



ESTACIÓN

ISSN 2953-3589

CINE



Nº 6

Hojas de otoño - La chica de la fábrica de fósforos - Anatomía de una caída
José Giovanni - Rumble Fish - Días perfectos - Train to Busan - La ciénaga
The Searchers - Duelo al sol - Blake Edwards - Blade Runner - Misántropo
Shane - Marguerite Duras - Gene Hackman - Smoke - Blue in the Face
Telefilmes - El gran movimiento - The Caine Mutiny Court-Martial
Sobre el cine y la ópera: The Rake's Progress - Un cuento: Al ver verás



Fotograma de *Rumble Fish*

Revista *ESTACIÓN CINE*. Año 4. N° 6

**La Revista Estación Cine es una publicación de CGeditorial.
Revista digital de distribución gratuita. Periodicidad: semestral.**

Dirección: Av. San Martín 862 Local 131 Planta Alta

S2000BHX Teléfono: 0341 211-2100

Rosario (Pcia. de Santa Fe). República Argentina.

Número de ISSN: 2953-3589. Registro DNDA en trámite

Junio 2024

Dirección:

Marcelo Vieguer

Corrección:

Paula Valenzuela



Imagen portada de la publicación:

**Mickey Rourke y Matt Dillon en
Rumble Fish (1983)**

Staff:

Agustina Cabrera

Alberto Tricarico

Ambar Alegro Gatti

Candelaria Rivero

Claudio Huck

Daniel Nuñez

Elvira Martorell

Fernando Regueira

Gustavo Cabrera

Josefina Sol Sergiani

Leandro Arteaga

Marcelo Vieguer

Melina Cherro

Roberto Pagés

Silvana Elizabeth Bogue

Índice Estación Cine N° 6

Editorial por Marcelo Vieguer	2
En las mismas fronteras de la muerte. Sobre <i>The Searchers</i> de John Ford por Gustavo Cabrera	4
<i>Shane</i> o la poesía convertida en <i>western</i> por Gustavo Cabrera	16
A propósito de <i>Duelo al sol</i> (1946) de King Vidor por Gustavo Cabrera	24
A propósito de Blake Edwards (acercamiento) por Gustavo Cabrera	30
Las vidas posibles de Gabriel Pasternak por Melina Cherro	46
<i>Misántropo</i> . El espejo, el cine por Melina Cherro	50
<i>Misántropo</i> . La edad dorada por Alberto Tricarico	54
La figura amorosa en Marguerite Duras por Agustina Cabrera	60
A propósito de Gene Hackman por Roberto Pagés	64
Aquellos recuerdos, estas ausencias: <i>Blade Runner</i> por Roberto Pagés	66
<i>Smoke</i> (1995) por Roberto Pagés	68
<i>Blue in the Face</i> (1995) por Roberto Pagés	72
<i>Mieux ici qu'en face</i> (Mejor aquí que enfrente) por Roberto Pagés	74
<i>La ley de la calle</i> . Un film de agua y de luz por Roberto Pagés	78
El presente habitado. Impresiones sobre <i>Días perfectos</i> (2023) por Candelaria Rivero	84
Sobre el cine y la ópera: <i>The Rake's Progress</i> . Conversaciones con Fernando Regueira	86
Cuento: <i>Al ver verás</i> por Fernando Regueira	100
Lo real en jaque. Lecturas sobre <i>Anatomía de una caída</i> por Silvana Elizabeth Bogue	124
Telefilmes para recordar por Claudio Huck	130
Las chicas de Kaurismäki y Ella. Pobreza y desamor a la carta por Elvira Martorell	148
<i>Train to Busan</i> por Daniel Nuñez	162
<i>El gran movimiento</i> de Kiro Russo por Josefina Sol Sergiani	168
Los muchos motines del Caine. Sobre el último <i>film</i> de William Friedkin por Leandro Arteaga	172
<i>La ciénaga</i> por Ambar Alegro Gatti	182

EDITORIAL

Entusiasmo. Esa palabra se corresponde cuando al escribir estas líneas asoma la aparición de un nuevo número de la revista ***Estación Cine***. Ya llegados al sexto publicado, basta echar una mirada a las ediciones anteriores para ver el ingente caudal de ideas y conceptos que florecen en tantos artículos.

La publicación se destaca por un alto grado de eclecticismo, como corresponde al sentido de toda revista, *re-vistar* —en cada edición—, apenas un puñado de filmes. Cada quien escribe sobre lo que se le ocurre, porque eso quiso escribir en ese momento y no sobre otra cosa. No hay dirección de sentido más que el que ponga cada escribiente sobre el *film* o autor/a que desee. Y porque siempre será imposible dejar por escrito todo lo que una película acarree en su visionado. Por ello podemos ver y rever un filme de cualquier tiempo y lugar, porque acontece exclusivamente bajo nuestra mirada. Hay películas que envejecen mal y otras que el tiempo parece curar e iluminan; películas que no dejan de alumbrar nuevos sentidos, películas que están allí para descubrir y para notar que el cine es un vasto e infinito mundo para atravesar una y otra vez, incluso por aquellos caminos que ya hemos transitado y otros muchos que quedan a descubrir.

Estación Cine recorre el diario de viaje de muchos nombres propios que hacen a la revista. Si ese camino tiene un sentido, es el que le han dado todos quienes han escrito en cada nueva edición, pues sin ese aporte invalorable y desinteresado, sería imposible la persistencia de esta publicación.

