad. Lo que registra una cámara o lo que sueña un personaje. La imagen, por definición, es ambigua. Es un signo lábil.



La escena con el artilugio *depalmano* por excelencia, la imagen partida (o *split-screen*), recuerda la trampa *hitchcockiana* que contamos anteriormente. Veamos. Isabelle está en el teatro. Su rostro está absorto en la representación. Su mirada sigue ensimismada al ballet. Se nos escamotea su escapada y la posibilidad del crimen. Vamos entonces a creer en su inocencia. Se nos ha confundido mostrándonos la evidencia de la imagen. Vimos su rostro abstraído, pero nos equivocamos en el objeto de su interés. El artilugio del montaje al servicio

del engaño. Nos habíamos olvidado que la cámara miente todo el tiempo, miente a 24 cuadros por segundo.

UNIVERSO

Para los personajes de *Pasión*, la oficina es el mundo, nada existe fuera de ella, ni familia, ni amigos, ni vida social. Sólo se establecen vínculos entre compañeros de trabajo —que incluyen devaneos sexuales—, los eventos posibles son cócteles, reuniones empresariales o cenas de fin de semana con gente de la compañía. El único suceso que escapa a la regla es el teatro —cuya entrada fue reservada por una asistente del trabajo— a la que Isabelle acude en solitario (después veremos que la salida fue pergeñada solamente como coartada para el crimen).

Otro dictamen *depalmano* sobre el mundo moderno: la vida está subsumida por el trabajo. Y hay que escalar posiciones a costa de lo que sea, traicionando a todos, pisando cabezas. La jerarquía la da el estatus dentro de la empresa y el éxito se logra robando ideas, falsificando documentos, haciendo desfalcos, extorsionando sexualmente o cometiendo algún asesinato. Así se encuentra, hoy, el estado de las cosas. No hay solidaridad ni posibilidad de hacer el bien al prójimo.

Es lo que nos vienen diciendo de diversos modos varios directores veteranos en sus últimos films: William Friedkin en *Killer Joe*, David Cronenberg en *Polvo de estrellas*, Paul Schrader en *The Canyons*, Martin Scorsese en *El lobo de Wall Street* o Abel Ferrara en *Bienvenido a Nueva York*. Todos ellos representan sus historias con un nihilismo extremo. El diagnóstico es siempre el mismo, se trate de familias venidas a menos, el Hollywood suntuoso y podrido, las altas finanzas convertidas en auténticas bacanales o la publicidad de alto nivel con ejecutivos feroces. Estos maestros veteranos utilizan diferentes fábulas para llegar a la misma conclusión. Y nos dicen sin tapujos que el mundo está hecho una mierda.

POSESIÓN

Dice Paul Schrader, a propósito de su *Gigoló americano*: “La incapacidad de expresar el amor: el gigoló. Eso es. Esa es la metáfora. Tenemos a un hombre que se dedica al negocio de proporcionar amor, por tanto es la metáfora perfecta para alguien que no puede expresarlo. Es la representación de una cosa mediante su contrario.”

Es el mismo mecanismo que utiliza Brian De Palma: *Pasión* es una película que tiene de todo menos pasión. La pasión es, en realidad, el

deseo de posesión. Christine no encuentra un amante y llama a otro tipo, da lo mismo, la pulsión debe ser satisfecha y no importa con quien. El sexo, para ella, se reduce a jueguitos con adminículos y una máscara blanca de aspecto veneciano que tiene el molde de su propio rostro. En última instancia, Christine sólo se deja amar por ella misma. Isabelle parece frágil y lábil, primero ama a Dirk, luego se inclina por Christine, y es traicionada por ambos y se convierte en una Erinia impiadosa. Dani, la siguiente mujer en esta danza de dominación, es la asistente de Isabelle y la desea calladamente, y tanto la codicia que llega al chantaje con tal de poseerla. El amor es algo que las tres declaman pero no sienten y el sexo no es un fin sino un medio.



Las tres mujeres casi son abstracciones, lados idénticos de un triángulo equilátero: una es rubia, morena la otra y pelirroja la última. Una se pinta demasiado, la otra usa la cara lavada.

Una viste de negro, otra es sofisticada y elegante, la última es simple y vulgar. Son diferentes, pero en esencia, son iguales. Sus sentimientos son fluctuantes, sus personalidades bipolares y pueden pasar de la apariencia de bien al mal absoluto, sin escalas intermedias.

ESTILO

El mismo De Palma dijo alguna vez que su cine partía de la escena de la ducha de *Psicosis*. Es innegable la influencia *hitchcockiana*, sobre todo en el regodeo con el suspenso y la repetición de tópicos reconocibles del maestro británico, sobre todo en la primera etapa de la carrera *depalmana*. O, mejor sería decir en la segunda parte de su carrera, ya que sus primeras películas son más bien modernas, con una impronta *godardiana*, y es a partir de *Hermanas diabólicas*, la séptima cronológicamente, que adquiere un estilo propio.

En *Pasión* aparece también cierta referencia argumental a *Más allá de la duda* de Fritz Lang (el personaje que se autoincrimina en un asesinato para, finalmente, desembarazarse de toda sospecha, cuando en realidad sí ha cometido el crimen del que se le acusa) que ya se hallaba presente en *Crime d'amour* de Alain Corneau, película en la que se basa *Pasión*. Se filtra en la puesta también cierta estética de cine negro: la cámara subjetiva, el fiscal inquisi-

tor, el relato policial, los contraluces, las persianas americanas.

Como buen posmoderno, Brian De Palma toma todos estos elementos clásicos y los reformula. Es limitado (y, más bien, inexacto) referirse a *Pasión* como una *remake*. De Palma toma el argumento original de Corneau, que es un *noir* de ejecución más bien cerebral, y lo convierte en una variación *bebop* original, virtuosa y personal. En el cine (como en cualquier arte) no es tan importante lo que se dice sino cómo se lo ejecuta.



De Palma trasmuta la preeminencia racional del original en su contrario, lo onírico. Segmenta su película en “movimientos” bien diferenciados. Parte de una narración fría y distante de la primera parte –que transcurre en ambientes gélidos, asépticos, insípidos y de diseño ultrasofisticado– y concluye en una segunda parte de subjetividad abusiva y delirante dramaturgia “a los saltos” que hace recordar a la narrativa de las telenovelas. Hay presentes en

la puesta elementos habituales del manierismo *depalmano*: las tomas cenitales, los personajes que espían, el travelling circular, las escenas largas sin diálogo y con acompañamiento musical, la partitura de Pino Donaggio. La última escena remite en concepto y ejecución a la pesadilla final de *Vestida para matar*.

Y, por supuesto, están también las simetrías.

SIMETRÍAS

Una característica distintiva del cine *depalmano* es la repetición de motivos a lo largo de la película creando una rítmica muy particular.

Christine regala una bufanda blanca a Isabelle, luego nos enteramos que en realidad pertenecía a Dirk, y lo que creíamos que era señal de galanteo deviene en acto de posesión (se la quito a Dirk, se la doy a Isabelle). Más tarde, la ausencia de la bufanda es la que incrimina a Isabelle y, cuando finalmente aparece, la libera, y termina acusando a Dirk.

La primera toma de la película muestra a Christine e Isabelle analizando y discutiendo una publicidad en una *notebook* y, hacia el final, se repite la toma y la escena, pero esta vez los personajes son Dani e Isabelle. La reiteración obliga a la comparación. Ahora Isabelle ocupa el lugar de Christine, incluso se expresa con su cinismo y frialdad: ha cambiado, se ha

transformado en la otra, y es lo que nos advierte la repetición de la imagen.



Otro ejemplo de simetría es la escena del teatro de la que ya hablamos. Una pantalla en el exterior de la empresa anuncia las funciones del ballet *La siesta de un fauno*, con efecto de *zoom* y los bailarines mirando a cámara. Cuando Isabelle ve la representación en vivo se repite la toma, con miradas a cámara y *zoom* incluidos. Hay extrañeza en la escena. El *zoom* es extraño de por sí, porque es un movimiento que el ojo humano no puede realizar. Da la impresión de algo impostado, como si de una publicidad se tratase. Isabelle no está mirando la obra, ha escapado del teatro y está por matar a Christine. Podemos arriesgar que quizás lo que vemos no es el ballet que se ejecuta en ese momento, sino el recuerdo que Isabelle tiene del video publicitario expuesto en la puerta de la empresa.

Las imágenes son concretas en lo que muestran pero ambiguas en su significado. Christine habla de una gemela que ha muerto por su culpa. Dirk revela a Isabelle que esa gemela nunca existió. Al entierro de Christine acude su gemela, lo que agrega un desequilibrio a la escena. Existían dos posibilidades: que fuera una mentira de Christine o que estuviera muerta. Su aparición acaso nos diga que estamos presenciando sólo una imagen más de la fantasía de Christine, otro sueño.

Las simetrías provocan asociaciones, giros, cambios de sentidos, danza de significados.

AUTOR

De Palma es un autor, un dinosaurio que resiste en una industria cada vez más impersonal. Cuando el tema es desquiciado, cuando puede dar rienda suelta a su capacidad de contar con imágenes, cuando el cine se convierte en un fenómeno fantástico, su cine gana. Cuando intenta encorsetarse en una historia con tintes realistas, se mueve en terreno pantanoso, cae en el didactismo, es un fiasco. Es el caso de *Redacted* con sus inconexas imágenes de *YouTube* y con un soldado que regresa y llora por lo que ha visto en un discurso directo y pedestre.

Dice Gérard Lenne que si el cine no siempre es fantástico, al menos debería aspirar a serlo. El

cine como pesadilla colectiva de hombres con los ojos abiertos. Las películas de Brian De Palma no pretenden la racionalidad (qué fea palabra) y sí invocan el espíritu de la pesadilla. Y despiertan la furia de los verosimilistas.



Pasión (*Passion*, Francia/Alemania, 2012), de Brian De Palma, c/Noomi Rapace, Rachel McAdams, Paul Anderson, Karoline Herfurth, Dominic Raacke, 102'.

Publicado originalmente en el sitio: HLC (Hacerse la crítica). En línea:

<http://hacerselacritica.com/pasion-y-brian-de-palma-por-claudio-huck/?fbclid=IwAR2-maBDcRq6qPIUAL04lsco2vQuB4yhk-Zruoyh6IdgSknOk8K2k-JgOs>

CRIMEN DE AMOR



CRIME D'AMOUR

Por Claudio Huck

Cuando comienza la película ya están empezadas la historia, la escena y el diálogo: Christine ríe a carcajadas, se acerca a Isabelle, se sienta a su lado, le pregunta por el perfume, la huele, la besa en el cuello. Isabelle se pone rígida. Christine recula, rompe la expectativa inicial y vuelve a un estado de aparente normalidad, ofrece vino, trae dos copas mientras Isabelle se distiende, se saca los anteojos, camina unos pasos, se agacha y pasa el dedo por la mesa observando en detalle si tiene tierra –*¿Un poco maniática?* pregunta Christine. Isabelle elogia la bufanda de Christine que se la saca y la ata al cuello de Isabelle. – *Tiene su olor*, comenta Isabelle. Christine se hace la desentendida, parece haber perdido el interés en Isabelle, o quizás esté esperando el avance de la otra mujer. Christine quiere seguir con el trabajo, mientras Isabelle la mira embelesada, a punto de entregarse. Entra Philippe, Christine le extiende la palma de su mano solicitando las llaves de la casa, luego lo toma del cuello y lo besa intensamente en los labios mientras Isabelle deja la copa de vino, se coloca los zapatos, los anteojos, y vuelve a su composición inicial. Philippe se sienta junto a Christine, ella estira sus piernas y Philippe comienza a hacerle un masaje de pies. –*La puerta está cerrada con llave. ¿Le molesta salir por la cocina?*, dice Christine. –*No*, responde Isabelle, y sale tomándose el pecho, turbada y consternada.

La escena de apertura que acabamos de narrar, de escasos cinco minutos, hierve en detalles riquísimos que demuestran la meticulosidad de la puesta de Corneau. Los anteojos de Isabelle son parte constitutiva de su personalidad, que sospechamos frágil y reprimida, son también una barrera que la protege del mundo exterior, y es por eso que al sacárselos queda en estado de debilidad y desprotección frente a Christine, que es la que detenta el poder de manera altanera y acecha como una fiera a su víctima. Es la que maneja los tiempos, la que incita y la que recula, la que decide y la que ordena, siempre desde la sutileza y los signos, resguardada en una cordialidad que no es tal, mera apariencia que deja inferir, de entrada, oscuros fines. La actuación de ambas remarca la situación. Es meticuloso el trabajo de Corneau sobre sus actrices: explota al máximo las virtudes interpretativas y los antagonismos físicos de Kristin Scott Thomas (Christine) y Ludivine Sagnier (Isabelle). Isabelle es rubia, apocada y sumisa, lleva un trajecito “de empleada”, permanece siempre en el margen de la imagen, bebe el vino entreceñando los ojos como si no estuviese acostumbrada a hacerlo, se sienta en el borde del sillón y habla en un susurro delicado. Christine ocupa el gran sillón en el centro de la imagen, lleva un *look* casual y elegante, tiene aspecto mundano, toma el vino con naturalidad, posee una entonación firme y voz de mando y es la que plantea y

da fin a todas las situaciones. Es un ave rapaz que sobrevuela sobre su presa. Cuando coloca la bufanda al cuello de Isabelle es como si intentara apresarla, el regalo amable no es otra cosa que expresión de su afán de posesión. El ambiente inmenso y rico es su hábitat y signo de su poderío. Vino, referencia a olores, pies desnudos, todo infiere cierta intimidad, parece que el desenlace no va a ser otro que la concreción en acto de la continua tensión erótica entre ambas. Pero esa no es la intención de Christine, es el planteo que ensaya pero su meta es la dominación, el deseo es un medio, no una finalidad. Cuando ingresa Philippe, lo primero que hace Christine es solicitarle con un gesto displicente (como si se tratara de una madre y su hijo) que le entregue las llaves de la casa. Es otro signo de poder. Él puede entrar sólo cuando ella se lo permite. Es también la que maneja esa relación, la que obliga a un beso pasional cuando se insinuaba uno circunstancial, la que estira sus pies exigiendo masajes. Para Christine lo excitante no es el sexo sino la autoridad y el dominio sobre el otro. Culmina la escena de manera demoledora, humillando (la primera de muchas veces) a Isabelle. Christine posee la llave de la puerta, que está cerrada, y no piensa levantarse ni que su macho amansado y obediente abandone el masaje. Isabelle debe salir por donde le corresponde, parece decirle. La servidumbre sale por la cocina. El detalle de Isabelle pasando el dedo

por la mesa no es sólo expresión de una personalidad maniática, puede ser evidencia de su pertenencia proletaria. El ademán de llevarse la mano al pecho expresa la confusión de ideas de Isabelle ante la experiencia que acaba de vivir, que la excede y aturde. Pasó de ser cortejada a ser insultada y de un estado personal inicial de represión del instinto a otro de intento de liberación de la libido (mediante el influjo del vino, dionisiaco por excelencia), finalizando en uno similar al original pero acentuado por la ignominia el desprecio, el rechazo, la exteriorización de su debilidad y la afrenta de la exhibición indical del sexo con el otro.



Este microanálisis que acabamos de realizar, puede efectuarse en toda la película, tal es la minuciosidad del autor. Un corte de montaje puede ir de la cama solitaria y apagada de Isabelle a la roja y lujuriosa de Christine, que goza como animal pero no permite que el hombre la

bese. Otro corte puede suceder antes de que ocurra la acción decisiva (Isabelle zapateando sobre la silla mientras corta las rosas) para no revelar de antemano una información crucial. Daniel (Guillaume Marquet) observa todo el tiempo y no interviene en las acciones, pero en la presencia permanente y vigilante se puede percibir que tiene una importancia vital en el relato. Isabelle corre en la cinta de un gimnasio desolado, una y otra vez, y se convierte en una imagen recurrente y testimonio de su necesidad de escapar, de quedar en blanco y no pensar. Todo nos dice algo. La música es apenas un *leitmotiv* que aparece contadas veces y en momentos determinantes: en la planificación de Isabelle, durante el crimen y en el desenlace. Cada aparente pormenor merece ser considerado y engarza en un conjunto mayor, que es la férrea puesta en escena con que Corneau construye su relato.

El autor nos hace espectadores de un ritual incessante de degradación y dominación. Christine es directiva de una empresa multinacional e Isabelle su mano derecha. Christine roba los proyectos de Isabelle, le entrega a Philippe para que tenga sexo y luego la denigra provocando la ruptura, hace públicos detalles íntimos, la obliga a declarar sus sentimientos de amor hacia ella, la lleva a un estado de intenso nerviosismo y de baja moral. Christine goza sojuzgando a sus víctimas. Philippe también lo es y, al hacerse referencia a otras mujeres que precedieron a

Isabelle en ese papel de sometimiento, queda explicitado el *modus operandi* de Christine.

Es sorprendente el giro que Corneau da al relato y que no pensamos revelar porque es el meollo de la película y lo lleva a lugares inesperados. El recurso evita el *suspense* (a la manera de Hitchcock en *Vértigo*, cuando devela quién es en realidad Judy) y deriva la narración al relato puramente psicológico. Aunque nunca deja de ser un “policial” con crimen, resolución y retruécano final insospechado. Incluso utiliza ciertos aditamentos propios del género, como el as en la manga que significa el escamoteo de determinados hechos sorprendentes que se convierten en *flashback* revelador en el momento indicado.

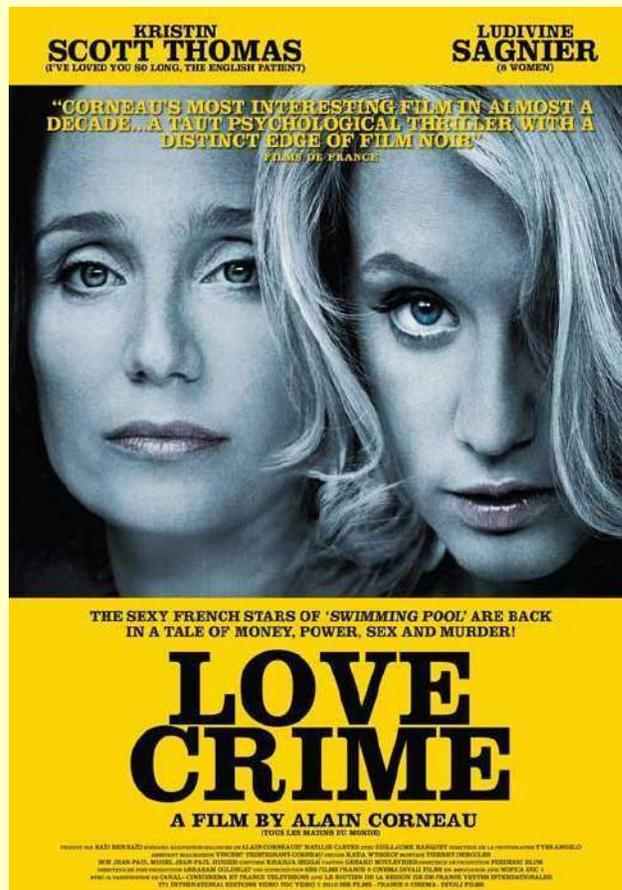


La película, a su vez, es un dictamen despiadado sobre la alta burguesía de las empresas corporativas: individualista, trepadora y traicionera, que se mueve en ambientes de puro diseño, despoja-

dos, acerados y gélidos, reflejo de la relación entre las personas. La descripción de esta clase social que se encuentra en la cima del éxito económico pero se hunde en una ciénaga moral acerca la película al cine de Claude Chabrol, y la pareja protagonista recuerda la dupla letal que conformaron Isabelle Huppert y Sandrine Bonnaire en *La ceremonia*.

Alain Corneau posee amplios pergaminos en materia de *film noir*: en los años 70 acuñó lo que son hoy clásicos del policial francés o polar como *Policía Python 357*, *La amenaza* y *Serie negra* (que declara desde el título mismo su pertenencia y que se basa en “A hell of a woman” de Jim Thompson, pope indiscutido de la novela negra y en cuya obra ha abrevado el cine varias veces). En 2007 llega a realizar *Le deuxième soufflé*, basada en una novela de José Giovanni (escritor y director de policiales) y que es, a su vez, *remake* del *film* homónimo de Jean-Pierre Melville, maestro absoluto del *noir*.

Con *Crime d'amour*, Corneau compone su obra póstuma, gema helada, película de género que también lo cuestiona y film-diagnóstico de un estado de cosas. En 2012 Brian de Palma tomó como punto de partida esta historia para otro de sus habituales juegos estilísticos, variación sincopada deforme con dobles, máscaras, ambigüedad, onirismo, disparates narrativos y visuales y excesos de todo tipo. Pero esa historia ya la contamos.



Crime d'amour (Francia, 2010), de Alain Corneau, c/Kristin Scott Thomas, Ludivine Sagnier, Patrick Mille, Guillaume Marquet, Gérald Laroché, 106’.

Publicado originalmente en el sitio: HLC (Hacerse la crítica). En línea:

<http://hacerselacritica.com/crimen-de-amor-por-claudio-huck/>

El sueño de la razón neoliberal produce monstruos



*“Y si vas a la derecha, y cambiás hacia la izquierda, adelante.
Es mejor que estarse quieto, es mejor que ser un vigilante”*

Charly García, Raros peinados nuevos.

Por Claudio Huck

Según Naomi Klein en su libro **La doctrina del shock**, Estados Unidos utilizó, en los años 70 del siglo XX, a Latinoamérica como laboratorio de experimentación del Neoliberalismo, especialmente en las dictaduras militares de Argentina y Chile. Fue Margaret Thatcher quien aplicó por primera vez la doctrina neoliberal en un país del primer mundo. Finalmente, la teoría pergeñada por los *Chicago Boys* desembarca en su país de origen de la mano de Ronald Reagan, que estuvo en la Presidencia por dos períodos, casi toda la década de los 80. El Neoliberalismo toma la idea del liberalismo clásico pero lleva la economía de mercado a una libertad absoluta, desarticula cualquier tipo de proteccionismo estatal, considera que el átomo de la sociedad es el individuo (en lugar de la familia) y la *meritocracia* personal es el atributo supremo (cada quien alcanza el éxito por el esfuerzo propio). Los que no se insertan en el tejido social demuestran falta de empeño y sacrificio y son considerados detritos sociales que no pueden aspirar a ningún tipo de ayuda. El Neoliberalismo alienta la especulación económica, la polarización de la sociedad (un pequeño grupo que detenta la mayor parte de la riqueza, una base muy grande de pobreza y una clase media que tiende a su mínima expresión), desalienta la redistribución del capital y el ascenso social.

El Hollywood de los 80 presentó al individualismo como un mérito y al capitalismo como la

panacea en películas como *Rambo* (Ted Kotcheff, 1982), *Comando* (*Commando*, Mark Lester, 1985), *Duro de matar* (*Die Hard*, John McTiernan, 1988), *El secreto de mi éxito* (*The Secret of My Success*, Herbert Ross, 1987) o *Secretaria ejecutiva* (*Working girl*, Mike Nichols, 1988). Es interesante observar la metamorfosis que sufre *Rocky* (John Avildsen, 1976), que es casi un personaje de izquierda que lucha contra el sistema en la primera película de la saga y se transforma en el arquetipo del individuo capitalista, casi una década después, en *Rocky IV* (Sylvester Stallone, 1985). La feroz crítica al capital concentrado y a la cosificación de las personas en *El juguete* (*Le jouet*, Francis Veber, 1976) deviene, en su *remake* norteamericana (*Su juguete preferido*, *The Toy*, Richard Donner, 1982), en un panfleto recalcitrante que exalta la colaboración complaciente de los oprimidos con los explotadores, que en el fondo son buenas personas. Un verdadero asco.

Mientras tanto otro cine, de forma más soterrada, intenta alzarse contra el sistema de poder hegemónico. Es sabido que el cine es un reflejo del imaginario colectivo de una comunidad en determinado momento histórico. Los ejemplos más evidentes son el *Expresionismo alemán de la década del 20* (que anunciaba, desde la alegoría, al nazismo) y el *Neorrealismo italiano de los 50* (que pintó el estado del país en la posguerra). El cine utiliza la metáfora para opinar sobre

lo que no se puede decir explícitamente en situaciones de opresión. Las películas norteamericanas de invasiones marcianas de los 50 son una figuración del peligro rojo (externo) y/o del maccartismo y la censura (peligro interno). El ojo alerta puede encontrar duras críticas al régimen en ciertas películas realizadas durante la dictadura militar argentina de los 70, como *La isla* (Alejandro Doria, 1979) o *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981).

La sensibilidad artística es mayoritariamente progresista, y el cine es un ejemplo magnífico. El guionista Paul Schrader opina sobre la situación de su país a través del personaje de Harrison Ford en *La costa mosquito* (*The Mosquito Coast*, Peter Weir, 1986): “Este país se está convirtiendo en zona de peligro, podredumbre, drogadicción, temor, carroñeros rabiosos, millonarios criminales y soplones inescrupulosos. Nadie piensa en abandonar este país, yo sí. Soy el último hombre.”

El neoliberalismo *reaganiano* provoca un tipo de cine fantástico que funciona como un ajuste de cuentas y que advierte, a su manera, sobre el terrible estado de las cosas reinante en ese momento histórico. Hay constantes que podemos rastrear en una serie de filmes y que pueden considerarse como comentarios contestatarios sobre la realidad, aunque bien camuflados tras los ropajes de la fantasía.

Podemos agruparlos en una serie de ítems que proponemos a continuación:

1- Volver el tiempo atrás para escapar del presente

Hay varias películas que miran ostensiblemente al pasado (y no cualquier pasado sino en el que se desarrollaba el estado de bienestar) como manera de resolver los problemas del presente. En *Volver al futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985), Marty McFly regresa al momento en el que sus padres se conocen, y gracias a que puede modificar ciertas “fallas” transforma su presente miserable en pura prosperidad social y económica. Algo parecido pasa con *Peggy Sue* (*Peggy Sue Got Married*, Francis Coppola, 1986) que tiene un infarto en plena celebración de los 25 años del egreso del secundario e, influida por ese entorno, vuelve (en este caso el regreso no es literal, sólo ocurre en la mente de la protagonista) a los dorados años cincuenta para recomponer su vida actual.

2- Las invasiones (y otra vez los 50)

Hay un regreso a las típicas películas paranoicas de la década del 50 que muestran diversos tipos de invasiones extraterrestres. En *La tiendita del*

horror (*The Little Shop of Horrors*, Frank Oz, 1986) una planta carnívora de otro planeta se alimenta de sangre humana y aspira a dominar al mundo. El final original de la película (genialmente subversivo), que fue finalmente abortado por la producción por ser muy negro y pesimista, mostraba al vegetal devorando al protagonista, reproduciéndose y siendo comprado de a miles por las familias americanas, y en el desenlace aparece una planta descomunal destruyendo Nueva York y encaramada a ese ícono que es la estatua de la Libertad (este recorte puede verse en *YouTube*). Fue suplantado por un final inquietante pero menos *shockeante*: el héroe electrocuta a la planta y se casa con la heroína, aunque un pequeño retoño alienígena sonríe en el jardín. En *Invasores de Marte (Invaders from Mars)*, Tobe Hooper, 1986) un chico de unos 10 años ve cómo sus padres y muchos miembros de su apacible comunidad son suplantados por facsímiles extraterrestres idénticos que vienen a dominar al mundo. Al final todo parece ser un mal sueño y vuelve todo a la normalidad... pero por poco tiempo. En realidad la película que acabamos de ver no es una pesadilla sino una premonición, y todo comienza de nuevo.

En *El terror llama a su puerta (Night of the Creeps)*, Fred Dekker, 1986), unas sanguijuelas siderales congeladas desde los años 50 vuelven por accidente a la vida, poseen a todo ser vivo y

lo convierten en un muerto vivo propagador de la plaga.

3- La familia atacada

Al exaltarse al individuo y al “sacrificio” personal en pos de fabricarse un futuro económico exitoso (sin tener en cuenta a “los otros”, los excluidos del sistema), la familia es desplazada del paradigma como célula de la sociedad. Cada cual está librado a su suerte y no puede esperar del estado ninguna colaboración. Las familias pobres están condenadas a seguir pobres, no cuentan con incentivos de ningún tipo para su ascenso social.

El contraalmirante Arturo Rial, que formaba parte de la dictadura golpista del 55 encabezada por Eduardo Lonardi, y era claro representante de los intereses de la oligarquía, lo resumió estupendamente en un discurso a los empleados municipales: “*Sean ustedes que la Revolución Libertadora se hizo para que el hijo del barrendero muera barrendero*”.

En *Gremlins* (Joe Dante, 1984) encontramos unos seres idílicos, graciosos peluches con vida, que se convierten en criaturas diabólicas que atentan contra la familia y la comunidad. Joe Dante metaforiza en estos bichos la *amenaza*. Pero también advierte sobre comportamientos

neoliberales de las personas que tienen idéntica finalidad. Veamos. El protagonista es un joven, de clase media venida a menos, que es empleado de banco. Otro joven, que viste como ricachón (algo inadecuado para su edad), es el *lameculos* del gerente del banco y antagonista, en el trabajo, de nuestro héroe. Le espeta sin tapujos: “*Yo te hubiera despedido. Tengo 23 años, soy subdirector del banco, a los 25 voy a ser director y a los 30 voy a ser millonario. Y mírate. Mantienes a toda tu familia. El mundo cambia. Y tienes que cambiar con él. Hay que ser duro.*”

Una cruda escena de Neoliberalismo explícito.

En *Pesadilla en lo profundo de la noche* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984) un asesino de adolescentes (que había sido, a su vez, quemado vivo en un acto de justicia por mano propia –y barbarie– popular) se inmiscuye en los sueños de los hijos de quienes lo ejecutaron y los persigue y mata en sueños, haciendo que ese crimen se replique en la realidad. Wes Craven vuelve sobre el tema en *Shocker, 100.000 voltios de terror* (*Shocker*, 1989). Hay un psicópata asesino de familias que es condenado a la silla eléctrica, y en un confuso rito pagano toma de la electricidad la potencia para trasladar su conciencia criminal a cualquier persona que se cruce en su camino. Su odio hacia la familia llega a tal grado de nihilismo que la violencia no se detiene siquiera ni ante su propio hijo.

En *Padres* (*Parents*, Bob Balaban, 1989) un niño tiene una sospecha atroz: sus padres asesinan gente y se la comen. La familia ideal convertida en una guarida de dementes caníbales. *Invasores de Marte*, citada en el ítem anterior, también puede ubicarse en este grupo de películas “familiares”.

4- El empresario voraz

De la misma manera que el *Fantástico* clásico desconfiaba de la ciencia, en tiempos neoliberales mira con recelo a la megaempresa multinacional que es especuladora, siniestra, reduce el hombre a cosa y se vale de él para su único fin, el dinero. En *Milagro en la calle 8* (**batteries not included*, Matthew Robins, 1987) un despiadado empresario de la construcción va a recurrir a la extorsión y a la violencia para que los últimos sobrevivientes de la parte antigua de la ciudad vendan compulsivamente sus casas. Unas pequeñas naves espaciales son las únicas que van a acudir al auxilio de desamparados, a los que hasta la policía les niega ayuda. Pareciera que la empatía y la solidaridad no son cosas de este mundo. Burke, el representante de la compañía que financia la expedición en *Aliens, el regreso* (*Aliens*, James Cameron, 1986) quiere preservar al monstruo extraterrestre aún a costa de la vida de la tripulación. Ese papel in-

grato, en el filme anterior de la saga, lo encarnaba el androide, lo que muestra un evidente cambio conceptual. Como decíamos, la desconfianza se desplazó de la ciencia a la empresa. Algo similar pasa en *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987). Los rapaces empresarios llegan a matarse entre sí por obtener el poder, y el más malvado de todos no tiene escrúpulos de ningún tipo para imponer su modelo de policía robot, en una estupenda metáfora de los monopolios. Nuestro héroe, finalmente, lo asesina en un poético acto de justicia.

5- La miseria

La pobreza no es algo que se muestre demasiado en las películas, y menos aún en las norteamericanas. Se puede ver de forma clara en *El reclamador* (*Repo Man*, Alex Cox, 1984). La película transcurre en la periferia, y el protagonista, Otto, es un repositor de supermercado. Es apretado por el supervisor (otro de los especímenes del Neoliberalismo: son funcionales al poder, detentan un poder mínimo y miserable, reciben migajas, y denigran a los de su clase): “*Otra vez llegaste tarde. Me dicen que no atiendes tus tareas y colocas las latas muy mal. Cualquier muchacho de tu edad en estos tiempos tan inestables...*” Puteada de Otto, y a la calle. Poco tiempo después el destino quiere que Otto se

encargue de “robar” los automóviles de quienes no pueden pagar las cuotas, es decir, restituirlos a los vendedores. Sin querer se ha convertido en arma del sistema, es otro desclasado útil al poder. Alex Cox se anima a alguna reflexión metafísica en boca de un lumpen: “*Mucha gente no se da cuenta de lo que está pasando. Ven la vida como un montón de sucesos no relacionados. Creen que es una casualidad el que estemos aquí... Pero hay una conciencia cósmica.*” Toda la película está plagada de suciedad. Calles mugrientas, *homeless*, tarros de basura desbordados, barrios de negros, algún muerto en la vereda levantado como un desecho, asaltos a mano armada, maleantes adolescentes. En ese contexto, una fuerza extraterrestre en el baúl de un auto (a la manera de *Bésame mortalmente*, *Kiss me deadly*, Robert Aldrich, 1955) termina transformando al coche en una nave espacial que se eleva con Otto dentro, huyendo de este mundo de pesadilla. Ese final insólito recuerda a los pobres escapando al cielo en escobas en *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, Vittorio de Sica, 1951), una especie de *Deus ex machina* contemporáneo que saca al protagonista de la mísera realidad, aunque no resuelve nada de la situación.

En *Comiéndose a Raúl* (*Eating Raoul*, 1982), Paul Bartel muestra la contracara del glamoroso Hollywood: indigentes tirados en las calles, prostitutas, cartoneros. La pareja protagonista

tiene un sueño: abrir un restorán. Pero no pueden siquiera pagar el alquiler. Entonces se les ocurre una brillante idea, engatusar a pervertidos de los más diversos tipos con la promesa de sexo, asesinarlos y quedarse con su dinero. Las cosas se complican cuando Raúl, un cerrajero latino, descubre la treta y los obliga a incorporarlo al grupo. Inesperadamente Raúl se enamora de la dama, y es necesario eliminarlo.



Eating Raoul (Paul Bartel, 1982)

Por suerte las cosas tienen un final feliz: invitan al agente inmobiliario a cenar a casa, le sirven a Raúl de plato principal y consiguen la ansiada propiedad. La pareja, con esfuerzo y perseverancia, ha podido ascender socialmente. Pura meritocracia.

6- El poder detrás del poder

Los militares de *Juegos de guerra* (*WarGames*, John Badham, 1983) son mostrados en toda su

tosquedad. No entienden nada, quieren aplicar la fuerza como sea y apenas pueden esbozar un pensamiento. Eso sí, cuando gracias al raciocinio (de otros) salen las cosas bien, festejan como locos. En *Espías como nosotros* (*Spies Like Us*, John Landis, 1985) las altas esferas militares son las responsables directas (y no por error) de que la guerra nuclear sea inminente. Y lo peor, están a punto de desencadenarla atacando con misiles a su propia nación. La acumulación de armas atómicas es contraproducente, de acuerdo a sus criterios. “*Un arma no utilizada es un arma inútil. Había que demostrar que contamos con capacidad técnica. La historia demuestra que desear ingenuamente la paz sólo sirve para envalentonar al agresor*”, dice el Comandante en jefe. Y se justifica diciendo que lo hace “*para preservar el modo de vida americano*”.



Dreamscape (Joseph Reuben, 1984)

Más lejos aún va Joseph Reuben en *Dreamscape* (*El túnel de las pesadillas*, 1984). El jefe de inteligencia protagonizado por el gran Chris-

topher Plummer pretende tener más autoridad que el propio presidente. Cuando éste decide, por pesadillas recurrentes que toma por advertencias premonitorias, iniciar el desarme nuclear, el agente planea el magnicidio de una manera perfecta: incluir a un asesino en las pesadillas presidenciales. Y quien muere en un sueño también lo hace en la realidad. Entonces interviene nuestro héroe, un hombre común, mujeriego, evasor de impuestos y jugador, que dará a este *Stiuso* yanqui un poco de su propia medicina onírica.

7- La lucha de clases

Hacia el final de la década del 80 confluyen dos películas que disertan sobre el dominio de los ricos y su opresión sobre las capas inferiores de la sociedad. En las dos, los monstruos se esconden tras el aspecto de ricachones, y su bienestar es producto de la opresión de la clase media y de los trabajadores.

En *Alta sociedad* (*Society*, 1989) Brian Yuzna debuta como director y realiza su película más contundente. Un adolescente que vive con su familia en una exclusiva zona de Beberly Hills y comienza a ver comportamientos extraños que se salen de los cauces de la normalidad en su hogar. Va a descubrir que la alta sociedad en la que se mueve es en realidad una raza aberrante

de mutantes que celebran orgías y se alimentan de jóvenes de clases inferiores, y que incluso él, que siempre sintió que no encajaba en esa familia, fue criado como ganado para ser consumido como bocado selecto. Yuzna muestra a la clase alta como bestias teratológicas y voraces, entes infernales que se fusionan con sus víctimas y los asimilan como simples nutrientes. Ni Eisenstein se atrevió a tanto.



Society (Brian Yuzna, 1989)

El maestro John Carpenter es quien realiza el manifiesto más radical contra la política económica *reaganiana* en *Sobreviven* (*They Live*, 1988). El protagonista es un obrero de la construcción que es también un *homeless* que deambula sin rumbo fijo buscando changas para sobrevivir. Por azar encuentra en una iglesia, que es arrasada por la policía, unos anteojos que le permiten ver la realidad oculta. Todos los anuncios publicitarios, las revistas, periódicos y televisión emiten mensajes subliminales: *Obedez-*

can, Reprodúzcanse, El dinero es Dios, Consuma, Compre, No piense, Confórmese, Mire televisión, Duerma. Y va a descubrir algo aún más terrible: los ricos, los ejecutivos, los periodistas (responsables de crear el *sentido común* –las “verdades” que repite la gente–), son en realidad extraterrestres camuflados tras un aspecto humano y que nos explotan sin que nos demos cuenta, haciéndonos creer que somos libres. En nuestra ignorancia se basa su fuerza y su éxito. El protagonista descubre el verdadero estado de cosas del mundo. Y una vez que se accede al conocimiento ya no es posible seguir como si nada. Por eso, el saber duele. Hay una impecable escena que lo explica de manera formidable. El protagonista quiere que su amigo se ponga los anteojos, quiere compartir lo que ha descubierto. El hombre se niega, el otro insiste y terminan trezándose en una pelea a puño limpio y que dura muchísimo en tiempo cinematográfico, lo que evidencia la importancia que da John Carpenter a este momento. Finalmente su amigo cede y se coloca los lentes. Y ya no puede volver atrás. A partir de ese momento van a luchar, juntos, contra los extraterrestres. O lo que es lo mismo: desposeídos que se dan cuenta que la explotación de los ricos es la causa de su condición, deciden organizarse y enfrentar a los opresores. *Marxismo remixado.*

Obra maestra absoluta de uno de los más grandes artistas de nuestro tiempo.

Y en el 2000 también.

Estamos en el siglo XXI y el Neoliberalismo ataca de nuevo. Después de varios años de repliegue, las políticas neoliberales han regresado con renovada ferocidad. Donald Trump es el epítome perfecto: empresario exitoso que pretende gobernar su país (y al mundo) como si se tratara de una empresa más. Es xenófobo, racista, clasista y bruto. La doctrina neoliberal se ha vuelto a aplicar en los países centrales y también en Latinoamérica, de forma salvaje. *Ellos viven, nosotros dormimos*, es un *graffiti* que garabatea la resistencia en *They Live*.

En Argentina tuvimos a Macri que, entre incontables males, endeudó al país por varias generaciones sometiéndonos nuevamente al arbitrio del FMI. Ahora Patricia Bullrich y Javier Milei son la amenaza palpable de un neoliberalismo recargado, descarnado y salvaje, que promete empobrecimiento y dolor y, aun así, son votados por amplias mayorías.

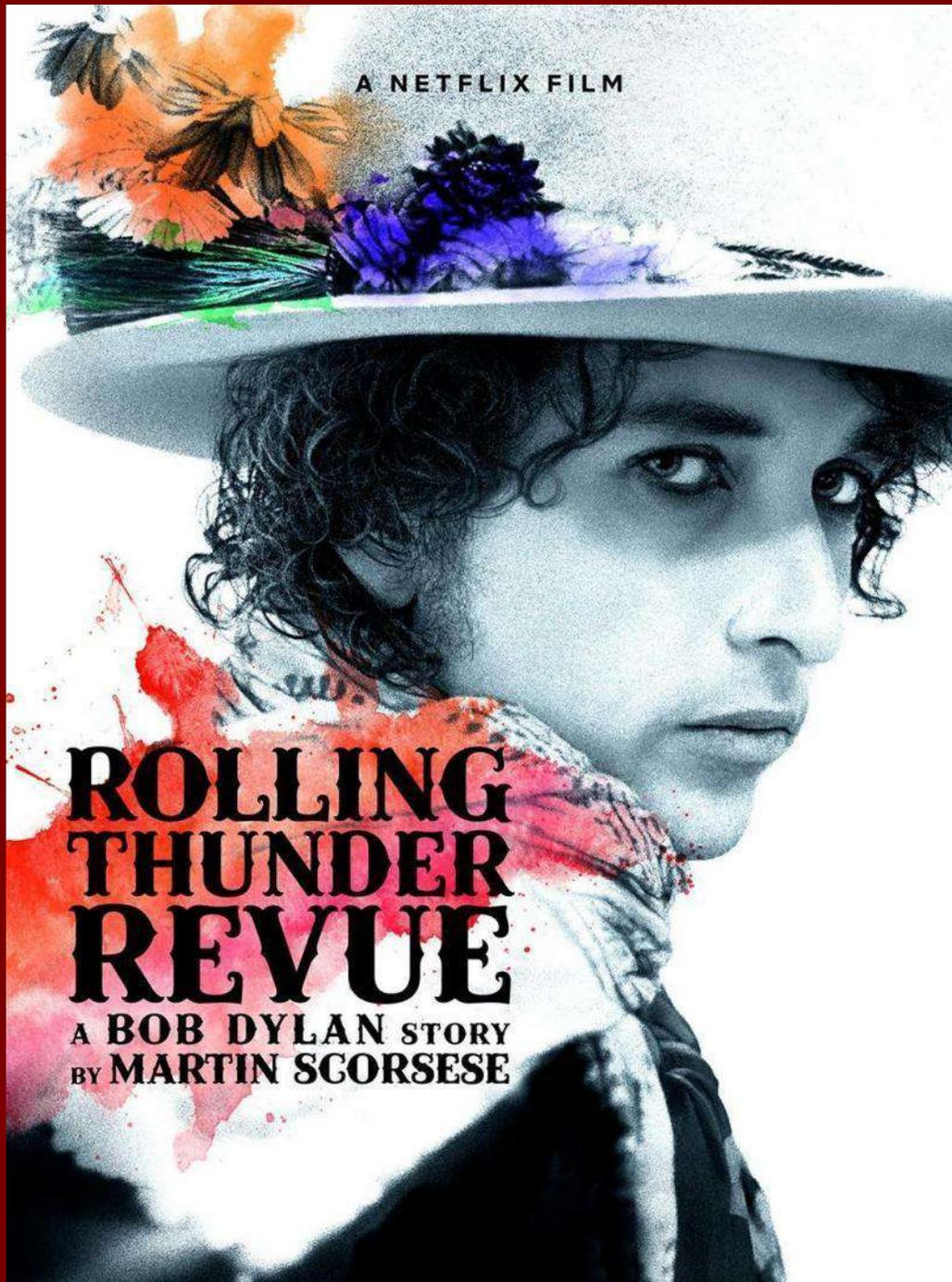
Pongámonos los anteojos y miremos la verdadera cara, monstruosa, de estos nuevos explotadores. Y esperemos que el *Cine Fantástico*, como en los años 80, esté a la altura de las circunstancias.