Dos nuevas integrantes escriben a partir de este número: Silvana Elizabeth Bogue, quien se presenta con un exquisito enfoque sobre la polémica película francesa ***Anatomía de una caída*** y Ambar Alegre Gatti, que escribe sobre la reconocida ópera prima de Lucrecia Martel, ***La ciénaga***. Por lo demás, continúan firmas del número anterior como las de Gustavo Cabrera, Candelaria Rivero, Claudio Huck, Fernando Regueira, Agustina Cabrera, Alberto Tricarico, Melina Cherro, Daniel Nuñez, Elvira Martorell y Roberto Pagés; y reaparecen firmas de anteriores números como las de Leandro Arteaga y Josefina Sol Sergiani.

En esta ocasión, me detendré en una de las autoras que escribe desde el primer número: Candelaria Rivero. Poeta y escritora, Cande responde con bríos y exultante ante un nuevo pedido de colaboración. Su mirada y escritura, abordan el cine, pareciera, como de un no lugar, ese otro espacio que se corresponde, claro, al de la poesía. No pareciera ver distancia alguna entre el acto de escribir poesía y el acto de mirar un *film*. En ella, es una sola y misma cosa. Sobre cada *film* que escribe, lo hace desde un plano íntimo, plenamente subjetivo, con un tono que pareciera deslizarse entre las imágenes y que capturan la poesía de esas mismas imágenes que la atraviesan y recorren en cada poro de su cuerpo. Y al leerla, no queda menos que transitar un filme desde un lugar muy otro. He allí su particularidad y encanto.

El proyecto cultural ***Estación Cine*** dirigido por el querido Sergio Luis Fuster dentro de **CGeditorial**, que comanda Sergio Gioacchini, continúa la titánica tarea de publicar en papel libros de cine y en este primer semestre de 2024, aparecieron tres nuevos títulos: **Colección Estación Cine N° 37: *Miss Deren. Una forma de hablar de poesía en una película o del cine poético***, de Alejandro Pidello; **Colección Estación Cine N° 38: *El cine clásico de vuelta en casa. Misántropo de Damián Szifron***, de Alberto H. Tricarico y **Colección Estación Cine N° 39: *El simulacro como una de las Bellas Artes. Los simuladores de Damián Szifron***, de Alberto H. Tricarico y de quien esto escribe.

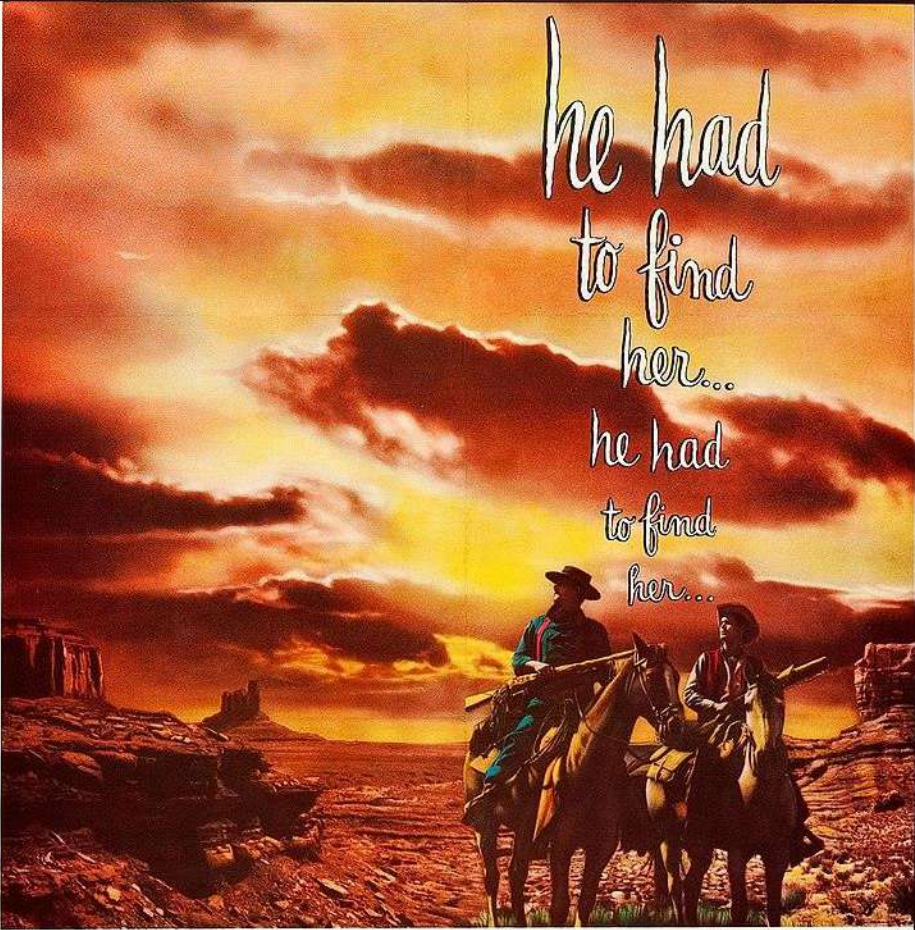
En la sección **Conversaciones sobre Cine y Ópera**, Fernando Regueira nos sigue revelando cuestiones inherentes a la ópera, el cine, la historia, la mitología, el arte, la política y un vasto manto de aspectos concernientes a la cultura, pensando y haciéndonos pensar, y en esta ocasión, desde ***The Rake's Progress*** de Stravinsky. Regueira, además, nos entrega un nuevo cuento inédito: **Al ver verás**.

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

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

Marcelo Vieguer
Director de *Estación Cine*

En las mismas fronteras de la muerte



he had
to find
her...
he had
to find
her...

WARNER BROS. PRESENT
THE C.V. WHITNEY PICTURE STARRING
JOHN WAYNE
IN **"THE SEARCHERS"**

THE BIGGEST,
ROUGHEST, TOUGHEST...
AND MOST BEAUTIFUL
PICTURE EVER MADE!

THE STORY THAT SWEEPS FROM THE GREAT
SOUTHWEST TO THE CANADIAN BORDER IN
VISTAVISION
MOTION PICTURE HIGH FIDELITY
COLOR BY
TECHNICOLOR

CO-STARRING
JEFFREY HUNTER · VERA MILES
WARD BOND · NATALIE WOOD
SCREEN PLAY BY FRANK S. NUGENT EDITOR MERIAN C. COOPER ASSOCIATE PRODUCER PATRICK FORD
PRESENTED BY WARNER BROS. DIRECTED BY **JOHN FORD**
4-TIME ACADEMY AWARD WINNER

Por Gustavo Cabrera

¿Qué no se ha dicho y/o escrito ya sobre uno de los 20 mejores *films* (al menos para el que escribe) de toda la Historia del Cine?

MÁS CORAZÓN QUE ODIO

The Searchers

PRIMERO

Inmundas raíces de una epopeya circular, amarga, depresiva y pesimista, en el más elegíaco *western* del gran maestro John Ford (1894-1973).

TEXAS, 1868

Absolutamente complejo, trágico y crepuscular en su génesis narrativa y en sus deslumbrantes imágenes en *technicolor* —dramática e íntimamente extendidas y ligadas luego a dos producciones posteriores del realizador: *Un tiro en la noche/The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) y *El ocaso de los cheyenes/Cheyenne Autumn* (1964), la primera de las citadas empero, rodada en un blanco y negro expresionista—; la feroz plasmación categórica en cuanto al destino solitario del jinete y *cowboy* errante (con el rostro y figura de un John Wayne irremplazable), el

extenso mensaje o discurso visual resulta triste, amargo, melancólico y sumamente crítico con respecto a las raíces de la colonización del *Old West* norteamericano!... Es precisamente el despiadado racista, el *outsider* solitario y desarraigado personaje de Ethan Edwards (John Wayne), en contra de las férreas normas morales, éticas y bíblicas de los rancheros texanos quien soluciona radical o drásticamente los problemas cruciales de la puritana, ruda y matriarcal comunidad, y estimula además, ese avance supuestamente "civilizador" del pionero invasor. Sin embargo la *fe fordiana* se materializa en la "sustitución" de la muerte por la vida; un hecho simbólico que aparece con mucha frecuencia en las *westernianas* obras del sublime director/autor de: *La diligencia/Stagecoach* (1939), *La pasión de los fuertes/My Darling Clementine* (1946), *Sangre de héroes/Fort Apache* (1948), *Los tres padrinos/3 Godfathers* (1948), *Río Grande* (1950), *Caravana de valientes/Wagon Master* (1950), *Marcha de valientes/The Horse Soldiers* (1959), *El capitán búfalo/Sergeant Rutledge* (1960), el espectacular y muy sentimental episodio de la Guerra Civil para *La conquista del oeste/How the West Was Won* (1962)—los otros dos segmentos estuvieron a cargo de Henry Hathaway y George Marshall—, y *Misión de dos valientes/Two Rode Together* (1961); esta última tratando casi el mismo tema —secuestro o rapto de blancos, cautivos de los indios comanches— pero en un tono

diferente, con lapsus de desenfadada comedia, a cargo de James Stewart, Richard Widmark y, sobre todo, de la *femme* propietaria del *saloon* Shirley Jones y del gordo Sargento Darius P. Posey —que asume simpáticamente el inefable Andy Devine— dramáticamente distinta, menos trágica y solemne que la que nos ocupa...

SEGUNDO

Un *film* tanto simétrico como geométrico

Significativamente en *The Searchers* el hogar de la familia Jorgensen (Olive Carey, John Qualen, Vera Miles y Harry Carey Jr.), reemplaza y/o, mejor dicho, confraterniza en el relato, con el rancho de los Edwards (Dorothy Jordan, Walter Coy, sus tres hijos y el mestizo adoptivo Martin Pawley/Jeffrey Hunter), destruido e incendiado por los comanches; aunque el ánimo asesino de Ethan/Wayne deja paso finalmente al amor y a la célula familiar. Por supuesto, la extraordinaria película reafirma la noble conciencia "integracionista" —pese a su violencia explícita: el momento cuando Wayne rebana o escalpa con su cuchillo la cabellera del Jefe indio es espeluznante, cortado por la censura argentina— y el aliento "antirracista" (a no dudarlo) de John Ford (más allá de sus detractores de siempre), puesto de

manifiesto en no pocas de sus películas —desde *El caballo de hierro/The Iron Horse* (1924), pasando por *Fort Apache* (1948) y terminando con *The Horse Soldiers* (1959), la inusual y paradisiaca comedia *Aventurero del Pacífico/Donovan's Reef* (1963), la contundente *Cheyenne Autumn* (1964), y su póstumo maravilloso *opus* fílmico, *Siete mujeres/Seven Women* (1966)—, pero, principalmente, *Más corazón que odio* se alza como un bellísimo poema cinematográfico —con el marco siempre imponente del querido y místico (un paisaje casi extraterrestre en palabras de Kubrick) Monument Valley y sus exteriores arenosos rojizos y naranjas—, pleno de misterios espirituales y ambigüedad, acerca de la condición humana y del itinerario existencial, físico, carnal y moral, en esa confrontación brutal e individual de Wayne con la sociedad preestablecida por los toscos y tenaces pioneros... El lienzo épico impulsa e incrementa potencialmente los grandiosos y sutiles significados psicológicos de la (sólo en apariencia, obvio) simple y clásica narración. *Film SÚPER PERFECTO* en su geometría y progresión dramática sin fisuras, en su *mise en scène*, guion y montaje, las palabras: "¡Let's Go Home Debbie!"/"¡Vámonos ya a casa Debbie!", en boca de Ethan Edwards/John Wayne, culminan una de las secuencias más emotivas e inolvidables que hayan sido filmadas en un *western*... El protagonista ha alimentado el deseo irrevocable de matar a su adolescente sobrina (¿o hija?)