Claudio Huck

*Una primera versión de esta nota fue publicada en el número 9 de la revista **Cineficción**, enero de 2019, págs. 20-25.*

ROLLING THUNDER REVUE

Cuando la mentira es la verdad



*Quisiera decir de qué trataba Rolling Thunder Revue.
Pero no sé nada. Pasó hace tanto tiempo que ni yo había nacido.*

Por Claudio Huck

LA MÚSICA

Scorsese es un melómano y le gusta poner música popular en sus películas. Está la famosa escena de su primer largometraje, *¿Quién llama a mi puerta?* (*Who's That Knocking at My Door?*, 1967) en la que el traumatizado personaje de Harvey Keitel, en una especie de ensoñación, tiene sexo con mujeres (son muchas, o en realidad es una con muchos rostros, porque para él son todas iguales, fáciles, útiles, despreciables) mientras suena de fondo el *The end* de The Doors, varios años antes que el tema se hiciera célebre en *Apocalypse Now*; encontramos a Dolly Parton y a Kris Kristofferson (también coprotagonista) en la banda de sonido de *Alicia ya no vive aquí* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974); el *Gimme Shelter* de The Rolling Stones que sirve de nexo para unir diversas escenas tanto en *Buenos muchachos* (*Goodfellas*, 1990) como en *Casino* (1995); el hallazgo que significó que Philip Glass musicalizara *Kundun* (1997); el montaje frenético del ambulanciero (Nicholas Cage) que coloca los cambios como un endemoniado en *Vidas al límite* (*Bringing Out the Dead*, 1999) al compás de *Janie Jones* de The Clash, hasta el ecléctico mix musical de *El lobo de Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, 2013) que incluye a Charles Mingus, Billy Joel, John Lee Hooker, Umberto Tozzi y Los Ramones. La banda de sonido de *La última ten-*

tación de Cristo (*The Last Temptation of Christ*, 1988) a cargo de Peter Gabriel, es una obra maestra en sí misma. La música que acompaña los títulos (*The feeling begins*) es increíble. La película aún no ha comenzado y ya provocó que se nos caiga la mandíbula. Comienza con algo que parece una raga hindú, de evocaciones milenarias, que nos mete de lleno en el clima de época. Cuando el tema musical cumple el minuto de duración, entra una batería —emblema de la música popular del siglo XX— que comienza a marcar el ritmo hasta el final. Tiempos humanos y culturas tan distantes se encuentran en la música, se fusionan y crean una amalgama perfecta. En 1977 Scorsese realizó el filme musical *New York, New, York* (con Liza Minelli), en 1987 el famoso (y exitosísimo) videoclip *Bad* de Michael Jackson, y es el creador de la serie *Vinilo* (*Vynil*, 2016) sobre el universo de la producción discográfica de los años 70 (dirige el primer capítulo, que puede disfrutarse como una película que hierve en referencias musicales, como la recreación del recital de Led Zeppelin en el *Madison Square Garden*). Produjo los estupendos documentales englobados en *The Blues*, reservándose la dirección de la primera entrega, *La nostalgia del hogar* (*Feel Like Going Home*, 2003), en el que cuenta los orígenes del *blues*. También realizó los documentales sobre George Harrison (*Living in the Material World*, 2011), The Rolling Stones

(*Shine a Light*, 2008) y Bob Dylan (*No Direction Home*, 2005).

THE LAST WALTZ

Es el antecedente directo de la película que estrena Netflix. Lo filmó Scorsese en 1976 (llegó a los cines en 1978) y es el registro del último recital de *The Band*, por el que desfilaron invitados como Joni Mitchell, Eric Clapton, Neil Diamond, Neil Young, Ron Wood, y el mismo Bob Dylan. No es solamente el registro de un recital sino que se percibe una impronta sumamente personal en la mirada. Tiene un inicio “actuado” de un juego de pool (que prefigura el inicio de *El color del dinero*, *The Color of Money*, 1986), el primer tema es en realidad el final del recital, hay entrevistas mechadas entre tema y tema con la presencia en cámara del propio Scorsese (que así pasa a ser un personaje más del documental), y concluye con la puesta en escena de cierre, totalmente fuera de programa, del último vals interpretado por *The band*, y que da nombre a la película.

EL SEÑOR DE LA PANDERETA

Estamos en 1976 y es el bicentenario de la fundación de Estados Unidos. Están los preparativos, la gente que vende sombreros conmemora-

tivos en las calles. Richard Nixon hace el discurso previsible sobre los padres fundadores, el espíritu americano y la suerte que tuvieron los que nacieron en este país. Desfilan Abraham Lincoln y carrozas con chicas que saludan. Lo que no dice Nixon (que sabemos quién es y lo que pasó —*Watergate*— poco tiempo después) es que hace poco se había perdido la guerra de Vietnam y que el pueblo se encuentra desmoralizado. El señor de la pandereta, con la poesía arrasadora de Dylan, es el contrapunto perfecto que encuentra Scorsese para la monserga de Nixon. *No hay sueño ni lugar donde ir*. Bob Dylan ha regresado después de muchos años de ausencia en los escenarios con un grupo de artistas excepcional y una gira por Estados Unidos y Canadá que haría historia.

GIRAS Y PERSONAJES

Allen Ginsberg es poeta. Cuenta que en 1975 la escena del *folk* estaba terminada, y que Dylan sale del ostracismo de varios años, con brío, para sacudirla. Allen canta algo en el escenario, pero sobre todo recita sus poemas. También baila en los ensayos. Nos explica que la idea de Dylan era armar una gira en micros por todo el país para mostrar lo bello que es, mostrar la belleza de las bandas y la vida de los artistas. Y así fue la gira: 15 artistas en carromatos como si se tratara de una *Commedia dell'arte* de la música

popular, recorriendo pueblos alejados donde nunca llega nada, improvisando escenarios en clubes y centros cívicos. Primero, la gira iba a llamarse *Montezuma*, pero Bob escuchó unos ruidos en el cielo y decidió ponerle *Rolling Thunder*. Después se enteró que para los indios era un giro idiomático que significaba *Decir la verdad*, y que también era el nombre en clave del bombardeo de Nixon a Camboya.

Patty Smith cuenta historias. Superman agarra un pedazo de carbón y lo convierte en diamante. Después lo tira en un campo de *baseball* y los chicos lo patean durante años hasta que la piedra queda lisa, transformada en una bola de cristal. Van Dorp filma, Sam Sheppard observa, sin saber bien por qué lo han contratado. Joan Baez canta *Blowing in the Wind* a dúo. Habla con Bob sobre sus frustrados casamientos con otras personas, como si no hubiera una cámara que los filmara. Joan imita a Dylan, se pinta la cara como él y usa su sombrero. Scarlet Rivera parece Morticia Adams, se pinta la cara y tiene un hombrecito dibujado en el violín que toca. Joni Mitchell es invitada un día al show y decide sumarse a la gira. Es una guitarrista excepcional y Scorsese le da un espacio preferencial, aunque cada personaje de la banda tiene su momento de lucimiento. Dylan es el centro pero los satélites que lo secundan tienen luz propia. También hay espacio para las anécdotas, el chismorreo y el detrás de escena.

LAS MÁSCARAS

Dylan se pinta la cara de blanco. A veces la tinta es un garabato, otras es la máscara perfecta de un mimo. Transpira, la pintura se le corre. Canta con cara de poseído. Alguna vez usa una careta que le distorsiona el rostro, como la que usaría un ladrón para asaltar un banco. Sharon tiene una remera de Kiss. ¿Te gustan?, le pregunta Bob. Sí, se pintan como en el Teatro Kabuki. Bob le responde: No creo que Izumo no Okumi escupiera sangre sobre los espectadores. Le preguntan a Joan por qué Bob usaba máscaras. ¿Es una broma?, responde ella. Bob dice que no se usaron suficientes en la gira, que cuando alguien lleva una máscara dice la verdad. Él sabe de máscaras, de su historia y lo que representan. También usa un sombrero con flores y baila, mientras canta Isis, como si caminara sobre la luna. Scorsese también aporta varias máscaras. La película está mechada con algunas imágenes de películas antiguas, a modo de comentarios, con algún mimo o con personajes colocándose máscaras. Recordemos que etimológicamente la palabra persona viene del latín *per-sonare* (hacer sonar a través de) cuyo significado es máscara, que hace referencia a las que se utilizaban en los teatros como recurso estético, para que un mismo actor interpretara diversos personajes y como amplificadores de voz. Es decir, en su significado primigenio, persona es lo contrario de lo

que pensamos en la actualidad. Persona no es la esencia, lo íntegro, sino lo que oculta: la máscara.

LA HORA DE LOS PUEBLOS

Los buses cargados de artistas llegan a Nueva Inglaterra. La gente se pregunta qué hacen esos tremendos artistas en un pueblo tan pequeño, no están acostumbrados a que se los tenga en cuenta. La gente ni se había enterado del bicentenario en ese poblacho perdido y alejado de todo. Más que un recital, la presentación parece un circo (la decoración del telón del escenario abona esta idea) o un show de variedades. Bob es un artista trashumante y hasta conduce el bus que traslada al equipo. Bob Dylan canta para los presos y para los indios. Se hace amigo del Huracán. Él nos cuenta de la conexión espiritual con el cantante y de la singularidad de Bob. No le preguntó como todo el mundo si había matado a esas personas, porque ya sabía que no era así. *El Huracán* es una balada que habla de la injusticia, de la falibilidad de los hombres, y es por eso que trasciende la situación particular del boxeador. El Huracán es un gurú que reflexiona sobre la justicia y el camino recto. La versión que toca Dylan es impresionante (quizás sea una de las mejores) y Scorsese se luce en el montaje. La segmenta, aporta comentarios que la continúan y la retoma para concluirla, con un *timing*

increíble. El productor dice que la gira fue un fiasco económico, que estaban en rojo antes de salir. Dylan es un poeta y no un mercachifle: para él ha sido un éxito. Tocó en lugares pequeños y cantó para quien quiso. Fue una gran aventura.

EL FINAL

En la estupenda *Trelew*, Mariana Arruti terminaba su película con una pared en la que aparecían los nombres de los asesinados y la edad que tenían. Era contundente porque esos hombres barbudos que habíamos visto a lo largo de la película hablando con conocimientos de política, con profunda ideología y una cosmovisión, en su mayoría no superaban los 25 años. El detalle de la pintada era fundamental para que entendiésemos la juventud de los protagonistas y el perfil de una época en la que la adolescencia concluía mucho antes que ahora y en la que los jóvenes eran los que querían cambiar el futuro. Scorsese termina su película con un recurso similar que es igual de simple e importante. Pone en pantalla el año 1975 y el listado de todos los recitales que conformaron la *Rolling Thunder revue*.

Después, van apareciendo los años sucesivos hasta nuestros días y los conciertos correspondientes. Ahí recién tomamos conciencia de la vida itinerante de Dylan. Sus conciertos se cuen-

tan de a centenas y no merman con los años. Es un juglar de nuestro tiempo.



Scorsese no se detiene y, una vez finalizada la película, nos regala un bis. Al final viene el reparto, como si se tratara de un filme de ficción. Un listado risueño de personajes y los “actores” que los interpretan. Hay algunas descripciones graciosas como la de Scarlet Rivera interpretando a La reina de las espadas o Allen Ginsberg en el papel de El oráculo de Delfos (tal como lo había descrito Dylan). Acá nos topamos con una sorpresa. Si no lo habíamos reconocido, se nos aclara que “el político” estaba interpretado por el actor Michael Murphy. Comenzamos a investigar y encontramos que el diputado Jack Tanner, amigo de Jimmy Carter en este documental, es en realidad un personaje que interpretó en 1988 para la miniserie *Tanner’88*, dirigida por Robert Altman. Y no es el único embuste. Hay varios más que no revelaremos para que el espectador pueda descubrir y participar

del juego propuesto por Scorsese (hemos replicado varios, sin advertir al lector, en esta nota). A partir de este descubrimiento la película se resignifica. Si eso era mentira es lógico que la anécdota con Sharon Stone también lo sea (nunca vemos imágenes de ella en la gira). Pero el Huracán Carter que evoca su famoso episodio es real (aunque su atuendo extravagante parezca una puesta), Dylan y Joan actuales también lo son, pero ¿será verdad lo que cuentan? Al mezclar la verdad con la mentira, Scorsese desafía el concepto de verosimilitud y crea una pieza extraordinaria en muchos sentidos.

Existen varios documentales falsos como *El juego de la guerra* (*The War Game* de Peter Watkins, la ficción con forma de documental que terminó ganando, insólitamente, el Oscar al mejor documental en 1965), *Zelig* (1983) de Woody Allen, *Ciudadano Bob Roberts* (*Bob Roberts*, 1992) de Tim Robbins, o la genial *La era del ñandú*, de Carlos Sorín, realizada para la televisión argentina en 1986. Pero el experimento de Scorsese es más singular porque sólo en los títulos finales, y para espectadores atentos, avisa de su engaño. Solamente podría comparárselo, en este sentido, con ese falsario mayor del cine que es Orson Welles y su *Fraude* (*F for Fake*, 1973), la película que casi al final nos revela que casi todo lo que habíamos presenciado como una verdad absoluta era total y absolutamente una falsedad. Como Scorsese nos llevó

a Welles, la asociación nos lleva a *Netflix*. La plataforma de entretenimiento televisivo más grande del mundo, aunque refunfunen los puristas, marca la agenda cinéfila. Se da lujos cinéfilos impensados para la TV clásica como terminar y estrenar la película maldita e inconclusa de Orson Welles, *Al otro lado del viento (The Other Side of the Wind)*, 2018), producir el experimento carísimo de un filme interactivo en el que el espectador va armando su propia ficción (*Black mirror: Bandersnatch*, 2018), realizar alguna película que se estrena en cines y en TV simultáneamente y termina nominada al Oscar (*Roma*, de Alfonso Cuarón, 2018), o un dar el OK a un documental de Martin Scorsese que contiene flagrantes mentiras. Scorsese juega con nosotros como si fuera la pitonisa Cassandra y nos dice una verdad que está contaminada de mentira. Un juego que hubiese seducido a Umberto Eco.

Los espectadores que descubran la treta verán una película a reelaborar una vez concluida, y los que no lo hagan creerán haber visto otro documental sobre Bob Dylan. Las máscaras que Dylan decía que le faltaban a la gira Scorsese las coloca en esta *docuficción*.

Por una vez vamos a contradecir a Aristóteles, a Kant y al General Perón: *La única verdad no es la realidad*.

APÉNDICE: ARGENTINA

En nuestro país siempre se le ha tenido especial veneración a Dylan. En León Gieco es evidente, sobre todo en su estilo musical, en la temática que desarrolla en sus canciones y en su solidaridad con las causas nobles, incluso alguna muy jugada que lo pone en un brete frente a la sociedad (*Santa Tejerina*).

El propio León comenta con gracia que *Hombres de hierro* es un mero plagio de *Blowing in the Wind* (y lo demuestra en un reportaje, con gracia, fusionando ambas canciones). La estatura mítica del gran Bob Dylan quizás sea paragonable solamente, en nuestro medio, a Charly García, que es la leyenda viva del rock nacional. Pero quien más se acerque al espíritu lúdico y performático de la *Rolling Thunder revue* quizás sea el Tata Cedrón (que pasa ya los 80 años), con sus recitales con grupos invitados, decoración de *kermesse*, titiriteros, recitales gratuitos en verdulerías de barrio y con exposición de cuadros en las fechas patrias. Artistas no nos faltan. Hay que encontrar al Scorsese nativo que cuente nuestras historias.

Claudio Huck



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

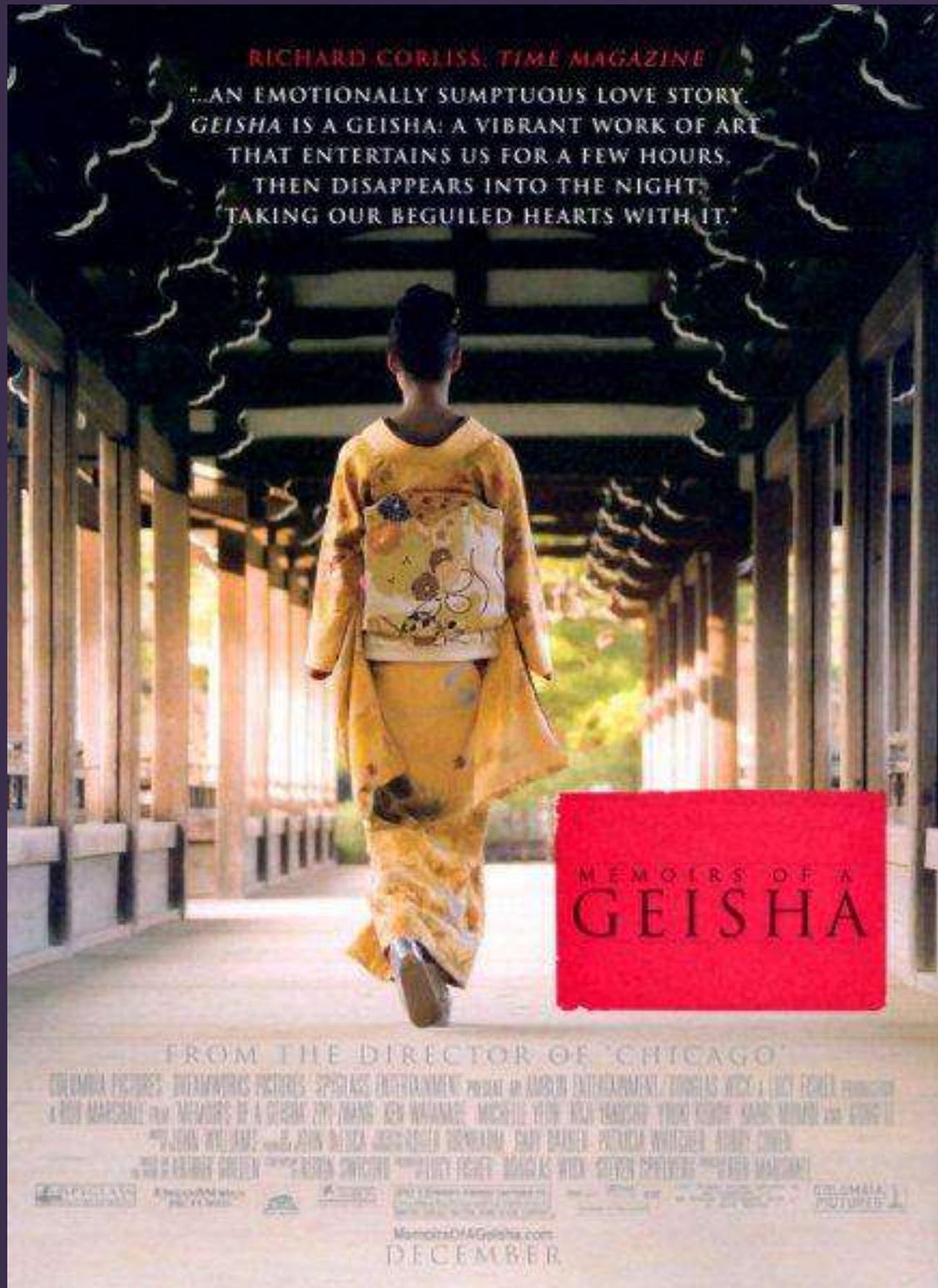


Colección Estación Cine Nº 26

Editorial Ciudad Gótica

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

Lo real de nombrarse *Geisha*



Por Elvira Martorell

Siempre me interesó la cultura japonesa. Una vez, hace ya un tiempo largo, llegó a mis manos un libro, *Memorias de una geisha*, escrito por un americano, Arthur Golden. Decía basarse en los dichos de una famosa *geisha* japonesa y daba su nombre, Kiharu, a pesar de que la misma le había pedido que preservara su identidad. Fue publicada con éxito en 1997 y adaptada para el cine en el 2005, recibiendo algunas premiaciones, sobre todo por su fotografía.

Una situación fortuita me llevó a comentar el libro con una profesora ya mayor, quien me dijo: "¡No, no! Tenés que leer la versión verdadera".

Y puso en mis manos el volumen *Kiharu. Vida de una geisha*. Nunca pude devolvérselo, porque ella murió unos meses más tarde. Y lo conservo conmigo, también en honor a su nombre.

Desde unos años antes, cuando aún no era una moda, solía concurrir a un restaurante japonés, cuya dueña era la señora Kumiko, nombre que significa en japonés "belleza eterna".

Una noche, me invitó a una habitación que había detrás, y me sorprendió mostrándome una colección increíble de kimonos.

Me quedé prendada de la hermosura de los mismos y le pedí permiso para tocarlos.

Nunca olvidaré la sensación sedosa entre mis dedos de su delicadeza infinita.

La señora Kumiko ya no está entre nosotros, pero tampoco olvidaré nunca el regalo que me otorgó.

Y también intuí esa noche, que ella había sido *geisha*.

Kiharu siempre quiso ser una.

No le importó el desagrado de su madre universitaria, que lo consideraba algo retrógrado, de escaso valor.

Desde chiquita, demostró una gran determinación. Obligó al maestro de un instituto de danzas al lado de su casa, a darle clases cuando aún no tenía la edad admitida.

No sería una *geisha* más. Sería la mejor. Y la más conocida.

Nunca fue sirvienta, como se muestra en la versión americana. Ni tampoco prostituta. Su padre era médico y ella concurría a la mañana a la escuela, con su vestido marinero y sus largas trenzas y por la tarde a la escuela de *geishas* a aprender canto, baile y la delicada ceremonia del té.

No se conformó con eso: quiso aprender inglés para poder conversar con los extranjeros que concurrían a las casas de té.

Tenía determinación, deseo y la convicción de que nada la detendría en el camino elegido.

No quería ser una universitaria, ¡ni una esposa!

Quería cultivar el arte tradicional japonés. ¡¡Y divertirse lo más posible!! Con las otras *geishas*, tan jóvenes como ella, y en contacto con personas encumbradas socialmente, a quienes mostraba sus artes y con quienes mantenía conversación.

A escondidas tomó clases y se convirtió en piloto, sin que su familia se enterara. Las *geishas* decían que ellas habitaban el mundo de las flores y los sauces, donde se sentían inocentes y protegidas. Su mundo era como un invernadero, donde transcurrían a salvo del peligro exterior.