Debbie Edwards/Natalie Wood (Lana Wood, la personifica de niña, hermana de Natalie en la vida real), a causa de la unión sexual de esta con su secuestrador, el violento y astuto cacique comanche/nawyecki Scar ("Cicatriz"/Henry Brandon), pero finalmente se imponen el sentido moral y el afecto familiar que aún permanece en el desquiciado y agresivo personaje —un personaje impresionantemente bien dibujado, de los mejores de Ford y de los que haya interpretado John Wayne en toda su extensa carrera—; junto con el imborrable recuerdo de la difunta madre de la joven: Martha/Dorothy Jordan, su cuñada, de la que siempre estuvo enamorado. Ese romance no extinguido de ambos personajes, Ford lo despacha con mínimos gestos (ese primer beso de Ethan en la frente de Martha cuando llega al rancho después de años de ausencia, por ejemplo) y miradas silenciosas —no es casual que, cuando a galope tendido Ethan arrojando con odio la funda de su rifle *winchester* llega al rancho incendiado de su hermano Aaron/Walter Coy, el primer grito y llamada desesperada es el nombre de ¡Marthaaaaa!, su amor prohibido, su cuñada—. Gestos imperceptibles, delicados, amorosos —Martha toma la capa de Ethan y la acaricia antes de partir este con los *rangers* tras los indios (¿"Kiowas" o "Comanches"? se preguntan) y la mirada de sorpresa del Reverendo y Capitán de los "*rangers* de Texas" Samuel Clayton/Ward Bond, descubriendo por casualidad ese romance contenido e imposible—

y señas, miradas furtivas, silenciosas —reitero— dignas de un verdadero genio de la cinematografía... Antes del cierre, repetimos, Ethan arrancará la cabellera de Scar: "CADA UNO ES EL ESPEJO DEL OTRO" parece decirnos Ford a lo largo de todo el largometraje...

TERCERO

Ethan vs. Scar

"Es la tragedia de un solitario. Es la historia del hombre que volvió de la Guerra de Secesión, fue a México, se hizo bandido, y probablemente combatió con Juárez o Maximiliano, más probablemente con Maximiliano, por lo de la medalla que le regala a su pequeño sobrino. ¡Solo era un solitario, que en realidad nunca podía formar parte de la familia"!... (declaraciones de John Ford a Peter Bogdanovich en 1969 en su célebre libro dedicado al maestro y su obra).

The Searchers derrama complejidad, riqueza "cinética", y destila frente al espectador de hoy un abanico interminable de infinitud de toques y aristas conceptuales, antológicas y análogas para analizar hasta el hueso mismo de su historia. El trayecto musical —el estupendo *soundtrack* del pionero vienés Max Steiner (1888/1971) y las canciones e himnos interpretados en forma de

baladas por los *Sons of the Pioneers*— contribuye a trazar la huella o ruta "cíclica" del filme. El contemplativo lirismo se ciñe a una muy rigurosa arquitectura visual y medular, donde las ambigüedades, los enigmas, las elipsis temporales y las abstracciones quedan claramente en "suspense retroactivo" para el análisis final del espectador más exigente... El habitual y original humor fordiano tampoco queda aislado —estoy pensando aquí específicamente en el personaje ingenuo y sabio del viejo Mose Harper/Hank Worden, que si parece *fool* y senil en cierto modo o en ciertos aspectos, se manifiesta en cambio inteligente y sagaz: por ejemplo es él, ni más ni menos, el que descubre por dos veces consecutivas la pista del jefe comanche—, ese típico humor fordiano, decía, complementa el neurálgico drama de esa afanosa búsqueda de sí mismo y de Debbie durante casi 7 largos años (según la novela base de Alan Le May en la que se inspiró Ford y su guionista Frank S. Nugent) y que Ethan Edwards/Wayne confirma o comprime declamatoriamente como cuando a causa de una ventisca de hielo se pierde el rastro de los *nawyecki* de Scar y entonces le dice o sentencia a su mestizo acompañante (Martin P./Jeffrey Hunter): "Lo hallaremos, lo alcanzaremos, lo juro y lo aseguro como que la Tierra gira permanentemente". Es bueno e interesante señalar aquí un aspecto histórico, pues *nawyecki* en idioma originario comanche significa precisamente no sólo nómada, sino también aquel que se

mueve o gira en círculos permanentes como la etnia del Jefe "Cicatriz"...

CUARTO

A modo de una primera conclusión parcial

John Ford da en el clavo semiótico o enunciativo con esa puerta (de la oscuridad interior a la luz solar exterior) que abre Martha/Dorothy Jordan al inicio del *film* después de los títulos de crédito y otra que se cierra (esta vez en el hogar de los Jorgensen) al final, teniendo como fondo el Monument Valley (planos tan alabados merecidamente por Andrew Sarris, Jean Mitry, Peter Bogdanovich y Lindsay Anderson)... pudiendo decir otra vez que la película de Ford jamás deja de "girar" no olvidando el epicentro del drama en espiral concéntrico desde la primera a la última imagen. Lo circular entonces no deja de transitar la anécdota y el sentido épico del notable relato. Cuando más arriba escribí que Scar es el "espejo" dialéctico de Ethan, no lo dije a la ligera o en sentido figurativo. Sino que en la visión profunda del realizador comprendió que dichos personajes tendrían que ser los rostros o caras de una misma moneda. Ambos se alimentan uno del otro. Ethan es un autodesarraigado y profeso racista, mientras que Scar odia la flagelante posesión de tierras