Vivió la Segunda Guerra, fue acusada de espía, y muchos años más tarde se fue a vivir a Nueva York.

Una *geisha* tan formada y maravillosa que decidió dejar de serlo al ser perseguida, pero que nunca perdió su esencia, la de la *geisha* en la cultura tradicional japonesa. La de agradar y acompañar en reuniones importantes desde su belleza, su capacidad de escucha y sus dotes de artista.

Fue una mujer que amó a varios hombres, que dieron brillo y felicidad a su vida, así como el dolor de la herida, que la pérdida del amor trae consigo.

Kiharu fue tan tradicional como libre.

Constituyó un especial modelo femenino al que ella misma llamó "las flores inteligentes".

Mujeres capaces de agradar y atender, tanto a hombres como a mujeres, pero con la convicción de su deseo y la elección de su propio destino.

Le hizo juicio al escritor americano de *Memorias de una geisha* por revelar su identidad y tergiversar su historia y luchó contra la discriminación que sufrió luego, por su pasado de *geisha*. Sobre ese libro, se realizó la película hollywoodense del mismo nombre. Una versión con graves errores sobre la ceremonia de las *geishas*, filmada con actrices chinas y acercándolas a la prostitución y hasta a una supuesta... ¡subasta de hímenes!

Con un final edulcorado, típicamente hollywoodense.

Allí, ella decidió escribir la biografía que lleva su nombre: *Kiharu. Vida de una geisha*.

Todos los días, Kiharu realizaba su rutina: iba a la mañana al colegio, por la tarde a la escuela de *geishas*, luego tomaba clases de inglés, y a la noche se vestía de *geisha* y trabajaba en las principales casas de té. Tenía dieciséis años.

Las *geishas* aman sus kimonos, que varían en su diseño y color en las diferentes épocas del año y que terminan constituyendo su fortuna, por la belleza y exquisitez que poseen.

Los preparativos de ser *geisha* implican también, el maquillaje blanco, teatral y un compli-

cado peinado con laca que se sostiene con hermosas horquillas.

Las ceremonias que llevaban a cabo constituían toda una erótica, sin sexo explícito.

No era pornografía ni prostitución.

Sino una actividad con toda la frescura e inocencia de crear, por unas horas, un ambiente, un arte de vida, con danza, música, y conversación, en una compañía festiva.

Tradición y arte milenario.

Un arte real, de vivir una vida, con reglas, hábitos y una estricta formación que les brindaba, luego de rendir exámenes, la legitimación de nombrarse así.

Kiharu fue *geisha* hasta los 20. Donde se casó con un diplomático por temor a la persecución y se fue a vivir por un tiempo a la India.

Nunca fue sumisa. Y siempre quiso ser la mejor.

El destino la llevó a Nueva York cuando ya no trabajaba como *geisha* y llegó a sufrir la opresión de las conservadoras reglas morales de esa época en su país.

Allí comenzó su nueva vida, hablando fluidamente inglés, pero transmitiendo la tradición de la cultura japonesa. Pasó de los grandes banquetes y fiestas, a cocinar los fines de semana arroz en su propia casa, para los estudiantes japoneses en New York.

La película americana muestra bellas imágenes que nos dejan ver tanto la alegría como el padecer propio que conlleva ser una *geisha*, pero nos hurta su tesoro más valioso; el orgullo de sostener una cultura milenaria con arte y con alegría. Una manera de la femineidad que no por ello implica sumisión o ser objeto de abusos o explotación. Sino una elección, como mujer y como artista.

Como la frase que Kiharu acuñó: "flores inteligentes", afirmando que la belleza y el arte de las *geishas* no sería un obstáculo para realizar el camino de su propio deseo.

La película *Memorias de una geisha*, basada en la novela de Arthur Golden, indignó a Kiharu, que ya había iniciado acciones legales por el libro.

No podía permitir que se rebajara así aquello que tan bien conocía y que fue su elección de vida.

La película también causó problemas a la protagonista, una actriz china, porque fue considerada un insulto por su propio gobierno de parte de EE.UU.

Sin embargo, a pesar de sus inexactitudes y su tono comercial, la fotografía de la misma es bella y recrea en imágenes que resultan emotivas, la vida de esas jóvenes y su transformación, de chicas comunes a maravillosas *geishas*.

Se las ve corriendo como unas niñas, de una pagoda a otra, descalzas, con sus pequeños pies en la nieve y alegres cuando los cerezos florecen. Y luego, en su mayor esplendor en las exquisitas casas de té.

Dicen que las *geishas* no lloran para no arruinar su cuidado maquillaje teatral.

Pero lo hacen cuando se lo quitan y dejan mágicamente de serlo.

Kiharu amó su profesión y supo abandonarla.

Tuvo un negocio de muñecas y objetos japoneses en Nueva York. Luego fue asesora en la Ópera cuando se hizo la puesta de Madame Butterfly.

Allí se enamoró del barítono de la obra y fueron felices hasta que un accidente automovilístico se lo llevó de esta vida.

Kiharu también ha partido.

Sin embargo, cada año, cuando florecen los cerezos en Japón, esos que la gente se detiene a contemplar, Kiharu renace en cada esquina y en el alma de una cultura que cada vez se vuelve nombre.

Geisha, un nombre real.

Elvira Martorell



Título original: *Memoirs of a Geisha*

Dirección: Rob Marshall; guion: Robin Swicord y Doug Wright, basado en la novela de Arthur Golden; música: John Williams; fotografía: Dion Beebe; montaje: Pietro Scalia; vestuario: Colleen Atwood.

Protagonistas: Ziyi Zhang, Ken Watanabe, Michelle Yeoh, Kōji Yakusho, Youki Kudoh, Kauri Momoi, Gong Li.

Compañías Productoras: Columbia Pictures, DreamWorks SKG, Spyglass Entertainment, Amblin Entertainment.

Año: 2005. **Duración:** 145 min.

El cielo protector

La novela, la película y la vida misma

DEBRA WINGER • JOHN MALKOVICH

*A woman's
dangerous
and erotic journey beneath...*



THE
SHELTERING
Sky

A Film by BERNARDO BERTOLUCCI
ACADEMY AWARD-WINNING DIRECTOR
OF THE LAST EMPEROR AND DIRECTOR OF LAST TANGO IN PARIS.

WARNER BROS. Presents
A JEREMY THOMAS Production A Film By BERNARDO BERTOLUCCI
DEBRA WINGER JOHN MALKOVICH "THE SHELTERING SKY"
CAMPBELL SCOTT JILL BENNETT TIMOTHY SPALL And Introducing ERIC VU-AN
Music By RYUICHI SAKAMOTO Costume Designer JAMES ACHESON Editor GABRIELLA CRISTIANI, A.C.E.
Production Designer GIANNI SILVESTRI Cinematographer VITTORIO STORARO, A.C.A.S.C. Executive Producer WILLIAM ALDRICH
Based On The Book By PAUL BOWLES Screenplay By MARK PEPLOE And BERNARDO BERTOLUCCI
Produced By JEREMY THOMAS Directed By BERNARDO BERTOLUCCI

RESTRICTED
PARENT STRONGLY CAUTIONS
NEVER TO BE SEEN BY CHILDREN
UNDER 17 REQUIRES ACCOMPANYING
PARENT OR ADULT GUARDIAN

READ THE VINTAGE BOOK

DOLBY DIGITAL
DOLBY DIGITAL
DOLBY DIGITAL

ORIGINAL MUSIC BY ENZO ANGILERI
MUSIC BY MICHAEL CHAMBERLAIN

WARNER BROS.
A TIME WARNER COMPANY
©1997 Warner Bros., Inc. All Rights Reserved.

Por Elvira Martorell

"...Solía oírse decir a los musulmanes
que los cristianos
tal vez sean los amos del mundo,
pero los musulmanes
son los dueños del Cielo..."

Paul Bowles

Todo empieza con un recuerdo infantil. Paul, un niño solitario, solía escuchar discos que sus abuelos maternos guardaban en el cobertizo de botes, en su casa, en Glenora.

Le había llamado la atención uno en particular:
Abajo de las palmeras protectoras.

—De qué protegen las palmeras a los hombres?
—se preguntó.

Años más tarde escapó de la Universidad de Virginia, y de un padre frío y tiránico, a París, a estudiar música, sin pasaporte y con unos pocos dólares. Tenía solo diecinueve años.

Estudió con Aaron Copland y fueron juntos a África del Norte, a Tanger y a la ciudad medieval de Fez.

Paul era músico pero luego comenzó a escribir, fascinado por los mitos y la cultura marroquí. También viajó por ese territorio, recogiendo la música que se interpretaba ancestralmente, hasta la actualidad.

Al volver a Nueva York conoció a Jane, quien también escribía, se enamoraron y sin saber bien por qué, se casaron. Nunca dejaron de verse

hasta el final de sus vidas, pero al poco tiempo vivieron en casas separadas y con libertad sexual.

Por esa época, le encargaron a Paul una novela. Esa noche tuvo un sueño con la Medina, la ciudad vieja en Tanger. Casas bajas, callejas entrecruzadas y laberínticas y supo que sería allí, donde escribiría la novela. Vino a su mente el recuerdo infantil y su pregunta acerca de qué defenderían las palmeras a los hombres, ahí, debajo de ellas.

La escribiría en África del Norte. Allí, donde el cielo es inmenso. Y se llamaría *El cielo protector.*

Jane no quiso acompañarlo. Viajó solo.

Y la escribió en parte consciente y en parte a la manera surrealista, y bajo los efectos del hachís.

Sería una novela en el Sahara, donde sólo existe el cielo.

Una novela sobre el desencuentro en el amor y sobre aquello de lo que el cielo nos protegería.

Pero todo comienza, con el desembarco de ambos, con más de treinta valijas y dos baúles, en Tanger, la ciudad mágica.

Quedaron prendados de ella. Y aunque viajaron desde allí a otros lados, se convirtió en su lugar en el mundo.

Tanger en esa época tenía una zona internacional de gran liberación, donde vivían artistas y

escritores y donde tuvo lugar la experiencia *be-atnik*.

Peregrinaron hacia allí muchos de ellos a realizar dicha experiencia y a conocer a los Bowles, donde se organizaban performances y fiestas de todo tipo, que contrastaban con las costumbres y prácticas religiosas de la gente del lugar.

Las ceremonias y rituales más antiguos marroquíes se conservaban desde siempre y no se hallaban exentos de crueldad, en ritos atávicos y trances que producía su música, en reuniones grupales y al aire libre.

Esto último cautivaba a Paul y espantaba a Jane.

Paul escribió la novela estando solo. Recién más tarde, cuando la terminó, llegó Jane.



Él la nombra como una novela de la memoria.

Y en gran parte narra la historia real de su relación amorosa. Pero en ella, Port el protagonista muere. Y eso, fue algo que Jane dijo no haberle perdonado nunca.

Jane era vivaz e inquieta, la espontaneidad y la diversión mismas.

Una chica aguda e inteligente, que hablaba tres idiomas y luego aprendió árabe.

Le gustaba estar íntimamente con mujeres y emborracharse para cubrir su angustia existencial y también... ¡sólo por el gusto de hacerlo!

Era irreverente y de un desparpajo sin trabas, pero llena también de un candor conmovedor.

Amaba a Paul, pero le resultaba un amargado y le espantaba su interés por lo oscuro y violento de los mitos marroquíes.

Sin embargo, su matrimonio, su unión con él, constituyó siempre su refugio, el puntal que la sostenía en la vida.

La novela narra tanto un viaje nómada por el desierto, como el del viaje interior de los protagonistas, en el descubrimiento y transformación de su propia subjetividad.

Ambos, por distintas causas y razones, temen la intimidad, la entrega que el amor verdadero exige en su esencia.

Temor que tiene su raíz en haber sido ambos, dos niños solos.

El secreto del título de la novela se revela al final.

Lo que se halla detrás de *El cielo protector*, es la guerra, la brutalidad y destrucción, la pulsión de

muerte, que se halla en el corazón mismo de la naturaleza humana.

Sólo Eros, la pulsión de vida, el Deseo en su fuerza misma, libra la batalla por su supervivencia, cada vez, como puede.

El cielo protector muestra, cada tanto, los efectos de su desgarramiento inevitable: el desamor, el desencuentro, la pérdida, la fragilidad del deseo mismo.

No podemos cubrirlo con nuestras manos o nuestros cuerpos o ignorar su existencia.

Sólo nos queda volver a insistir con fuerza en la realización del deseo, en la entrega subjetiva con uno y con el otro, para que vuelva a hacerse posible, desde el límite que la Ley simbólica instaaura.



La novela nos deja ver el tránsito de un estado al otro, de lo familiar a lo extraño.

El desencuentro, el duelo, la locura.

La pérdida de la identidad y del sujeto mismo.

Una experiencia única que tiene lugar en el desierto del Sahara. Allí, donde, Paul dice, sólo existe el cielo.

Paul y Jane

*"...El amor es siempre doloroso
como una guerra.
Algo muy peligroso
que no vale la pena intentar..."*
Paul Bowles

*"Has venido
La puerta está abierta
no me hallarás a mí,
hallarás mi amor"*
Patti Smith

Ellos se amaban. Y se tenían miedo.

Consideraban el matrimonio una atadura espantosa, sólo soportable si cada uno tenía la libertad de hacer lo que le diera la gana.

Habían estado bien juntos en su luna de miel por Centroamérica.

Pero a su vuelta, Jane volvió a salir de noche, a emborracharse y divertirse, sobre todo en bares de lesbianas.

Paul no dormía bien si no estaba a su lado. Comprendió que había empezado a depender de ella, a necesitarla.

Allí comenzaron las peleas y luego de una de ellas, decidieron no tener más relaciones sexuales entre ellos.

Él cultivaba la ironía y cierta frialdad.

Ella era pura emoción y alegría desbordada.

Paul necesitaba tomar distancia de las cosas, ser un espectador dentro de la escena.

Jane tenía que sentirla, saber cómo estaba el otro, empatizar... ¡¡hasta con cualquiera!!

Eran tan complementarios como una pareja en discordia.

Aunque Jane empezó a tener definitivamente relaciones íntimas sólo con mujeres, su amor y dependencia hacia él nunca terminó.

El cielo de la novela

Port y Kit los protagonistas de la novela, viajan con Turner, un amigo de ambos al norte de África. Paul la define como un triángulo típico, ambientado en el Sahara.

Port tiene relaciones con una prostituta árabe, Kit lo engaña con Turner.

No logran encontrarse, conectar entre ellos...

Port logra alejar a Turner para estar a solas con Kit. La lleva a uno de esos lugares alejados y solitarios que él ama, y que a ella la espantan.

Port siente que allí podrían amarse, superar ese frío glacial que hay en su alma desde la infancia y romper la jaula protectora, con la que ambos se defienden del amor verdadero.

Pero el encuentro tan deseado no tiene lugar.

Port contrae fiebre tifoidea y muere en el desierto. Kit es recogida por una caravana de beduinos y encerrada por su joven jefe en una habitación, diciendo que es un muchacho y esclavizándola sexualmente.

Ha quedado perdida por la muerte de Port. Sin pasaporte sin equipaje sin nombre. En una atemporalidad absoluta.

El jefe beduino la visita cada tanto y allí Kit experimenta un goce sexual que nunca había sentido. Sólo espera que él vuelva y en ese espacio, sin tiempo y sin identidad, volver a sentir ese goce nunca imaginado.

Un día, las otras mujeres descubren quién es e intentan envenenarla.

Kit logra huir, decir su nombre y volver un instante a la civilización, a la ciudad de Tanger, donde su amigo Turner la espera para volverla al territorio familiar.

Pero Kit pega la vuelta y se interna en la Medina, en la *casbah*. Ya no hay retorno posible.

El desierto de la intimidad

La novela traza puntos de similitud y diferencia entre los protagonistas de la misma y la pareja de Paul y Jane.

Tanto el desencuentro como el aislamiento y la lejanía, constituían defensas, intentos de prote-

gerse de "eso" que deja ver el agujero en el cielo protector.

Donde no hay Padre, Ley, Dios que proteja, del horror, del mal y de la muerte.

Paul había aprendido a ocultar sus deseos. A no querer desear. Jane a evitarlo con él.

Ambos se impedían a sí mismos y entre sí, el involucramiento afectivo, la entrega. Tenían la percepción de que el cielo protector escondía detrás la noche, lo oscuro del ser humano mismo.

Intentaban situarse "fuera de la vida", para no ser dañados como lo fueron de pequeños.

Jane escribió: "*La verdadera revolución de un adulto es haber enterrado su infancia*".

En la novela, ambos se engañan con otros, no se conectan entre sí. Port es castigado con la muerte, Kit con la locura.

Bernardo Bertolucci filma en 1990, *El cielo protector*, una hermosa y potente película sobre la novela, que nos traslada realmente al universo del Sahara, y nos lleva a recorrer con los protagonistas una doble aventura. La de adentrarse sin rumbo en el desierto, así como el viaje hacia el límite mismo de la subjetividad. Allí, donde en "el bautismo de la soledad" que relata Bowles, nos encontramos con nuestra pérdida misma, punto existencial del cual no hay retorno posible.

En la escena final, vemos a Kit entrando en un bar de Tanger al borde de la *casbah*, el mismo del inicio de la película, mirando extrañada alrededor, entre múltiples espejos y ventiladores de techo, que mueven lentamente el aire.

Su mirada se detiene en un hombre mayor, bien parecido, bronceado, elegante y de cabello blanco. El mismo Paul Bowles.

Él recita entonces un fragmento de *El cielo protector*:

"...*Llegamos a pensar que la vida es un pozo inagotable. Sin embargo, todas las cosas ocurren sólo un cierto número de veces, en realidad muy pocas.*

¿Cuántas veces recordarás cierta tarde de tu infancia, una tarde que es parte tan entrañable de tu ser que no puedes siquiera concebir tu vida sin ella? Quizá cuatro o cinco veces más. Quizá ni eso. ¿Cuántas veces más mirarás salir la luna llena? Quizá veinte. Y, sin embargo todo parece ilimitado..."

Kit sale del bar. Vemos, cruzar la calle, su espalda femenina. Pasa un tranvía.

Y su figura se pierde para siempre, en la ciudad antigua, en la *casbah*.

Elvira Martorell

La notte de Michelangelo Antonioni



Por Elvira Martorell

Vi las películas de Antonioni siendo casi una niña, cerca de los trece, en uno de esos cines de nombre francés, que en ese tiempo abundaban en calle Corrientes.

Eran prohibidas, pero nos arreglábamos para entrar igual, con una buena dosis de maquillaje y eligiendo la función trasnoche.

Yo conservaba un vago recuerdo de haber tenido, al verlas, una sensación angustiosa en el centro mismo de mi ser, justo en ese tiempo tan incierto que implica la metamorfosis de la pubertad.

Imágenes en blanco y negro de adultos, moviéndose en una sociedad tan opulenta como desolada.

Un día, en la actualidad, un amigo que hace cine, me dijo que Antonioni era su director preferido y ello coincidió con la oportunidad de ver nuevamente dos de sus filmes: *La notte* y *Eclipse*, que forman parte de una tríada del director que incluye una primera, *La aventura*.

Era un programa solitario, estilo revival, una tarde de sábado de invierno que curiosamente tenía libre.

Voy a hablar especialmente de *La notte*, de la enorme impresión que produjo en mí, volver a verla tantos años después.

Lo que tomé esa tarde como una experiencia intelectual, terminó siendo una experiencia

emocional. Creo que, justamente, lo que Antonioni hubiera deseado.

Roland Barthes dijo de él, que fue un moderno empedernido, que se opuso categóricamente a los valores anticuados y que en sus películas examina el mundo, en lugar de intervenir en él o querer cambiarlo.

Barthes considera que lo que Antonioni intenta, y logra, es una especie de **vibración**. Un poder de sutilidad, que le permite mostrar el mundo no como una réplica, sino como una **superficie sinuosa**.

En una entrevista, el director admitió su necesidad de expresar "la realidad, en términos no estrictamente realistas".

El escritor Alain Robbe Grillet comparó el enfoque Antonioni, en cuanto al significado, con el de Hitchcock: "En una película de Hitchcock, el significado de lo que el espectador ve en pantalla se retrasa continuamente, hasta que al final de la película todo adquiere un sentido. Con Antonioni sucede exactamente lo contrario. Las imágenes no ocultan nada. Lo que aparece en la pantalla es muy obvio, pero el significado de la imagen resulta constantemente problemático, y cada vez lo es más a medida que se desarrolla la trama. Cuando el público abandona la sala, la película aún no ha terminado..."

El cine europeo de posguerra, a diferencia del hollywoodense de la misma época, consideró la

moralidad, como algo complejo e indeterminado.

—"¿Por qué el amor es tan extrañamente inexplicable?"— es una pregunta que se hace oír por Antonioni, a lo largo de uno de sus filmes. El director llama ahí a que el espectador se cuestione sobre lo incierto e imprevisible, fuera de la tranquilidad que pueden aportar los clichés morales en cada época.

Sus películas giran, precisamente, en torno a la incertidumbre de la vida misma.



El desasosiego de *La notte*

La notte se rodó en 1960 y se estrenó en 1961.

Pudo trabajar en ella con dos intérpretes conocidos: Marcello Mastroianni y Jeanne Moreau. Se trata de un matrimonio sin hijos, que siguen

unidos pero insatisfechos entre sí, por razones inciertas.

El arte de Antonioni, a diferencia del de Hitchcock, carece de suspenso. Las diferentes escenas no muestran una conexión evidente entre sí. El público se ve obligado a armar la trama, y a sacar finalmente sus propias conclusiones.

Uno de los recursos que utiliza es mostrar los sentimientos mediante su asociación con algún objeto o paisaje: el entorno urbano, rascacielos enormes e intimidantes, barrio pobre de casas miserables, mansiones imponentes de personas acaudaladas. El desequilibrio con el disímil entorno urbano, muestra la vulnerabilidad de los sujetos, su aislamiento con el medio y con su propio ser interior. Las obras de hierro funcionan como barreras metafóricas, evidenciando la falla en la comunicación personal, la perturbación profunda de la vida emocional.

Ciudad o campo; calle tierra cielo. Mucho cemento y también árboles, estirando los brazos a un cielo que no resulta en absoluto protector.