de los rancheros blancos en el suelo de sus ancestros (Texas, Oklahoma, Nuevo México). Pero no sólo es eso, no es tan simple esta compleja brutal relación segregacionista. Scar se integra a su etnia, mientras que Ethan jamás lo hará frente a su familia. No sólo coinciden Ethan y Scar simbólicamente también en las características narrativas de "perseguido" y "perseguidor"; sino que representan y se sitúan en lo más esencial del filme: ambos personajes construyen (los dos se necesitan) la columna vertebral a nivel dramático, el *punctum* de las preocupaciones más puras, estilísticas y dramáticas del director frente al "universo del western"...Scar es la excusa de Ethan para hallarse a sí mismo y no la venganza, sino la redención frente a sus pares, aunque jamás podrá pertenecer, y él lo sabe, a una o cualquier otra célula familiar, como le decía Ford a Bogdanovich... Por otro lado Ethan y Debbie es la supuesta victoria completa de Scar frente al invasor; no solamente burla a su encarnizado enemigo o perseguidor¹ (*), sino que une y mezcla adrede su sangre (a través de Debbie) a su adversario para disminuirlo, destruirlo no físicamente, sino por dentro, moralmente como raza antagonica... La muerte de "Cicatriz" no significa la victoria del blanco Ethan Edwards, sólo hace posible la

reflexión de la continuidad del amor por Martha, su violada y asesinada cuñada. El otrora o pretérito romance fugaz entre Ethan y Martha queda palpablemente subrayado en la morena niña Debbie, si observamos con atención que sus hermanos mayores exhiben cabellos rubios. Debbie ha sido engendrada por Ethan y ya no quedan dudas de ello mientras se desarrolla el *film*... Por eso la vida de Debbie debe prevalecer (y no su inútil racismo) en su conciencia de ser humano... para continuar solitariamente, sí es cierto e inevitable, pero salvando ya su pasado, su presente y su incierto futuro, tomando John Wayne en el último plano, su brazo derecho con el izquierdo, en un bello homenaje al característico gesto que hacía la gran estrella del Oeste Harry Carey (padre)...Cuando el "Duke" improvisó este segmento durante el rodaje, las lágrimas de Olive Carey (esposa de H. Carey) no pudieron contenerse por la emoción...

Después de todo, los *westerns films* constituyeron durante décadas una expresión de la cultura dominante. En consecuencia, los "pieles rojas" u "originarios" fueron invariablemente enfocados desde el punto de vista de los victoriosos pioneros y la sociedad blanca, anglosajona y protestante, a la que pertenecían en su gran mayoría;

¹ Párrafo aparte y subliminal, tomando las palabras citadas que orgullosamente hace Scar frente a Ethan como victoria y burla hacia el blanco invasor, es aquella lastimante escena cuando John Wayne y Jeffrey Hunter conversan con el Jefe comanche en su *tipi*, y a propósito hace entrar a la joven Debbie/Natalie Wood (ya con su atuendo de *squaw* y

trenzas empapadas con grasa de búfalo) llevando como trofeo una lanza guerrera donde cuelgan varias cabelleras de sus enemigos. Ethan y Martin quedan estupefactos cuando ven y descubren por fin a la muchacha. Al salir furiosos del nutrido campamento Wayne le dice a Hunter: "¡Una de esas cabelleras pertenecía a tu madre Martha, imbecil!".

esté o no, dicho "enfoque" dotado de comprensión. Cuando comienzan a ponerse en duda los fundamentos mismos de esa cultura foránea, no obstante, el "originario" dueño de esa Tierra, será considerado desde una perspectiva indefectiblemente diferente.

Ford se encarga en esta controvertida película (¡todavía algunos críticos nacionales y extranjeros la desprecian ¿?!), que puede ser considerada (al menos yo lo afirmo de manera ferviente) como la mejor de toda su carrera artística —es decir, en su máximo esplendor (siempre me repito) y estado de ebullición artística como cineasta— de decirnos que el cine es el "cómo" y el "qué" contamos en una película... Contar sencillamente una historia —como afirmaba de igual forma Alfred Hitchcock— de la mejor manera posible, eso es simplemente el Cine... "Obra cumbre" y maestra indiscutible del autor de imperecederos *westerns*, además de otras cintas (de otros géneros) que marcaron por y para siempre los cimientos y los senderos del mejor Cine Clásico (es decir, ¡ETERNO!) del Séptimo Arte. Cito solo como mínimos ejemplos: *Dr. Bull* (1933), *La patrulla perdida/The Lost Patrol* (1934), *El delator/The Informer* (1935), *Pasaporte a la fama/The Whole Town's Talking* (1935), *Prisionero del odio/The Prisoner of Shark Island* (1936), *María Estuardo, reina de Escocia/Mary of Scotland* (1936), *El arado y las estrellas/The Plough and the Stars* (1936), *El*

huracán/The Hurricane (1937), *Wee Willie Winkle* (1937), *El joven Lincoln/Young Mr. Lincoln* (1939), *Al redoblar de tambores/Drums Along the Mohawk* (1939), *Las viñas de la ira/The Grapes of Wrath* (1940), *Hombres del mar/The Long Voyage Home* (1940), *¡Qué verde era mi valle!/How Green Was my Valley* (1941), *El camino del tabaco/Tobacco Road* (1941), *El fugitivo/The Fugitive* (1947), *El hombre quieto/The Quiet Man* (1952), *Mogambo* (1953), *Cuna de héroes/The Long Gray Line* (1955), *Mister Roberts* (1955), *Alas de águila/The Wings of Eagles* (1957), *El último hurra/The Last Hurrah* (1958), *Un crimen por hora/Gideon of Scotland Yard* (1959), o las ya citadas en mi estudio, *Aventurero del Pacífico/Donovan's Reef* (1963) y *Siete mujeres/Seven Women* (1966)...