Sutileza. De los gestos, de la mirada en los rostros que recorre la cámara, como espejo sin luz.

Lejanía máxima en el sentir y en el vibrar de alma y cuerpo, entre esos seres que se hallan unos junto a otros. Solos.

Cercanía que es lejanía pura.

Ese desamparo básico, ese agujero que late adentro de cada uno, como una boca abierta inmensa. Que pide agua pide alcohol pide comida pide sexo. Pero sobre todo, pide amor.

La notte para mí. O el vacío de la intimidad

Ella, en solero, está de espaldas, descubierta sin reparo al estío nocturno.

Atrás, cae la cortina fugaz de una lluvia imprevista, que se vuelve torrente.

Alguien querido muere. La ciudad es desasosiego, el mismo de ella, adentro, bien adentro.

La notte es el agujero de la existencia misma, en la temible fragilidad de un deseo que vaga sin hallar su sitio.

Paisaje urbano, finales de los 60. Todo blanco y negro, y la alberca, y los sillones de jardín de hierro y los cabellos batidos con ondas y los vestidos estampados ceñidos, cual cintura de avispa.

Allí, pasan frente a mí, las figuras de mis primas mayores, con los ojos delineados en negro y las piernas bonitas, en las fiestas de mis tíos millonarios, siempre cercanos a la desorganización y al descontrol.

Yo tenía asombro y curiosidad. Y tenía miedo.

Pero ganas de enterarme de qué gozaban todos ellos. *Psiqué* y metamorfosis.

Entender la tristeza y la soledad y su deseo de muerte, de que todo se termine, para que al menos se lleve consigo esa angustia infinita.

Es eso. Que se la lleve.

Hay otros. Y otras. Espaldas desnudas, palabras, cercanía. Labios. Sensualidad y confesiones. Conexiones que no terminan de ser.

Al final están ellos, última escena del amor-desamor, revolcándose en la tierra de un amanecer sin ansia de futuro ni magia de talismán, que procure algo de la vida misma, que parece hurtarse. Escaparse sin remedio, cada uno, en la soledad más íntima.

Pero yo estoy ahí, en la escena, donde Antonioni me convoca.

Con mi pubertad aún no estrenada, con el candor que menciona Clarice Lispector en "Revelación de un mundo"... Espiándolos, detrás de un árbol que el director me puso allí... Gracias, Michelangelo, por proteger mi pudor. Y salvar mi candor.

"La mujer es el tamiz más sutil de la realidad", dice Antonioni.

"La mujer padece la falta de sensibilidad de su compañero. Pero ellas, resultan más fuertes, parecen hacerlo mejor, porque confían en su intuición y siguen adelante."

Si sabés lo que es, si experimentaste alguna vez, lo que pasa en tu piel cuando estás ahí y alguien te salvó de tirarte a la piletta en la noche de fiesta, o perdiste en el juego de la polvera o temblaste en tus sandalias de taco y tu solero de verano, dejando que la vida te arañe o te raspe o simplemente te roce en una conmoción que no cese.

Si alguna vez sentiste "la *notte*" con toda su fuerza sobre vos, con toda su soledad y desvarío, rodeada de tantos seres y tanta nada, una noche de fiesta.

Y era verano

Y tenías 30

O veinte

O diecisiete

O eras una niña con ojos asombrados y ansias de saber.

Si muchos años después, en un tiempo sin tiempo, te volvieron a conmover hasta la médula del hueso, hasta perder tus sentidos, hasta no saber quién sos, entonces amarás este regalo, esta experiencia única que Antonioni entregó al mundo.

Y que vos recibiste otra vez, sin saber de nuevo, sin esperar, abierta a una experiencia que te atraviesa, sin permiso alguno.

Una época que guardás aún en fotos de papel en blanco y negro, un recuerdo que se renueva allende los años, y las sucesivas temporadas.

Un señor tomando *champagne*, luego de la morfina, en un cuarto de hospital. Una joven en el cuarto contiguo, buscando sexo por desesperación...

Y la marea constante de un desasosiego sin amarras.

Vida. Un hálito de vida.

Lo inmortal, y desperejo y amoroso y brutal y desconcertante.

La carta de un amor que se quiso para siempre y se topó con el desencuentro.

La lejanía de la *notte* y del eclipse, del amor que se siente o no, de la pasión que no se entrega...

Antonioni, un maestro en el arte inigualable de evidenciar esa soledad, ese vacío, la dura tristeza de sus personajes, el desasosiego, el desencuentro vital consigo mismos y con los otros...

Habría que arrojar prejuicios y temores y sanar heridas que aún no cierran; heridas anteriores, las que provienen del árbol mismo del que venimos.

Rompiendo el cerco de la desolación, en la intimidad pasional de la conversación y de la cama.

Pateando la incomunicación, atravesando el desierto rojo de la nada.

Posesión del cuerpo propio y el del otro, desde el borde tierno de la boca hasta lo filoso del hueso. Pasión que pide pasión.

Invocación de un erotismo de conexión extensa e intensa en un ritmo que no cese, no se cancele, no se detenga...

Pero está la *notte*. Con su vacío, con su soledad sin reparo.

Para soportarla, sólo queda intentar, según nuestro único credo —el deseo que nos habita— atravesar su desierto infinito.

Exhaustos y aún heridos, atrevernos a hacerla nuestra bajo el signo del amor, nuestro último refugio. El que pudiera protegernos o aliviarnos o sostenernos.

El reverso de la incomunicación y el desasosiego. La conexión más vibrante y plena, que pueda tener lugar.

Como la intimidad, cuando es entrega verdadera

De ser a ser

Como el deseo que nos dio origen

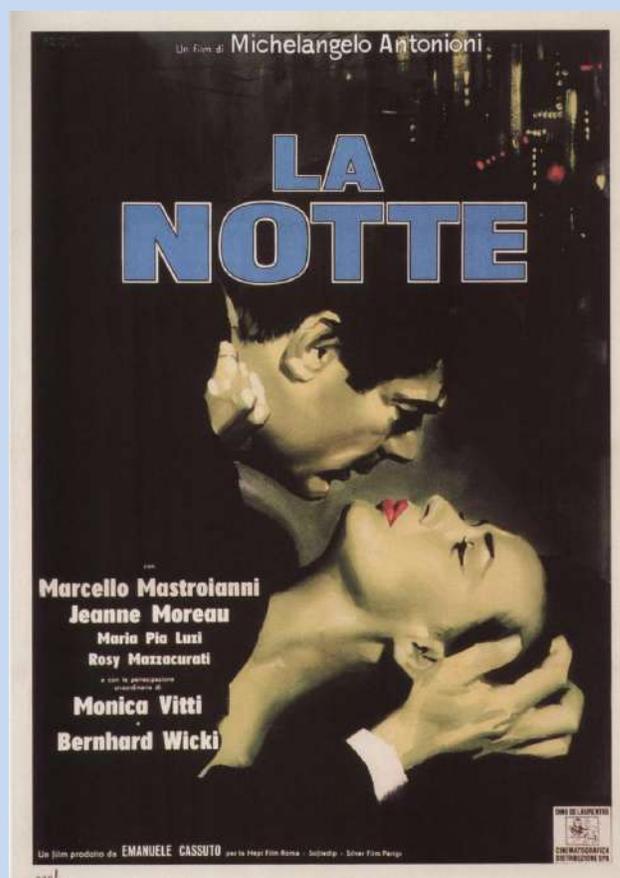
Como la otra cara de la *notte*

Como la vida misma

Un hombre debe saber cuando su trabajo ya está hecho. Debe reconocer que ya es hora, que ya está bien, que sumar otro gran trabajo a su alforja en realidad no agrega ni quita nada. Es lo que hizo Jung cuando decidió no escribir más

porque sintió que ya había dicho todo lo que tenía para decir en su vida. Creo que Goethe hizo algo similar (tal vez, Jung siguió su ejemplo). Y, por cierto, es lo que hizo Vito Corleone al dejar el bastón de mando en manos de su hijo Michael para tomar vino y jugar con su nieto.

Creo haber hecho bien el día en que decidí que tenía que ser amigo de Gene. Ya no recuerdo el día, son muchos años, pero es lo que siento.



Dirección: Michelangelo Antonioni. **Guion:** Tonino Guerra, Michelangelo Antonioni y Ennio Flaiano. **Música:** Giorgio Gaslini. **Fotografía:** Gianni Di Venanzo (ByN).



Alberto H. Tricarico

PURO CINE

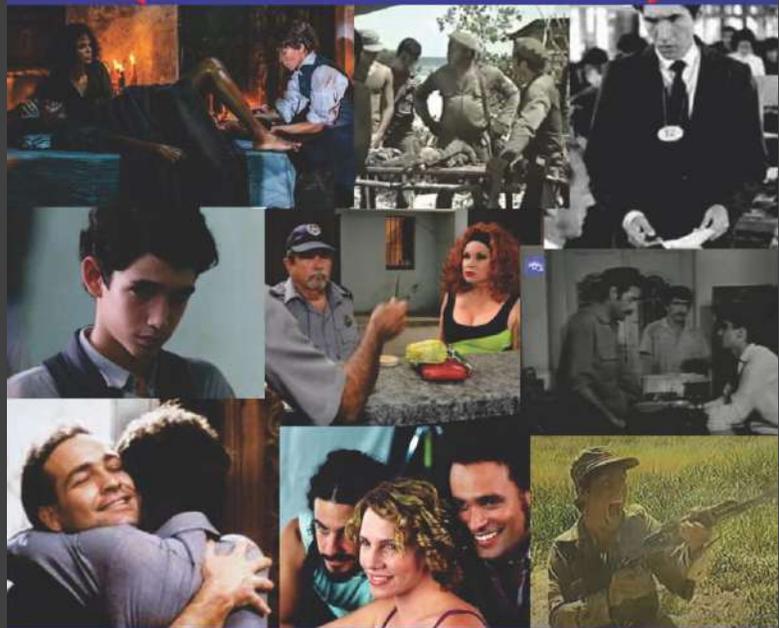
Estudio crítico sobre
RELATOS SALVAJES
de DAMIÁN SZIFRÓN



Colección Estación Cine N° 27



Norberto «Champa» Galiotti / Eber Molina
Fabián Omar Bazán / Miguel Catalá
Jorge Falcone / Ángel Fernández
Sergio Luis Fuster / Juan Antonio Galuppo
Gito Minore / Amor Perdía
Antonio Ramos / Norma Ríos
Candelaria Rivero / Marcelo Vieguer



Colección Estación Cine N° 28

CGEditorial

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

The Man Who Shot Liberty Valance

Resonancias míticas



Por Fabián Slongo

“El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos»”, explica Mircea Eliade en *Mito y Realidad*. “Dicho de otro modo” —prosigue— “el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra algo que ha sido producido, ha comenzado a ser”.

En ese sentido, el relato bíblico de la creación, huelga decirlo, es el gran mito que ha acompañado durante siglos a la cultura de occidente. Mientras tanto, en aquellos fragmentos cósmicos que menciona el sabio rumano, otros relatos de creación han ido desarrollándose a través del tiempo y, cuando no han naufragado en las aguas de la simple leyenda, han logrado alcanzar la categoría de mito.

La construcción de la Norteamérica moderna, para citar un ejemplo, edificada a la sombra de sus prohombres, bajo la tutela de las leyes, es uno de esos relatos que no oculta sus aspiraciones míticas. El cine proveniente de esas tierras, emparentando sus historias de ficción con los grandes mitos, ha puesto su granito de arena a la hora de sostener, y en algunos casos hacer temblar, el andamiaje de dicho intento.

The Man Who Shot Liberty Valance de John Ford, sin ir más lejos, es una de esas obras que al tiempo que observa su imagen reflejada en el mito universal elabora una imagen propia del fragmento de cosmos que le ha tocado en suerte. En principio, antes de internarse en esas relaciones, es conveniente acudir a la Biblia para recordar algunos pormenores que vendrán a cuento. En el relato concerniente a Caín y Abel, para ir al punto, mucho antes del desenlace trágico conocido, se cuenta que ambos hermanos tenían oficios perfectamente diferenciados: Abel era nómada —se dedicaba a la cría de animales, se trasladaba de un lugar a otro buscando las mejores pasturas— y Caín sedentario —era agricultor, por lo tanto debía permanecer en un sitio determinado para seguir la evolución de sus cultivos—. En ese orden de cosas, atento a sus quehaceres, según una de las interpretaciones posibles del mito, la muerte de Abel a manos de Caín, simbólicamente, representa la muerte, o el final, del hombre nómada primitivo para dar lugar al hombre establecido; aquel que una vez asentado fundará ciudades y dejará su cultura como legado.

En el *western* de John Ford, el malvado Liberty Valance (Lee Marvin), hombre de a caballo, asaltante de caminos, pistolero a sueldo que vive según sus propias normas y que goza de una libertad absoluta, es un nómada perteneciente a la estirpe de Abel. Es alguien que empieza a

perder espacio en la Norteamérica moderna, aquella que pretende erigirse, política mediante, bajo el imperio de las leyes terrenales.

Tom Doniphon (John Wayne), en tanto, es un vaquero que traslada ganado pero que, al mismo tiempo, construye una vivienda para asentarse el día de mañana con la mujer que pretende: Hallie (Vera Miles). Tom hace equilibrio con un pie en cada mundo, entre un nomadismo que se ha vuelto arcaico y un sedentarismo que avanza con firmeza civilizatoria. Y las circunstancias lo obligarán a elegir por el mundo inevitable, el del progreso. Tom, en clave *cainita*, será quien mate al salvaje Liberty Valance —aunque, para la construcción de la leyenda, convendrá que otra persona represente el papel de matador—.



Ese otro hombre es el joven abogado Ransom Stoddard (James Stewart), quien ha llegado al pueblo con sus libros de leyes bajo el brazo. Muy pronto, contra su voluntad, y sin saber de armas, Ransom se verá obligado a enfrentar al temible Liberty Valance en un duelo.

Ocurrirá lo inesperado: *Un tiro en la noche* —ese es el nombre que recibió la película en Argentina— terminará con las andanzas del malvado Liberty. Todos creerán que el disparo partió del revólver del inexperto Ransom. El diario local imprimirá la noticia con ese dato, y así circulará la misma por todo el territorio de Norteamérica: el abogado Ransom Stoddard (representando a la ley escrita) terminó con Liberty Valance (la antigua ley del más fuerte). O, dicho de otro modo, en referencia al mito bíblico, el sedentario Caín (la civilización) dio muerte una vez más, esta vez en un pueblito perdido del desierto, al nómada Abel (el salvaje primitivo).

En las películas otoñales de John Ford, de héroes que ya no tienen cabida —Tom en *The Man Who Shot Liberty Valance*, Ethan en *The Searchers*—, pesa un cierto aire de nostalgia. La moderna Norteamérica empujó a los hombres naturales, instintivos, al polvo fantasmal del desierto y el director, antes que celebrarlo, parece echarlos de menos.

Por si las moscas, antes del final de *The Man Who Shot Liberty Valance*, para que nadie se llame a engaño, Ford marcará las diferencias entre un hecho y la construcción de una leyenda: Tom le hará saber a Ransom, y al espectador, lo que en verdad sucedió la noche del disparo.

Fabián Slongo



Gustavo Galuppo Alives

Después de GODARD

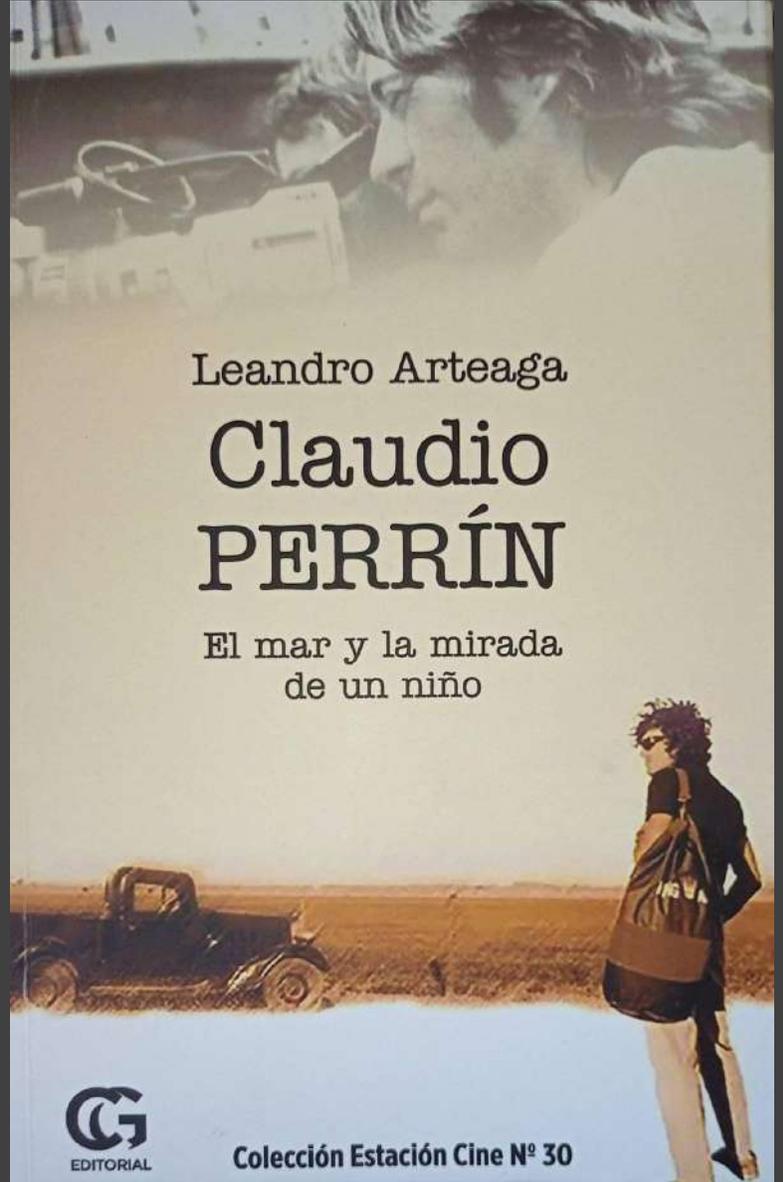
La legitimidad de lo incierto



Colección Estación Cine Nº 29



EDITORIAL



Leandro Arteaga

Claudio PERRÍN

El mar y la mirada
de un niño



EDITORIAL

Colección Estación Cine Nº 30

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

FARGOTTEN



나는 미치지 않았다

기억의 밤

미스터리 추적 스릴러

강하늘 김무열 감독 장영준

2017.11

Por Dana Sopranzetti

La película que analizo en esta oportunidad me la recomendó un alumno de secundaria, el cual me comentó que le fascinan las películas de este género, aunque él las cataloga como “medias turbias”. Esta expresión me causó gracia, pero también intriga y decidí mirarla para poder comentarla con él la próxima clase. Finalmente le agradecí por su recomendación porque no es una película que pase desapercibida una vez vista.

La trama es un tanto confusa de explicar, ya que se presentan varios giros dramáticos en casi 2 horas de película que invitan a un desgaste mental y emocional importante, y por supuesto, a verla por segunda vez.

Forgotten es una película surcoreana, difícil de catalogar en un solo género cinematográfico, pero podríamos decir que el género predominante es el de suspenso. Escrita y dirigida por el director Jang Hang-jun, estrenada en el año 2017, esta película nos narra la vida de una familia tipo, madre, padre y sus dos hijos, Yoo-seok el hermano mayor y Jin-seok de 21 años el protagonista de esta historia, quien despierta de una pesadilla un tanto mareado en el asiento trasero del auto con su familia, mientras están llegando a su nuevo hogar, presente el año 1998. Cuando llegan, Jin-seok parece reconocer la entrada de la propiedad, pero no se detiene en ello, cree que solo es un presentimiento, (primera señal de que algo extraño rompe con el universo perfecto, pacífico, cálido y tranquilo que

se presenta hasta este momento). Pasan los días y, tanto la estética del hogar como las personalidades de cada integrante de la familia, comienzan a tener un aspecto muy plástico, como si fuesen muñecos, siempre impecables, sonrientes, amables, que, aunque podría ser característico de las costumbres de la clase alta en Corea del Sur (desconozco sobre la cultura), pero tomo de referencia la familia “rica” en la película *Parasite* de Bong Joon-ho, por lo tanto, se percibe como algo presente, como una puesta escenográfica superficial.



El segundo momento importante en la trama, es cuando Jin-seok parece ser el único que escucha un ruido que proviene de una habitación de la casa con acceso bloqueado. A partir de aquí se expone aún más la idea de que él es distinto a los demás. Luego descubrimos que es el único que toma medicación psiquiátrica por supuestas alucinaciones. Efectivamente es la oveja negra de la familia, ya que al hablar del hermano lo

caracteriza como una persona muy inteligente y exitosa. En cambio, él no, solo es el hermano menor, debe estudiar y acatar órdenes, no tiene un rol que se destaque dentro de su familia.



De repente el hermano mayor es secuestrado por la noche y permanece desaparecido por 19 días lo que resulta una gran tristeza para Jin-seok pero no tanto así en los padres. Noche tras noche, tendrá un sueño recurrente donde alguien es torturado violentamente y en cada sueño habrá una pequeña y nueva información, pero aún no sabemos qué tipo de relación existe con la historia central. Una vez que el hermano mayor regresa a la casa, parecer no recordar absolutamente nada, por la “amnesia disociativa” que le generó el trauma, pero su comportamiento ya no es el mismo, Jin-seok empieza a darse cuenta de algunas actitudes extrañas que antes no tenía, como salir de la casa por las noches, o hasta incluso no renguear con su pierna accidentada. Pero su hermano le negaba todo, haciéndole

creer que estaba alucinando. Una noche lo persigue y termina en un callejón oscuro tratando con personas extrañas a las que les reconoce el rostro, eran los oficiales que habían estado en su casa al momento de la desaparición. Lo descubren, e intenta huir, pero aparece su hermano y lo adormecen. Nuevamente todo se resuelve de manera misteriosa y Jin-seok se despierta confundido en su habitación, pero esta vez recuerda todo, se enfrenta a su hermano, pero él le hace creer que todo fue una alucinación por no haber tomado sus pastillas.