QUINTO

La utopía fordiana

En 1956 hacía quizá mucho tiempo en la impronta del *western* y sus postulados épicos (salvo las excepciones de siempre: Nicholas Ray, Samuel Fuller, Howard Hawks, William A. Wellman, Anthony Mann, John Sturges, Robert Aldrich, Delmer Daves, Budd Boetticher, o los

propios del mismo Ford) que no se veía en el mundo un *film* tan "enérgico" y "puro" a la vez como ***The Searchers***. Me parece que esta característica define también ampliamente el tono de la película. "Energía" que viene condicionada desde la hábil construcción del guion; Ford ha sabido, con una sabiduría que nos lo muestra en pleno dominio —como se apuntó— de la narración conceptual cinematográfica, dosificar perfectamente la acción, las extensas cabalgatas interminables, creando en medio de ellas, remansos de tranquilidad y poniendo un énfasis especial en la profesionalidad innata de sus actores —desde "Duke" Wayne, Ward Bond, Hank Worden y Jeffrey Hunter, a Olive Carey, John Qualen, Vera Miles y Henry Brandon— que contribuyen con su sola presencia, en primerísimo grado de afectación dramática, a dotar al *film* de esa firme apariencia de "energía" que lo potencia, ganando la empatía natural del público...

En fin, desde ***Straight Shooting*** (1917) hasta ***Seven Women*** (1966) John Ford ha dirigido cine durante medio siglo; lo que incluye inevitablemente (al menos en esos pioneros años digitados por Hollywood, los Estudios y sus magnates) una parcela de películas rutinarias y de irrefutables concesiones a los productores, como forma necesaria de perdurar en la industria cinematográfica de su país. Su insigne lista de obras mayores, en cambio, resiste hasta el presente la comparación con la de cualquiera de sus colegas tanto

americanos como europeos... Sabemos que su mundo, su universo, su microcosmos fílmico, es mayormente masculino, ambientado en la marina, el ejército, la aviación y muy, muy principalmente en el Viejo Oeste, donde los dramas suelen plantearse por la presión exterior contra un grupo humano, diversamente unido y/o dividido por intereses sociales, morales, lazos sentimentales y rasgos psicológicos... Por encima de sus temas preferidos, Ford ha lucido siempre una maestría ejemplar, tanto para el peligro y el *suspense* de la acción exterior como para las imágenes mudas que prolongan con puntos suspensivos la acción previa. Por ejemplo: una pareja de ancianos que se aleja; una patrulla que parte sin destino; un galán que contempla sin esperanza a la mujer que se casa con otro; una afligida madre obligada a abandonar su hogar y que examina con silenciosa nostalgia los objetos familiares que deberá dejar atrás; un joven (el plano sólo muestra sus manos y voz en *off*) prepara sus pertenencias en un fardo para irse definitivamente con suprema tristeza del verde valle minero que lo vio nacer; un honesto e inocente doctor que recibe y sana, sin saberlo, al reciente asesino del Presidente Lincoln; tres hombres rudos y bandidos ayudando en el ardiente desierto a una pobre mujer embarazada para que dé a luz en una carreta destartada, bajo nubes amenazantes; un boxeador *amateur* que viaja y busca calma interior y redención en su Irlanda natal, después de matar

en el *ring* a un adversario por accidente y sin quererlo; un simple ciudadano común, convertido en Sargento, que vivió durante ¡50! años en la Academia Militar de West Point; un aviador de marina que queda inválido en un accidente casero y pese a su desgracia, sus muletas e inmovilidad, se convierte en estrategia fundamental durante la Segunda Guerra Mundial; unos excombatientes de distintas razas y nacionalidades que regresan a las islas paradisíacas del Pacífico donde lucharon contra Japón, para hallar paz, fraternidad, amor y tranquilidad familiar; a un veterano, miope y canoso oficial de caballería fronteriza le llega el retiro, pero al alejarse del fuerte le ofrecen una última misión que cumplir sin obligación, contra un grupo de indios rebeldes, escapados de la reserva; etc., etc., etc...

Ese estilo poderoso y poético, simple y noble, es el magisterio utópico de John Ford, cuya obra "incunable" integra parte esencial del cine norteamericano y ha sido imitada por los muchísimos cultores de sus difundidos géneros en el mundo entero... Pasando a otro renglón, confieso que el título elegido para su estreno en Buenos Aires e Hispanoamérica (pese a que siempre prefiero los originales, es decir, su traducción exacta al español): **¡Más corazón que odio!** resulta bastante agradable, afín con el drama, el dilema y la

emoción contenida que expone Ford a lo largo de su cinta. No sucede así o lo mismo, en contraposición, con el ostentoso título elegido para España: **¡Centauros del desierto!**; más épico tal vez, pero menos neurálgico, menos punzante y muchísimo más convencional...²



Primera escena maravillosa... Martha (Dorothy Jordan) abre la puerta desde la oscuridad del interior de su hogar, al ardiente sol exterior del Monument Valley. Al compás del precioso *soundtrack* del compositor Max Steiner, la mujer ve llegar a su cuñado Ethan Edwards (John Wayne) después de largos años de ausencia. El amor prohibido entre ellos aún no se ha extinguido... Su hermano Aaron Edwards (Walter Coy) ambigüamente lo percibe sin condenarlo. Ford sutilmente lo sostiene en la narración con una delicada contención realmente extraordinaria!

² Merece referirnos que John Ford y su guionista Frank S. Nugent modificaron en favor de la leyenda homérica, algunas cosas importantes de la novela original/base de Alan Le May. Y lo más importante es que en el libro de Le May,

Ethan Edwards muere en combate durante el ataque de la caballería al campamento comanche. El poeta Ford optó por un final y cierre más acorde y elegíaco, fiel a su impronta fílmica.