Hasta aquí la historia principal comienza a tener cada vez más huecos narrativos y no sabemos qué es lo real y qué es un sueño. A partir de aquí empezamos a descubrir los secretos de esta familia tan misteriosa. Jin-seok se da cuenta de que su hermano no es quien dice ser y que sus padres tampoco. Por lo tanto, se escapa de su casa y comienzan a perseguirlo. Inmediatamente se acerca a una comisaría y expone su situación pidiendo ayuda, pero los policías comienzan a sospechar, ya que no coincidía la fecha de nacimiento con la edad que decía tener. En ese preciso momento entiende que el año vigente es el 2017 y que tiene 41 años, pero no comprende cómo ni por qué. Al regresar a su hogar encuentra la habitación que tenía el ingreso prohibido, armada con muñecos como si fuesen personas asesinadas, y de repente, aparecen sus “familiares”, pero con un aspecto diferente. Su falso

hermano mayor comienza a relatar parte de la historia olvidada y que por ello tuvo que ser sometido a un experimento social para tratar de recuperar la memoria al asesinar a una madre y a su hija en esa misma casa 20 años atrás. Para ello, debían recrear la escena del día anterior a la fecha del crimen, buscar actores que representen a su familia y simular el recorrido de ese mismo día para llegar perfectamente igual a la noche del crimen, pero el imprevisto del secuestro hizo que todo se saliera de control. Sin creer esta versión de los hechos Jin-seok escapa tras una segunda persecución en la que Yoo-seok se estrella con el auto y creemos que muere.



Hacia el final de la película, se presenta un *principio de simetría* donde vemos la misma escena del inicio de la película, pero ésta vez con los personajes reales de la historia original, donde Jin-seok se encuentra con su verdadera familia viajando en el auto y de repente un accidente automovilístico resulta en la muerte de sus padres, él sobrevive, pero su hermano termina in-

ternado gravemente. Sin tener los medios económicos para su atención decide buscar trabajo desesperadamente, lo cual lo lleva a tomar una mala decisión, ya que durante la crisis económica en la que se encontraban, la tarea se hacía cada vez más difícil. Aceptando así, un trabajo ilegal, de sicario, se le indica asesinar a una mujer, pero no a sus hijos. Lo intenta y se arrepiente, pero ya no hay vuelta atrás, ejecuta la orden, pero también asesina a la hermana mayor por accidente, dejando vivo al niño. Luego, Jin-seok descubre que el hombre que lo envió, es el mismo padre de la familia, que planeó el sacrificio de su mujer para cobrar el seguro de vida y “salvar” a su familia, pero al querer enfrentarlo por haber matado a su hija, el hombre se cae de la terraza y muere. Todo esto es la memoria perdida de Jin-seok ya que en la escena siguiente le pide disculpas a su falso hermano, como si fuese una referencia al ritual que comúnmente se realiza en la religión católica antes de morir “la unción de los enfermos” (estas disculpas ya nos anticipan una muerte) y allí comprende que logró recordar el crimen. Sin embargo, decide no confesarle que su padre mandó a matar a su madre, pero no le cree y se despide. Finalmente, deciden suicidarse de una manera muy similar, ambos descienden y traspasan a otro plano, Yoo-seok se tira desde una ventana muy alta del hospital y Jin-seok baja de la cama y se sienta en el suelo para inyectarse el

veneno que había querido utilizar Yoo-seok en él. Agonizando lentamente y de manera paralela, por las desgracias de sus vidas, siendo los culpables y las víctimas de todo lo sucedido, representando el fracaso y el dolor irremediable que ni la verdad pudo sanar.



Si analizamos la historia encontraremos una gran cantidad de hechos que se repiten, de elementos que trabajan la dualidad, escenas que aparecen varias veces, los polos opuestos y los extremos están utilizados de manera perfecta para narrar esta historia tan dramática. En principio tenemos 2 historias, la primera es la original, la oculta, la que ha sido “olvidada” protagonizada por Jin-seok y la segunda es la que protagoniza Yoo-seok creando una vida falsa en busca de venganza para descubrir la verdad y sacar a la luz esa memoria perdida que también es parte de su propia vida.

Por lo tanto, podemos encontrar: 2 víctimas que han perdido a su familia, 2 hermanos, 2 policías,

2 suicidios, 2 familias, 2 villanos, 2 décadas han pasado del crimen, 2 accidentes que terminan en muertes, 2 veces vemos la escena del auto con Jin-seok y su familia, 2 veces aparece el niño que sobrevive. Estas dualidades con las que trabaja el director de manera tan sutil nos invita a pensar que todo está conectado desde un principio, y también a reflexionar sobre cuál es la cuota de realidad que existe en lo que estamos viendo, clarísima está la escena final en la que Jin-seok se cruza con Yoo-seok de niño y vemos la familia del doctor, deduciendo que todo es perfecto, con una puesta en escena bellísima y muy cálida, donde se hace referencia a lo que podemos imaginar como un paraíso, a lo que quizás queramos aspirar para ser felices, pero no, el director centra su crítica en todo lo que pudo ser pero no fue a causa de una gran crisis económica tan dura en Corea del Sur en esos años, donde no había empleo ni amparo por parte del estado. Jamás podríamos imaginar que todo se destrozaría en un final tan trágico, a causa de un accidente y de la consecuente desesperación por tratar de sobrevivir. Pero es el punto más contundente de la película, que se vea, que se exponga, lo que somos capaces de hacer cuando el dinero no alcanza.

Dana Sopranzetti

Gustavo Postiglione

DEL CINE
INSTANTÁNEO
AL CINE EN VIVO

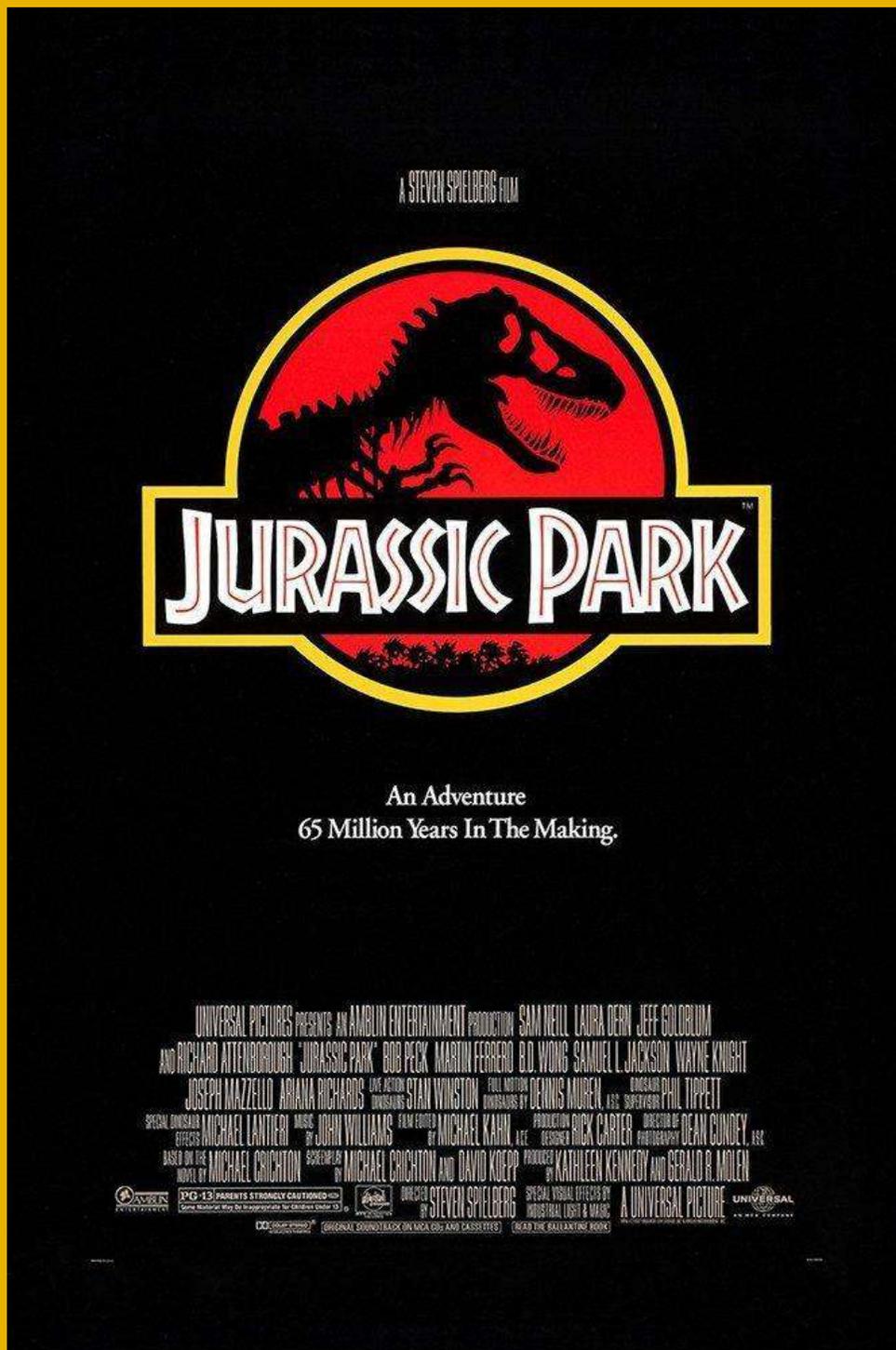


Colección Estación Cine Nº 31

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

Una mirada sobre Jurassic Park

Desenterrar los huesos



Por Daniel Núñez

Los huesos hablan. Nos cuentan cosas. Revelan historias e identidades. Son estructuras, pero también herramientas, trofeos y recuerdos. Los oráculos toman de ellos el saber esotérico y los científicos el de la naturaleza y sus preceptos. La medicina los necesita para conocer y combatir enfermedades y en su fracaso los cementerios celebran la llegada de cada cuerpo pronto a transformarse en esqueleto, en nada más que huesos. Los arqueólogos y antropólogos entienden con ellos nuestros orígenes y los paleontólogos un mundo anterior, más arcaico y primitivo. Por eso los huesos hablan, nos guían y susurran verdades.

En *Jurassic Park* la pieza central y fundamental, más allá de la parafernalia visual hartamente entendida sobre los dinosaurios y su renacimiento—sea éste narrativo o intertextual—, es el personaje interpretado por Sam Neill, Alan Grant.

Grant es un paleontólogo apasionado y en contexto y alusión a su profesión, alguien que parece vivir más el pasado que el presente. No sabemos bien por qué, no hay pistas sobre ello y tampoco interesa. La intención primordial en el film de Spielberg es resolver ese problema, en una especie de *tour de force* a pura representación, excediendo la mirada en cuanto a dimensiones psicológicas y emocionales, para volverse, además, pura autoconciencia especular al espectador.

Tengamos presente aquello que lo define y, en consecuencia, lo atraviesa y marca: la paleontología. El estudio de un mundo y tiempo perdido, la necesidad de tener que escarbar el pasado para poder llegar a una verdad. Verdad que se encuentra siempre sepultada bajo nuestras narices. De esta forma, Grant es un excavador—como se lo denomina en un momento determinado— transgrediendo el oficio por el sentido simbólico y poético de la cuestión: ir al pasado de forma emocional y psíquica, que también nos conecta a nuestra verdad, una que nos libera. Tomemos entonces a los fósiles de aquellos titanes prehistóricos como los monstruos que guardamos en el clóset y que, al liberarlos, produce en nosotros una sensación de alivio. Liberar **nuestros** monstruos es una tarea ardua, laboriosa y paulatina, la misma que deben comprender aquellos que desentierran fósiles.

Volvemos a lo anterior mencionado: Grant desentierra fósiles para llegar a una verdad, científica, arraigada por su profesión, pero también, si se quiere, para entenderse a sí mismo y hallar otra, personal, introspectiva, sobre los monstruos sepultados en su interior.

Grant desentierra dinosaurios para liberarse de sus ataduras, se podría decir. O esas ataduras son producto de esa obsesión animal, prehistórica y platónica.

Al principio de la película, cuando desentierran un esqueleto de *Velociraptor* y este mismo des-

pliega con majestuosidad aquello que antecede el horror venidero, Grant carga consigo un elemento que supera su materialidad para volverse otra cosa, para transformarse en símbolo: una garra retráctil de quince centímetros de uno de estos bichos. Un arma biológica que en vida utilizaban para cazar de forma letal y segura su alimento. Ese *atrezzo*, que se llena de sentido en los bolsillos del protagonista es, además, **su carga** emocional, la que debe de superar a lo largo y ancho de la obra y la que, en su mayor dimensión psicológica lo retiene en un mundo pasado, perdido, enganchado como lastre en el inconsciente. Una vez que sea consciente del presente en el que vive y al que debe adaptarse, esa **carga** retráctil desaparecerá. La garra guarda en su figura, más allá de la carga, otro juego de representación: es puntiaguda y filosa como una cuchilla, por ende, es algo que nos lastima si no somos cuidadosos con ella. Como las heridas abiertas que nos afligen si no son sanadas, el fósil que lleva consigo le recuerda, de alguna manera, que crecer duele. Grant entonces aún es un niño en el cuerpo de un adulto.

En el preciso instante en que el descubrimiento del animal prehistórico se hace presente ante nuestros ojos, hay dos factores importantes: primero la incompatibilidad de Grant con las computadoras, elemento que despeja parte del paradigma del personaje y su imposibilidad de conectar con el presente y segundo, la repentina

aparición de un niño, reacio a las palabras que el paleontólogo enuncia sobre la evolución de éstas criaturas en aves. Grant hace gala de su aversión a los más pequeños narrándole al niño de forma amenazadora cómo estos depredadores se alimentaban. Utilizando la garra retráctil como navaja para graficar su oscura teoría sobre la coordinación en grupo de estos reptiles a la hora de cazar, deja en claro la resistencia que pone frente a ellos. Esto sirve como simetría sobre el proceso de trascendencia emocional del personaje ya que, llegado el momento, la garra dejará de ser una *carga* una vez que supere ciertas adversidades en su viaje hacia el pasado simbólico. Justamente, esos elementos claves, los niños y las computadoras, convergen en un hilo de representación sobre la negación del personaje por otro factor inconsciente: el futuro. Tanto la tecnología como la vida juvenil son símbolos sobre el mañana. Por su parte, la paleontología lo ubica en el polo opuesto, en el pasado. Así el parque, un espacio que alberga todo tipo de modernidades y avances técnicos, lo llevará de viaje hacia ese ayer, transformándose éste en puente y laberinto hacia su madurez emocional, entelequia obligatoria ante su resistencia por la trascendencia masculina.

En el enunciado y discurso teórico que da Grant sobre el cambio que sufrieron estos tremendos reptiles en aves, se encuentra sepultada también (como los fósiles, como las tribulaciones del

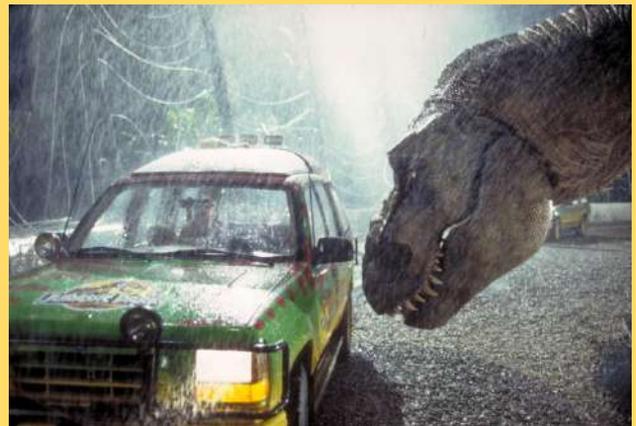
personaje) una lectura con un mismo parámetro: la transformación.



Es así que el hombre enfrentándose a la tecnología (la máquina) como paradigma del siglo pasado comienza a cobrar mayor relevancia y significación: la tecnología con la que se trajo a la vida a los dinosaurios en la narrativa, en la primera historia, espeja a la tecnología que debieron de emplear para crearlos en la técnica cinematográfica, mediante efectos especiales nunca antes vistos. Por eso, los ojos de Grant son los mismos que los del espectador y viceversa. De allí toma un rumbo autoconsciente, una dualidad —entre la primera y segunda historia—, en donde el paleontólogo no sólo se asombra de verlos con vida como milagro científico, sino también como espectáculo cinematográfico en su mayor comprensión simbólica.

En la escena en donde ve por primera vez uno de estos titanes, se quita los lentes para ver mejor. Esta cuestión no es caprichosa o meramente descriptiva para la escena, es también un recurso

simbólico: Grant desde ese momento deja de usarlos porque esos lentes de sol que le impedían ver bien, no son más que parte de su resistencia a ver o descubrir una verdad profunda y personal. Una vez en ese espacio allende, en ese *alter mundis* que se abre paso a lo fantástico, los abandona por completo. Esa decisión es el primer paso para su ansiada libertad emocional.



Si mezclamos de forma alquímica los dos caminos a analizar sobre el sujeto —el emocional por un lado y el autoconsciente por el otro— podemos dar con *La adorable revoltosa* (1938), obra maestra de Howard Hawks sobre el personaje un poco pragmático, atolondrado y aburrido paleontólogo que debe aprender a dejar su lado más racional y científico, para poder liberarse de su controladora esposa y ganarse así el amor de una bella mujer apasionada, liberal y de carácter poco dúctil que, justamente, lo llena de vida. El paleontólogo interpretado por Cary Grant en el film de Hawks también lleva consigo un hueso de dinosaurio como representación de la carga que la paleontología —y su tosca relación con

su mujer— representan en su vida. Por su parte a Grant también lo despiertan de ese mundo pasado, siempre imaginado, teorizando, nunca palpable e inalcanzable. Ambos personajes dejan así un estadio que los petrificaba y los convertía en eso mismo que estudiaban, un mero artificio museístico sin trascendencia. (Anexo: comparten, uno en la realidad y otro en la ficción, el apellido Grant).

Si bien en *La adorable revoltosa* la entrega es de carácter romántico, erótico, en *Jurassic Park* dos niños —los nietos del dueño y creador del parque— que necesitan urgentemente una figura paterna tras la separación de sus progenitores, activan el costado más paternalista en Grant, en su carácter simbólico masculino. De esta manera, las piezas argumentales convergen naturalmente en sus hilos de representación. Sin ir más lejos, uno de los hermanitos, el pequeño Tim, es una versión juvenil de Grant, así como su hermana, Lex, lo es de la pareja del paleontólogo, Ellie. Apéndice en la simbólica hacia el *actio transiens*, la figura especular con el niño es la consecución total en el carácter menos varonil o si se quiere, masculino del personaje. Ergo, los acontecimientos que se desatan en el parque son puro pasaje ritual, la prueba hacia ese espacio de crecimiento emocional siempre en plan paternalista, el **Santo Grial** en cuya redención convergen todo tipo de verdades. Esas verdades salen a la luz, como los restos fósiles emergen de la

roca para escapar de su letargo y existir. Pero para eso es necesario un factor externo, algo que remueva la tierra y haga salir de ella, despertar de ese *alter mundis*, un *Diabolus ex Machina* que funcione de pasaje hacia lo desconocido, **lo otro**, si se quiere y que, en oposición, lo movilice. Para eso una bestia se libera y con ello trae a colación **lo monstruoso**. O aquello que permanecía encerrado y se libera, **se muestra**. Y lo que se muestra, además, sintetiza todo lo que se mantenía enterrado en lo profundo: en este caso el hombre de acción, orgánico, sanguíneo.

Por eso cuando el colosal Tiranosaurio Rex desata el caos en medio de una estrepitosa tormenta, quien debe poner orden es Grant. La lluvia, que sirve de cortina como pasaje de varios elementos, acá marca no sólo el **cambio de ritmo**, sino el cambio o transición hacia otro estadio, tanto del parque en sí mismo —de la quietud y el orden, al total desorden— como el del paleontólogo que pasa del asombro con una mirada inocente sobre estos animales (científica), al hombre puesto en acción por las terribles circunstancias (emocional, pragmática). Si antes a los niños —principalmente a Tim— les tenía recelo, rechazo y los mantenía a la distancia, desde ese preciso instante su postura vira hacia lo estrictamente paternal y amoroso. Así los niños en el relato son un **móvil**, que encienden su parte **viva**, presente, actual.

Conforme el relato avance, Grant, como un neófito que debe de aprender a la fuerza en lo profundo de un paraje salvaje y en una deriva reinada por monstruos, afianza su vínculo hacia estos niños, que son todos los niños y que puede ser, si se quiere, perdonar el suyo interior para dejarlo ir y, en su anábasis, hallar su **Santo Grial**: ese que perseguimos todos, aunque pocos lo alcancemos. Grant es uno de ellos. Por eso, cuando pone a salvo a los niños del depredador más grande del parque en lo alto de un inmenso árbol, se acurruca junto a ellos en un abrazo contenedor y cariñoso. En ese momento, de aceptación, concretando definitivamente el vínculo y abriendo camino a un nuevo Alan Grant, se acomoda en las alturas y siente que algo lo pincha justo en el culo. Hurga por un momento y saca de su bolsillo trasero su garra retráctil, aquella que le recuerda la **carga** de ese pasado pesado emocionalmente y que debe, de una vez por todas, liberarse de él. La observa, entendiendo su inútil finitud ahora que los dinosaurios volvieron a caminar sobre la tierra, pero principalmente porque ese lastre ya no pincha, no lo puede herir más y menos que menos, servir como arma para amenazar de forma impetuosa a los niños. Niños como los que resguarda bajo sus alas desplegadas, allá en lo alto; espacio sagrado para consolidarse definitivamente en su transformación, como la de los dinosaurios convertidos en aves.

Grant arroja la garra al vacío y ésta, en el suelo, pierde ya su estado anterior, simbólico, para pasar a lo primario, a lo meramente material, a ser otra vez huesos. Grant así lo entendió todo: Ya los huesos son sólo huesos, esos que deben de pertenecer a la tierra y Grant ya no los carga encima.

Al final, luego de sobrevivir a la travesía y escapando en helicóptero, con los niños nuevamente a salvo bajo su ala protectora, sonrío, se vuelve adulto definitivamente, padre por un instante y abraza su **Santo Grial** hacia la libertad, mientras ve, por la ventanilla, unas aves que escoltan el vehículo y que no sólo son su teoría vuelta carne, porque además se vuelven reflejo de su anábasis hacia la trascendencia final. Un hombre debe saber cuándo su trabajo ya está hecho. Debe reconocer que ya es hora, que ya está bien, que sumar otro gran trabajo a su alforja en realidad no agrega ni quita nada. Es lo que hizo Jung cuando decidió no escribir más porque sintió que ya había dicho todo lo que tenía para decir en su vida. Creo que Goethe hizo algo similar —tal vez, Jung siguió su ejemplo—. Y, por cierto, es lo que hizo Vito Corleone al dejar el bastón de mando en manos de su hijo Michael para tomar vino y jugar con su nieto.

Creo haber hecho bien el día en que decidí que tenía que ser amigo de Gene. Ya no recuerdo el día, son muchos años, pero es lo que siento.



Marcelo Vieguer

La Máscara en el Cine de Terror



Colección Estación Cine Nº 32

Editorial Ciudad Gótica

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

Melina Cherro

Diálogos con Diotima

MITO Y CINE

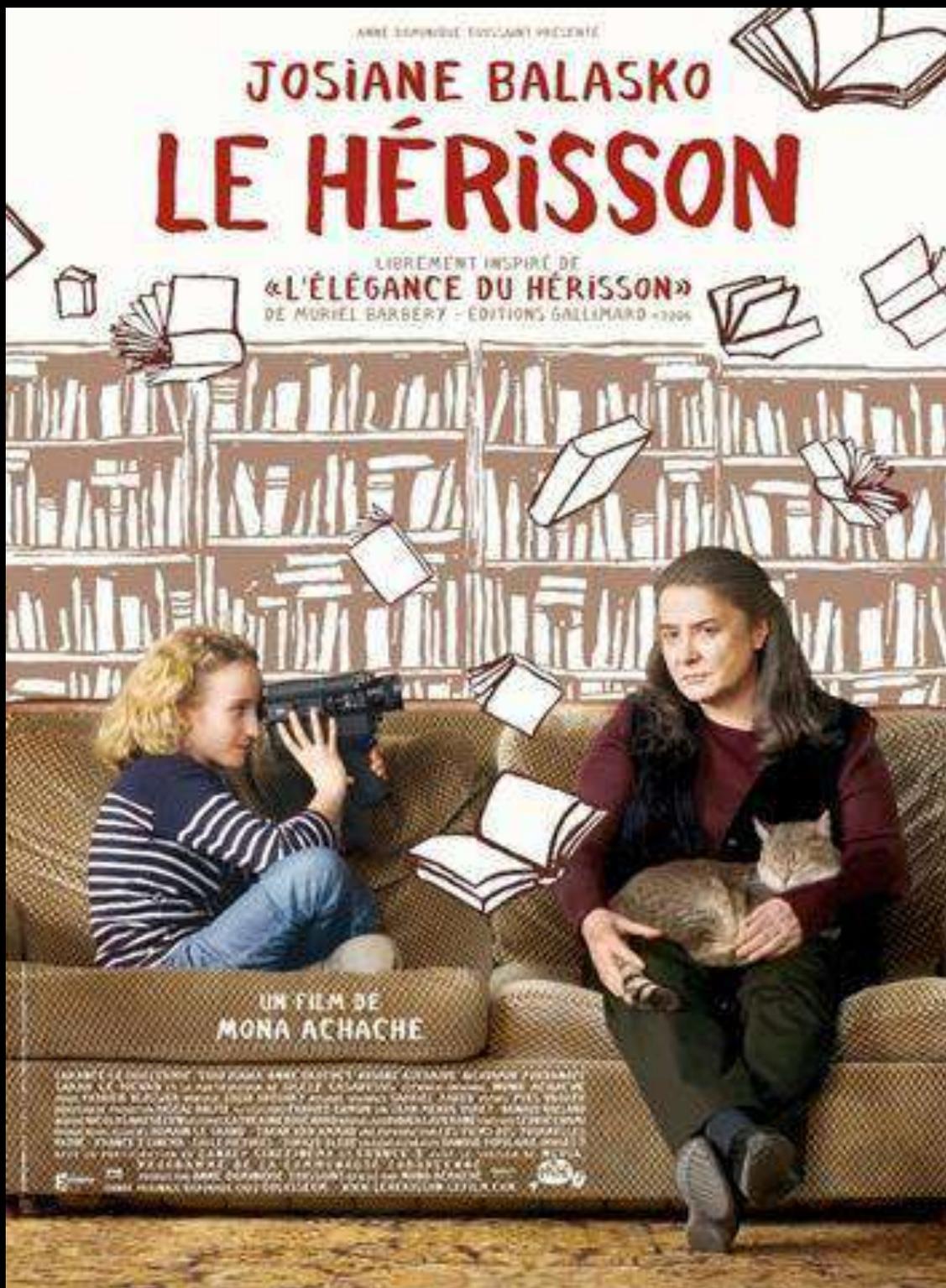



EDITORIAL

Colección Estación Cine N° 33

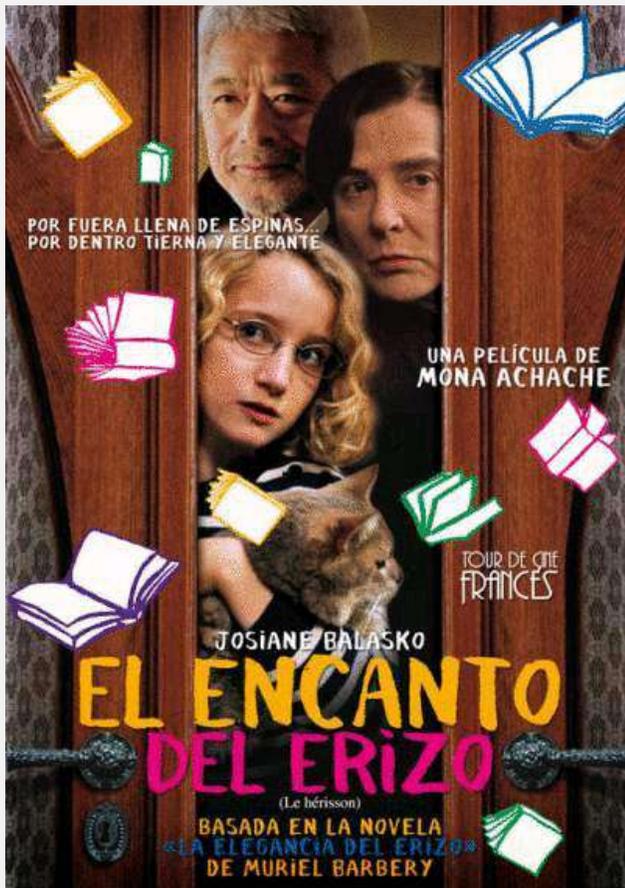
**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

La película de nuestra vida: EL ENCANTO DEL ERIZO



Por Candelaria Rivero

**Ensayo poético inspirado en el film
“El encanto del erizo” de Mona Achache**



*Somos mamíferos,
nos ocupa el amor.*

Humberto Maturana

Filmar. Filmar y con ese acto, revelar, desnudar, volver visible. Filmar. Sostener la mirada detrás de un lente, de manera continua y comprender que lo real es aquello en lo que pongo foco. Entonces, descubrir que estoy rodeada de otros. Y esos otros dicen ser mi familia. Filmar y comprender que, en primera instancia, filmar es vincularme, entrar en vínculo con lo que está separado de mí.

Filmo registros, momentos, situaciones, conversaciones. Pienso entonces, en que filmar está conformado por varias acciones sucesivas: elegir, posicionarme, enfocar, dar *Rec*, interrumpir.

Elijo, en esta película que es mi vida, mirar alrededor. Me posiciono en mi casa. Enfoco a mis padres y a mi hermana. Le doy *Rec* a instantes en los que se desenvuelve su vida íntima.

Filmar es, también, habilitar la reflexión en torno a eso que aparece, construir analogías. Pienso en que somos peces y que nuestra vida transcurre en una pecera. Filmo y enumero componentes: peces, pecera, agua, vida. Miro a mi familia a través de un vaso con agua. Filmar es, también, tomar distancia para ver mejor.

Presiono *Rec*. Al otro lado de la cámara, veo a mi madre, a mi hermana, a mi padre. Filmo y observo a una familia burguesa de la que soy parte, pero ¿soy parte?

Veó a una madre adicta al psicoanálisis, a una hermana neurótica, a un padre ausente.

La cámara se vuelve una extensión de mí, no hablo sólo con palabras, la imagen filmada dice, muestra, expone.

Esto que filmo es el reflejo dentro del reflejo. Una película, dentro de otra película y adentro, infinitas películas, tantas, como la cantidad de círculos que se abren, al arrojar una piedra al agua, tantas películas posibles, como formas de mirar.

Al otro lado están ellos. Dicen que no quieren ser filmados. Descubro que hay una diferencia entre mirarlos y mirarlos a través de una cámara. También, cambia algo en ellos y se diferencia el acto de dejarse mirar por mis ojos y el de dejarse mirar por mis ojos a través de una cámara.

Pienso en lo que ocultan. En lo que ocultamos. Y pienso también, en todo aquello que no podemos ocultar, porque se manifiesta en cada uno de nuestros actos, porque desborda, excede, porque nos delata. Se me ocurre pensar entonces, en que filmar es sacar de lo íntimo y es también dar entidad, decir: esto es así, esto está pasando. Tomo nota: filmar es volver a pronunciar lo que está siendo, pero con imágenes.

Me veo en un agua, un ecosistema en el que habito como un pez, en el que otros habitan como peces. Pero al sentir, al vivir, al transcurrir, observo algo que me es disfuncional. Hay algo en este engranaje familiar que me expulsa de la vida.

Filmo peces semimuertos. Filmo vidas apagadas. Filmo peces que respiran y me pregunto si están realmente vivos.

Tengo el deseo de morir a los doce años. Algo, en esta vida de pez, me excluye, me aísla, me daña. Algo de esta cápsula llamada familia no me es orgánico, no me sostiene, no cuida de mí. Los animales pequeños necesitamos ser cuidados.

Filmo el automatismo, la depresión, la autoridad. Escucho conversaciones vacías, absurdas, inútiles. La palabra aparece como un componente muerto, que no conecta, no crea lazo.

Soy una niña y nado en un agua extraña. Convivo con peces extraños que parecen no ser de mi especie y aunque yo puedo verlos, ellos parecen no verme, no poder ver en lo profundo de mí. Comprendo con esto, que filmar me salva, me ampara. Filmar es el *salva-vidas* del que me tomo, por no ser vista en mi integridad, en mi necesidad. ¿Y cuál es mi necesidad? ¿Cuál es nuestra necesidad?

Un día cualquiera, conozco a una vecina. Es la portera del edificio. Vive sola y tiene un secreto. La miro sin cámara, sin mediación. Descubro en ella, en su hogar, una guarida perfecta. Entiendo que observar es también, *re-conocer* a otro, es reflejarle su humanidad.

Pienso en que mirar a otro, *re-conocerlo*, es hacerlo parte de lo vivo. Pienso en que mirar y

filmar es llamar, invocar a los otros, para hacerlos parte de la propia mirada, para ser incluidos en la suya.

Tomo nota: Filmar es crear un puente entre vidas.

Descubro una biblioteca escondida en la casa de mi vecina. Sus libros cumplen una función parecida a la de mi cámara. Son su refugio. Comienzo a vincularme con ella y de a poco, emerge un acontecer en el que siento calidez, comprensión, espacio para ser yo misma, sostén. Otro día conocemos a Kakuro y un calor llamado comunidad empieza a expandirse, a ir y volver entre nosotros.

Ya no filmo tanto, o mejor dicho, ya no uso la cámara para esconderme. Comienzo a sentirme amada, comienzo a amar a mis vecinos y ellos también comienzan a vincularse, a reconocerse entre sí.

Me digo que somos animales que necesitamos del calor, de la compañía, necesitamos ser vistos por otros.

Voy cancelando el plan de morir a los doce años, porque soy abrazada por la vida.

Miro y soy mirada. Pienso en que, la familia, son esos que te miran y al mirarte te ven, te hacen espacio en su corazón.

El psicoanálisis, señala que es el lenguaje el que nos inscribe como sujetos. Pienso en que, en

realidad, es la mirada del otro lo que nos convierte en seres vivos, lo que da entidad a nuestro existir. La mirada de otro nos nace, nos da sentido, nos enciende y nos enuncia como seres del amor.

Pienso en que, si esta es mi vida, mejor dicho, si esta es la película de mi vida, quiero elegir mostrar las veces en que miré y fui mirada, en las que otros se miraron entre sí y esas miradas construyeron nuestra familia, nuestro sostén, nuestro refugio vivo.



Nota final: Filmar es la acción de mirar con amor lo que nos rodea, una puerta, una invitación a que otros puedan también mirarlo, aprehenderlo, amarlo.

Por Candelaria Rivero

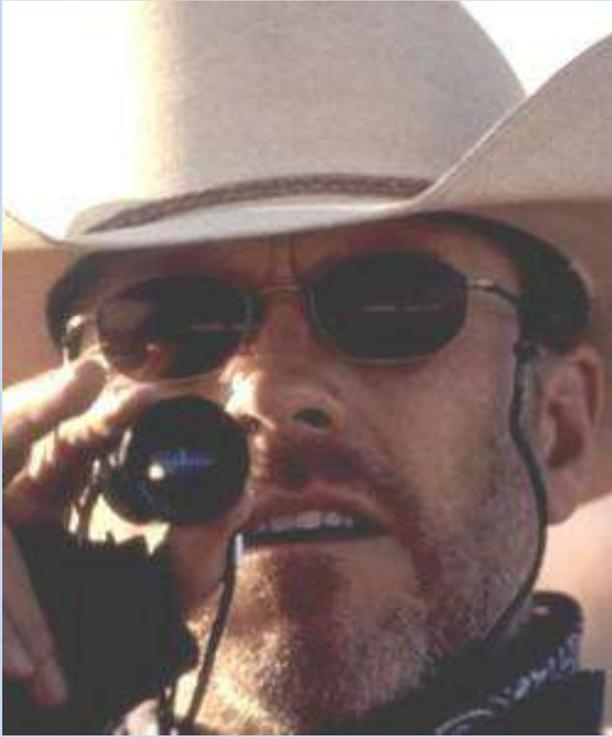
NEO-NOIR

LA TRILOGÍA DE JOHN DAHL



Por Marcelo Vieguer

Hablemos de John Dahl



John Dahl



De izquierda a derecha: Matt Damon, Edward Norton y John Dahl, en la preparación de una escena de *Apuesta final* (*Rounders*, 1998). Otro excelente *noir* de John Dahl.

En los 90 del siglo pasado aparecieron varios directores que incursionaron felizmente en ese género predilecto para muchos: el *noir*. Ejemplos de películas y directores sobran, como son los casos de *Fuego contra fuego* (*Heat*, 1995) de Michael Mann, *Pecados capitales* (*Seven*, 1995) de David Fincher, *Fargo* (1996) de los Cohen, *Los Ángeles al desnudo* (*L.A. Confidential*, 1997) de Curtis Hanson, etc. Todos ellos no hicieron más que dar cuenta de un género que no paraba de revitalizarse a partir de muchos cineastas y que en esa década se dedicó a prodigar una dureza y aspereza inusual con aquellos *films*. Pero los ejemplos citados y el de muchos otros que excederían este espacio, fueron casos más esporádicos u ocasionales que consistentes en cuanto a repensar el género — tengamos en cuenta que tales directores no revisitaron el *noir* de manera sistemática y cuando lo hicieron, como en el caso de los Cohen, fue para deshilvanarlos y rehacerlos y en consecuencia, en sus filmes emerge siempre con una pátina de artificio más o menos evidente, una frialdad que les borra el ánimo a los personajes— y no poniendo énfasis en los materiales que el género brindó históricamente y que directores como el caso de John Dahl, entendió para actualizarlos fijando el norte en aquellos clásicos de los 40 y 50, su etapa de oro. O digámoslo

de otra manera, todos los ejemplos citados al comienzo, pasaron por la aduana —abonándose puntualmente— de *Barriochino* (*Chinatown*, 1974) de Roman Polanski, o sea, el *noir* clase A, con todo lo que esto conlleva en cuanto a constitución de la imagen; un brillo y *glamour* saturado trocando la imagen de los cuarenta filmada con la tecnología de los noventa: la fotografía con un tono inolvidable. En cambio, Dahl decide filmar temáticamente el margen (que para entonces ya había arrumbado el centro) y formalmente, menos socavar la violencia en primer plano y más una dureza que interroga su sentido pues emerge en cualquiera de los personajes.



Tomorrow I Die (*Fallen Angels*, 1995)

Recordemos. A mediados de los 90 aparece esa inolvidable serie producida por Sidney Pollack —la primera temporada en 1993 y la segunda en 1995—, que no es otra que *Fallen Angels*, emitida repetidamente por la cadena HBO en aque-

llos 90. Grandes directores y grandes nombres de estrellas en los protagónicos y con una fotografía exuberante e inolvidable de Declan Quinn, Peter Suschitzky y Emmanuel Lubezki, con dos episodios a sus espaldas cada uno en la primera temporada y con Robert Brinkmann y Robert Stevens para los nueve episodios de la segunda. Cuánto del logro visual de estos fotógrafos influyó en el mediano éxito de la serie no lo sabremos nunca, pero sí que la fotografía descolla y atrae visualmente como pocas producciones contemporáneas.

Por otra parte, ¿cuándo HBO, o Max o como se llame, se dignará a pasarlos otra vez? Con lo alicaído del panorama contemporáneo, tienen allí una joya guardada que pareciera no se enteraron; y a propósito, John Dahl filmó el quinto episodio de la segunda temporada de esta serie basándose en un relato del notable escritor *hard-boiled* Mickey Spillane —creador de los siempre eficaces **Mike Hammer** para el *noir* y **Tiger Mann** para su serie de espionaje—; decíamos que este episodio, “Tomorrow I Die”, protagonizado por Bill Pullman y con música de Dizzie Gillespie (que interpreta para esta ocasión Cab Calloway), resulta uno de los mejores capítulos de la serie.

Pero Dahl no transita *Barriochino* como mojón de esa ruta histórica del *film noir* para referenciar, sino que pega un salto a los clásicos filmes de los 40 y 50, o sea, a su etapa de oro; esa será

su fuente y de allí tomará lo necesario para repensarlo y actualizarlo y para ello, tomará los tópicos constituyentes del género: la noche, la lluvia, la *femme fatale*, la traición, el dinero como motor de todas las decisiones, el detective, el asesino contratado, los lugares nocturnos, etcétera, pero articulados a ese presente de los 90, pues Dahl entiende que la atmósfera del *noir* es aquella sucia y desalineada, donde los personajes son siempre presas de su destino por lo que esos tópicos señalados anteriormente, son los que motorizan todo el andamiaje visual donde discurre la puesta en escena.

Dahl golpea dos veces

John Dahl debuta con *La muerte golpea dos veces*, *Kill Me Again* en el original, y que postula desde el título, el tema y el tono del *film* aludido: el tema del doble y el *noir* duro.

Respecto a lo primero, el *film* no es más que un tratado sobre el doble. En cuanto a lo segundo, las muertes no quedan fuera de campo, sino que son filmadas en su desarrollo y desenlace, incluso ralentizadas —a lo Sam Peckinpah— con angulaciones de cámara que potencian el desequilibrio de las acciones, donde se enfatiza la violencia de los actos que revelan la pulsión de

muerte presente en cada protagonista, y en cada uno de los *films* de la trilogía.

La muerte golpea dos veces hace centro, además, en uno de los tópicos fundamentales del género: el de la circularidad, el volver a transitar un recorrido que lo doble —ese tema tan fundamental al propio cine en sentido amplio—, no hace más que subrayar. La historia como círculo perfecto nos remite, por otra parte, a otro tópico del género: la fatalidad hilada al destino que los personajes no pueden (Jack), y las más de las veces hasta ni quieren (Fay y Vince), eludir.

Circularidad, fatalidad y destino son marcas ineludibles en este relato. Veamos.

Fay Forrester es la pareja de Vince. Juntos llevarán a cabo un robo de una maleta cargada de dinero a una pareja de mafiosos a la salida de un local bajo los rayos ardientes en el desierto de Nevada, en el poblado de Winnemucca.

Como primer punto, diremos que el *noir* clásico tuvo como eje lo nocturno y el contraste lumínico, como marcas indelebles del género, pero en esta primera película de Dahl ocurre justamente lo contrario: las acciones transcurren generalmente bajo la luz diurna, primera manera del operar el género de este excelente director, porque entiende que los personajes de esos tiempos, los tempranos 90, actúan a plena luz del día, ergo, el mal puede revelarse a la vuelta de cada esquina; ya no hay nada que esconder, ahora los

delincuentes están a ambos lados del mostrador, y tanto en el centro como la periferia de las grandes ciudades, pero también en los pequeños pueblos. Todo eje moral ha quedado al costado del camino y todo se entreteje bajo los rayos del sol. ¿Y aquella lluvia de los *noir* clásicos?, ¿hay algún momento que llueva? Sí, uno solo, y solo para leer críticamente aquello que ya no es posible. Si como indicaba Ángel Faretta lo climático es correlato de las pasiones desbordadas, el encuentro sexual frenético de Jack y Fay acontece con un exterior de fuerte lluvia, pero allí nada tiene que ver con el amor. Pero no nos adelantemos. Sigamos.



Kill Me Again (1989)

En el momento del robo, Vince mata de un disparo al portador de la valija con dinero y se sorprende al abrirla ya que, esperando unos 15.000 dólares, se encuentra con casi un millón de esa moneda; apenas escapan por la desértica ruta, Fay quiere separarse con la mitad del dinero. Algo está muy mal, Fay quiere ir a Las Vegas a

gastar el dinero, Vince quiere pasar desapercibido hasta que amaine todo, pero no hay arreglo, Fay tiene sus propios planes, que no son más que los opuestos de su pareja. En el cine de John Dahl, las mujeres siempre hacen lo que mejor les parece, a costa de cualquier precio, así que no sorprende cuando Vince se descuida mientras está en un baño de la ruta y ella lo golpea por atrás con una piedra, llevándose el dinero... y el arma. ¿Y a dónde se dirige?, pues a Las Vegas, a gastar dinero y a preparar su desaparición.