APÉNDICE

Qué mejor cierre que transcribir otras palabras de Ford que aparecieron también (tomadas de *Cahiers Du Cinema*) en el citado libro de Peter Bogdanovich en su versión ampliada:

«Siempre me ha gustado hacer películas, ha sido toda mi vida. Me agrada la gente con que me trato, y no me refiero a los peces gordos; me refiero a los actores, las actrices, los fotógrafos, los técnicos. Me encanta esa gente. Me gusta estar en el *plató*, y se trate de la película de que se trate, me fascina trabajar en el cine. Es divertido...»

«Harry Carey (padre) me enseñó en los primeros años el oficio, como si dijéramos, y lo único que he tenido siempre ha sido buen ojo para el encuadre o la composición (no sé de dónde lo he sacado), y es lo único que he tenido. De joven creía que iba a ser artista; dibujaba y pintaba mucho, y creo que para un joven lo hacía bastante bien, o por lo menos recibía muchas felicitaciones. Pero jamás he pensado en lo que estaba haciendo en términos de arte, o "esto es estupendo" o "de importancia", ni nada por el estilo. Para mí, siempre se trataba de un trabajo que hacer artesanalmente, con lo que disfrutaba inmensamente, y nada más.»

«Un film se compone en el decorado (tanto en interiores como en exteriores); es decir, se aplican al largometraje una composición

predeterminada. Es erróneo comparar a un director con un autor. Se parece más a un arquitecto, si es creador. Un arquitecto concibe sus planos a partir de ciertas premisas dadas: la finalidad, su tamaño, el terreno. Si es inteligente, puede realizar algo creador dentro de esas limitaciones. Los arquitectos no sólo crean monumentos y palacios. También construyen casas. ¿Cuántas casas hay en París por cada monumento? Lo mismo pasa con las películas. Cuando un director crea una pequeña joya de vez en cuando, un "Arco de Triunfo", tiene el derecho de hacer algunas películas más o menos corrientes, salvo raras excepciones como el joven Orson Welles o mi amigo Jean Renoir.» (Declaraciones para *Cahiers Du Cinema*, marzo de 1955).

Más corazón que odio/The Searchers (1956, ***Centauros del desierto***, en España) de John Ford; con John Wayne, Ward Bond, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Harry Carey Jr., Natalie Wood, John Qualen, Olive Carey, Henry Brandon, Antonio Moreno, Hank Worden, Ken Curtis, Lana Wood, Walter Coy, Dorothy Jordan, Pippa Scott, y Patrick Wayne en los roles principales.



Cuando el *Western* se convierte en telúrica poesía, plástica sublime y tragedia romántica... Pureza en las composiciones —exteriores rodados en mi sueño de conocerlo personalmente que ya se esfuma: el Monument Valley—, belleza en los encuadres coloristas e interpretaciones tan, pero tan perfectas que quedaron por y para siempre en la memoria y en la retina persistente no sólo de los incondicionales "cinéfilos", sino también en las de cualquier espectador prosélito; incluso en aquellos que no aman a este específico género cinematográfico...

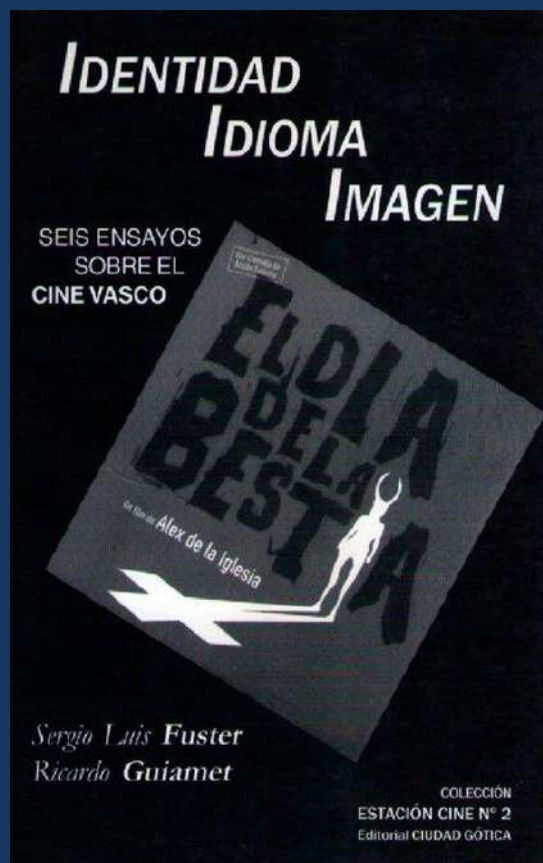
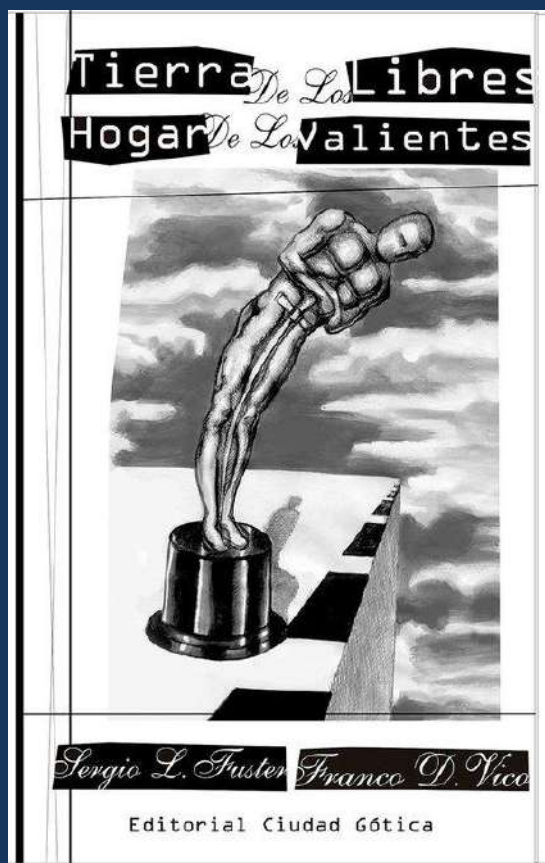


¡Brad Jorgensen (Harry Carey Jr.) y Ethan Edwards (John Wayne) descubren el ganado muerto por una lanza comanche... Todo se esclarece: "Preparan un ataque sorpresa" -dice Ethan-... "Robaron las reses sólo como distracción para sacarnos de nuestros ranchos y después atacarlos!"