Mientras, en Reno, el detective privado Jack Andrews es apretado por dos matones para que pague una deuda de juego por valor de 10.000 dólares, le dan vuelta la oficina y le dan una semana para devolverlo, no sin antes levantarle el dedo meñique hasta quebrárselo. Jack es viudo y carga con la muerte de su esposa, cuando en el pasado desvió su auto para no atropellar a un venado, cayendo al lago y salvándose milagrosamente. Él se salva, pero no su esposa.

Y entonces aparece el azar. Fay encuentra en la guía telefónica el nombre de Jack Andrews y va a su oficina a pedirle un extraño trabajo: que debido a que su pareja la golpea y la está siguiendo, le pagará 5.000 dólares para hacerla “desaparecer” y que entonces, si realiza el engaño, le pagará otros 5.000 dólares cuando esté hecho: justamente los 10.000 dólares que Jack adeuda, para un trabajo que no compromete la vida de nadie. Jack sentado en su sillón tras el

escritorio duda, y sopesa entre la mujer que sabe está mintiendo y los 5.000 dólares sobre el mueble, dirige la mirada de uno hacia otro lado, una y otra vez, su moral y su inmoralidad van de un lado a otro en unos pocos segundos y decide finalmente hacerlo.



Kill Me Again (1989)

Y aquí empiezan los verdaderos problemas para todos ellos. Fay no dejará de traicionar, primero lo hizo con Vince y después lo hará con Jack; Vince, que engañado por Fay, buscará a Jack para conocer el paradero de su pareja y el propio Jack, que también buscará a Fay. No es cuestión que lo engañe como un chico, ni tampoco permitir que esa codicia desenfrenada de la mujer

termine por romperle otro miembro por los mafiosos que volverán en cualquier momento.

Pero, ¿qué se pone en juego en el *film*? Ni más ni menos que el amor..., el amor al dinero.

El tema del doble

Todo en el *film* es doble: el nombre de la mujer, Fay y Vera Billings. Las dos muertes de ella —en el motel y el lago—; el auto que se hunde en el accidente de Jack donde su mujer muere y el que él realiza para ser encontrado, referenciando *Psicosis* de Hitchcock—; dos nombres repetidos, el Michael psicópata de la primera película y el otro Michael, ahora ingenuo, de su segundo film: *Red Rock West*; a Jack le rompen dos veces el dedo, primero los mafiosos, y luego Vince. El número dos aparece literalmente dos veces; ocurren dos muertes, una en el enfrentamiento por el maletín cuando Vince le dispara a uno de los mafiosos en el robo y más tarde Fay asesina a otro, cuando intentan recuperarlo.

El encargado del maletín también sobrevive dos veces, la primera en el robo, la segunda en el intento de recupero en el hotel.

Dos veces Jack cae al lago y sobrevive, la primera en el accidente con su esposa y la segunda cuando le dispara Fay. Dos veces Jack la observa en la sala de juego del casino: cuando arman

la actuación de su "asesinato" y luego al encontrarla en Las Vegas, tras la huida de ella para no pagarle; también dos veces sobrevive el mismo encargado del maletín, la primera en el robo y la segunda en el intento de recuperarlo en el hotel.

Dos veces Fay engaña a Jack, cuando promete esperarlo en el motel para saldar su deuda y la segunda al final, tras falsear haberle disparado a Vince. Dos falsas muertes, la de Fay en manos de Jack, la de Vince en manos de Fay.

Dos moteles centrales en el desarrollo del relato; la falsa muerte de Fay, la falsa muerte de Vince; dos policías camineras diferentes cuando Jack va a esconder el dinero: la de Nevada y la de Arizona.

Aunque podríamos seguir, creemos que como muestra resulta más que suficiente: se muestra la diferencia y en ella la resignificación. Porque cada una de estas repeticiones constituyen un simulacro que revela la esencia ambigua de los protagonistas.



Kill Me Again (1989)

Otros dos filmes

El segundo film de John Dahl, como dijimos, resultó *Red Rock West* (1993) y el tercero que completa la trilogía, *The Last Seduction* (1995); son, desde luego, otros tantos *noir*, y donde cada uno de ellos se retroalimenta de las demás películas de la trilogía, multiplicando los temas, las acciones, las locaciones, los caracteres, pero haciendo un pliegue de sentido respecto de lo que apareció en el film anterior y hasta resignificando lo que ocurrirá en el siguiente.



Red Rock West (1993)

Veamos: dos personajes psicópatas, Vince y Lyle, en la primera y segunda, respectivamente; dos mujeres redondean un aviso clasificado en un diario: Fay lo hace con el clasificado sobre Jack en la primera y Bridget lo hace para una casa de alquiler en la tercera; en la primera Jack y Fay se van del pueblo, en la segunda Michael llega a uno y en la tercera Bridget se esconde en

un pueblo; en las tres hay un desplazamiento de una gran ciudad a un pequeño pueblo: en la primera se sale de Reno a un pueblito sin nombre visible, en la segunda Michael va de Texas a Red Rock y en la tercera Bridget se desplaza de New York a Benton; falsedad, hipótesis o verdad: en la primera Fay le dice a Jack que su marido la golpea, en la segunda Michael toma el trabajo de matar a la mujer de Kevin y en la tercera Bridget es golpeada por su marido Clay.



The Last Seduction (1995)

En las tres la pareja establecida resulta un conflicto: Vince y Fay, Ann y Kevin, Bridget y Clay. Ellas desean irse a una gran ciudad o a un lugar lejano. Fay, a Las Vegas; Ann a México, y Bridget quiere volver a New York.

En las tres películas se pronuncia: "Tú te crees mejor que yo". Vince a Jack, Lyle a Michael y Mike a Bridget, en la tercera.

Como todos ellos se mueven en el nervio central del capitalismo, sólo el exitoso, el que consigue

el dinero, puede ponerse por encima y enunciar:
- Ahora yo soy el más inteligente, pues tengo el arma y por ende, tengo el dinero.



The Last Seduction (1995)

El pasaje de Bridget a Wendy

Tres personajes masculinos, en cada uno de los *films* de la trilogía, son seducidos y aceptan (sabiéndolo o no), ser parte de un crimen. Esa arquitectura es ideada y elaborada por las mujeres y donde el capitalismo, con ese dios del dinero como meta y medio, las fuerza a imaginarse un futuro holgado, a cualquier costo; pero lo que no puede Fay en *Kill Me Again* y Anne/Suzanne en

Red Rock West, lo puede la doble Bridget/Wendy en *The Last Seduction*.



The Last Seduction (1995)

¿Y por qué? Porque en las primeras, las mujeres se apoyan en los hombres para lograr sus cometidos, mientras que Bridget actúa por su cuenta y por ser la única que entiende y se desatiende de su vida privada para emanciparse en la vida pública. Bridge es la única que entiende el doble juego de la vida moderna y que se materializa en ese don de poder escribir de manera espejada. Además, Bridge es la única que transparenta sus acciones delictivas, cuando le anuncia a Mike su estrategia de asesinar a hombres infieles o violentos para... ganar muchísimo dinero.



The Last Seduction (1995)

De todos los personajes protagónicos de la trilogía, Wendy es la única que entiende absolutamente todo y la única también que juega la partida de naipes sabiendo de antemano lo que tienen sus rivales. Y decimos Wendy y no Bridget, pues esta última es la “sumisa” compañera del tonto Clay (Bill Pullman); Wendy es la plenamente autoconciente, Wendy es el verdadero yo, y porque Wendy es el reverso exacto de su caligrafía, el otro lado del espejo, la Alicia que sabe que el espejo y el mundo son una verdadera ilusión: mientras el resto deambula, finge y se cree alguien importante en el falso mundo moderno, Wendy recoge solo aquello que le importa: un poco de sexo y mucho, pero mucho dinero.

Decíamos anteriormente que la frase: “Tú te crees mejor que yo”, aparece en los tres *films*. Vince, que es todo musculatura y —sin embargo— es engañado en todo el *film*, entiende que Jack es más inteligente, pero que él por su supremacía física puede dar vuelta la taba. Lyle (Dennis Hopper), el asesino profesional en *Red Rock West*, no puede dilucidar a Michael (Nicolas Cage), suponiéndolo más inteligente y expresándolo arma en mano; otra vez la asimetría de poder en momentos que vertebra la frase. En la última, *The Last Seduction*, el torpe Mike intenta vanamente ponerse por encima de Bridget/Wendy, al expresar ese “Tú te crees mejor que yo”.

En las tres, los personajes atribulados, creen o intentan creérselo, que al reconocer la superioridad del otro, invierten la relación o al menos la equiparan.

En los tres casos, lejos están de la verdad y lo estarán hasta que sea tarde, muy tarde, demasiado tarde...

Marcelo Vieguer

Films de la trilogía

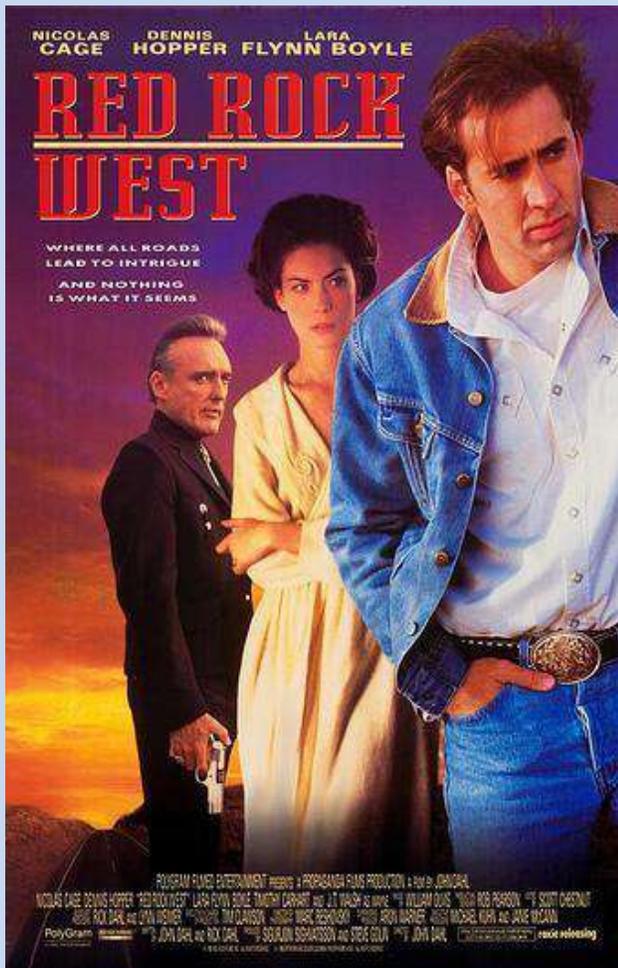
Kill Me Again (1989)



Director: John Dahl. Guion: John Dahl y David W. Warfield. Dirección de Fotografía: Jacques Steyn. Montaje: Eric L. Beason, Frank E. Jimenez y Jonathan P. Shaw. Música: William Olvis. Producción: Steve Golin y Sigurjón Sighvatsson. Compañías Productoras: PolyGram Movies y Propaganda Films. Distribución: Metro-Goldwyn-Mayer.

Protagonizada por: Val Kilmer (Jack Andrews), Joanne Whalley-Kilmer (Fay Forrester), Michael Madsen (Vince Miller), Jon Gries (Alan Swayzie), Pat Mulligan (Sammy), Michael Sharratt (Tim, el recepcionista del Motel Clerk) y Michael Greene (Teniente Hendrix). Estados Unidos. Duración: 94 minutos.

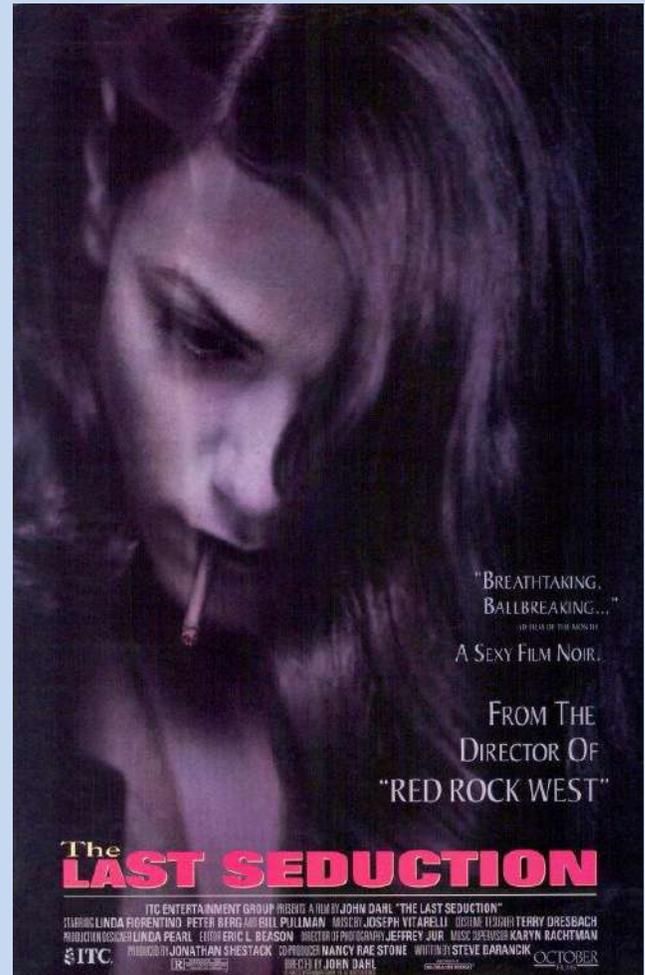
Red Rock West (1993)



Director: John Dahl. Guion: John Dahl y Rick Dahl. Dirección de Fotografía: Marc Reshovsky. Montaje: Scott Chestnut. Música: William Olvis. Producción: Steve Golin y Sigurjón Sighvatsson. Compañías productoras: Propaganda Films y PolyGram Filmed Entertainment. Distribución: Roxie Releasing.

Protagonizada por: Nicolas Cage (Michael Williams), Dennis Hopper (Lyle), Lara Flynn Boyle (Ann McCord / Suzanne Brown), J.T. Walsh (Kevin McCord / Sheriff Wayne Brown), Dwight Yoakam (Truck Driver), Timothy Carhart, Dan Shor, Robert Apel, Craig Reay, Dale Gibson, Shawn Michael Ryan, Barbara Glover, Vance Johnson, Robert Beecher y Jody Carter. Estados Unidos. Duración: 98 minutos.

The Last Seduction (1995)

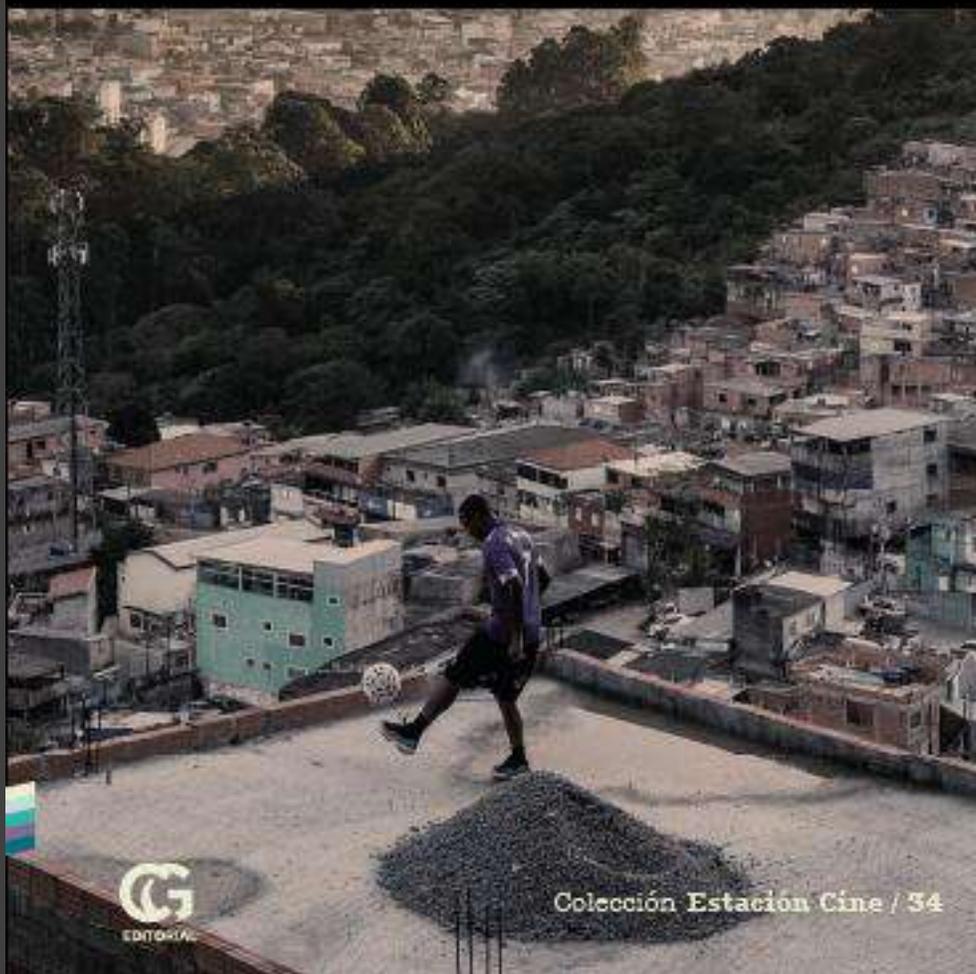


Director: John Dahl. Guion: Steve Barancik. Producción: Jonathan Shestack. Dirección de Fotografía: Jeff Jur. Montaje: Eric L. Beason. Música: Joseph Vitarelli. Compañía Productora: ITC Entertainment. Distribución: October Films.

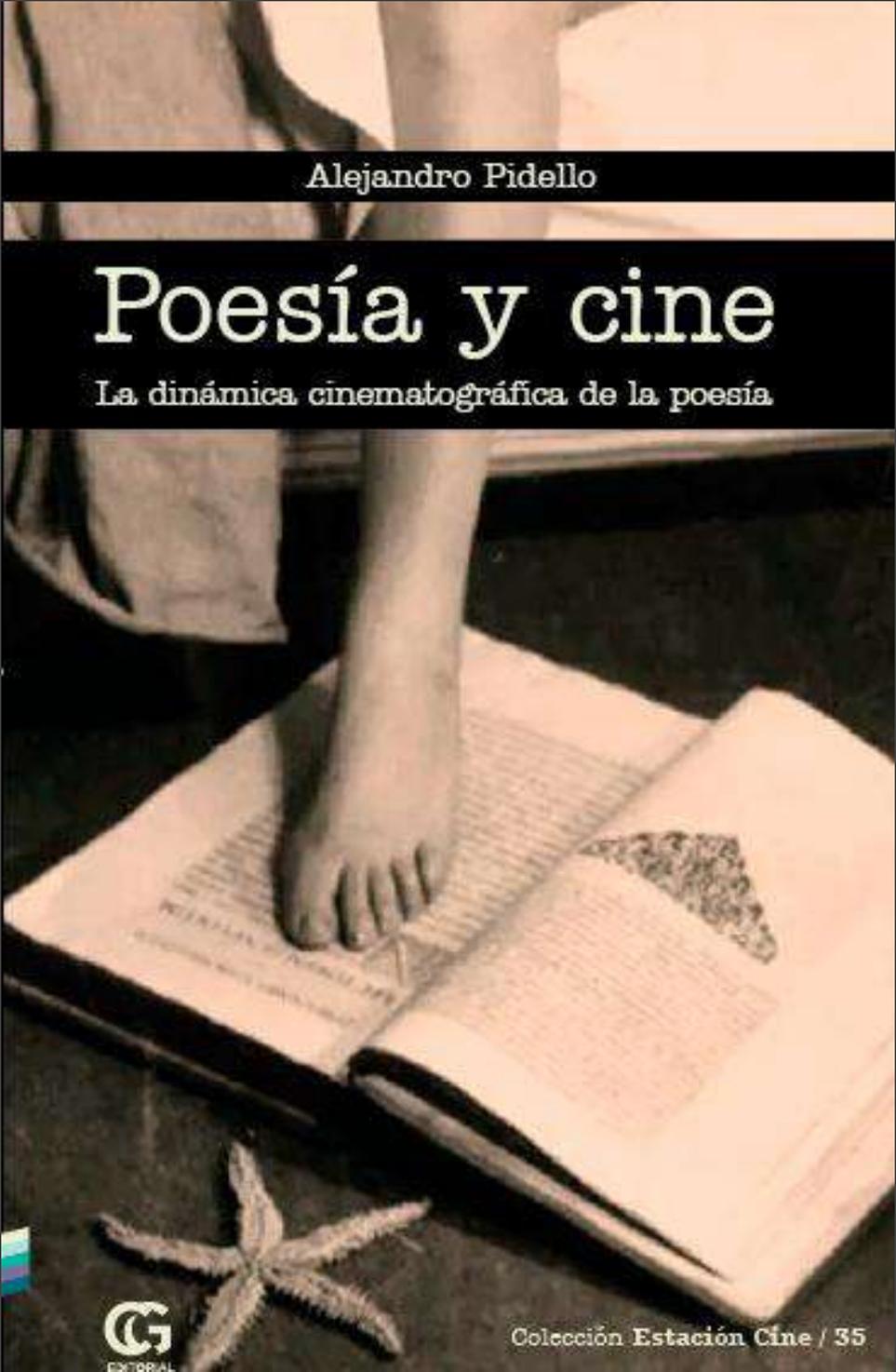
Protagonizada por: Linda Fiorentino (Bridget Gregory), Peter Berg (Mike Swale), Bill Pullman (Clay Gregory), Bill Nunn (Harlan), J. T. Walsh (Frank Griffith), Dean Norris (Shep), Herb Mitchell (Bob Trotter), Brien Varady (Chris), Donna W. Scott (Stacy), Mik Scriba (Ray), Renee Rogers (Recepcionista), Walter Addison (Detective), Mike Lisenco (Bert) y Anne Flanagan. Estados Unidos. Duración: 110 minutos.

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**



Alejandro Pidello

Poesía y cine

La dinámica cinematográfica de la poesía.


EDITORIAL

Colección Estación Cine / 35

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

María Iribarren



Cuerpos, memorias, representaciones

Apuntes sobre el realismo en
Carri, Guarini, Martel y Molina

Serie CINE y GÉNERO Nº 1



Colección
Estación Cine / 36

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