¡Las escenas de funerales o de personajes frente a las tumbas o féretros de seres queridos, son también muy recordadas y marca de fábrica sentimental y melancólica del universo de John Ford (ej.: recordemos en *El Joven Lincoln* (1939) a Henry Fonda colocando flores en la tumba de su joven novia Ann Rutledge, al mismo Fonda en *My Darling Clementine* (1946), frente a los restos de su asesinado hermano menor, a John Wayne en la crepuscular escena del cementerio despidiéndose de su mujer en *La legión invencible* (1949), o a James Stewart frente al féretro de John Wayne en *Un tiro en la noche* (1962); ritos bíblicos que sellan un final o un principio como es el caso en *Más corazón que odio...* Ethan Edwards/John Wayne se cansa de las oraciones cristianas y grita: "¡¡Basta de perder tiempo, tenemos que marcharnos!!"... monta su caballo y galopa para perseguir a la banda comanche que raptó a sus dos jóvenes sobrinas!

Gustavo Cabrera: 1 de noviembre de 2023



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

SHANE

o la poesía convertida en western



Por Gustavo Cabrera

SHANE (1953)

Producida y dirigida por
GEORGE STEVENS (1904/1975)

ALAN LADD (1913-1964, ¡50 años!) en su performance quizá más recordada por el "cinéfilo". Un *western* elegíaco (nunca mejor usado el término), tan poético, tan plásticamente perfecto —los formidables exteriores en Big Bear Lake e Inverson Ranch, California y en Grand Teton National Park y Jackson Hole, Wyoming, fueron fotografiados por el genial Loyal Griggs, al compás del envolvente *soundtrack* del maestro Victor Young— y tan bello, lírico e inalterable en el tiempo como trágico y romántico como pocos en su género. La violencia emerge de la injusticia propia de aquel mítico y salvaje Lejano Oeste...

Un amor imposible y la amistad y fascinación de un niño por ese desconocido y solitario pistolero errante, tan ideal como quijotesco redentor a los ojos de Joey. El "punto de vista" del pequeño Joey Starrett nos introduce en la trama (tan simple como lineal) y lo acompañamos hasta ese extraordinario tiroteo final en la cantina del pueblo...

Creo que he escrito TODO ya en tiempos pretéritos sobre el único *western* —exceptuando, obvio, **Gigante** (1956), pues recorría otros ca-

minos progresistas y sociales más modernos— realizado por el californiano George Stevens —el mismo autor además de clásicos como el musical *naif* **Ritmo loco/Swing Time** (1936), al servicio de Mr Fred Astaire y Miss Ginger Rogers, la excelente adaptación del poema de Kipling: **Gunga Din** (1939), **El asunto del día/The Talk of the Town** (1942), **La mujer del año/Woman of the Year** (1942), con la pareja Spencer Tracy y Katharine Hepburn, el personalísimo melodrama trágico basado en *Una tragedia americana* del escritor y periodista "naturalista" Theodore Dreiser: **Ambiciones que matan/A Place in the Sun** (1951), su versión de **El diario de Anna Frank/The Diary of Anne Frank** (1959), o su mirada sobre la Pasión y Muerte de Jesucristo en la colosal: **La más grande historia jamás contada/The Greatest Story Ever Told** (1965), con un reparto gigantesco y multiestelar— en pleno apogeo de su carrera profesional...

ALAN LADD y un personaje que le vino a su estilo estoico y austero de interpretación "como anillo al dedo", acompañado con suma eficacia en el reparto estelar por Van Heflin, Jean Arthur, el niño Brandon De Wilde (fallecido muy jovencito en Denver el 6 de julio de 1972, a los 30 años por un accidente automovilístico), Ben Johnson, Elisha Cook Jr., Edgar Buchanan, John Dierkes, Emile Meyer, Douglas Spencer, Mrs. Ellen Corby, y ese siniestro y despiadado pisto-

lero vestido de negro llamado Wilson (armado con dos pistolas y guantes) que encarna el inolvidable Jack Palance... El violento asesinato casi a sangre fría de Jack Palance en la calle embarrada del pueblo, al ingenuo granjero que personifica Elisha Cook Jr., en un duelo por completo desigual y malvado quedó en la retina del espectador para siempre; además, dicho sea de paso, de inspirar por su sucia acción y cruda violencia a posteriores directores como Howard Hawks, que la consideraba una "obra maestra" e incluso le brinda un homenaje explícito, en una escena en **Río Bravo** (1959), aquella cuando el alcoholico Dean Martin le dispara dándose vuelta a uno de los secuaces heridos del villano que está escondido en lo alto, desde la barra del *Saloon*, pues percata y ve que una gota de sangre cae en un vaso de cerveza y cuyo muy similar movimiento realiza **Shane**, advertido por el pequeño Joey cuando mata al hombre que está en lo alto de la Cantina en el notable tiroteo de cierre. Y **Shane** -decíamos- también inspiró a Monte Hellman, a Arthur Penn, a Martin Ritt, a Clint Eastwood, quien realiza una *remake* apenas camuflada de **Shane** con **Jinete pálido/Pale Rider** (1985), a Walter Hill y, muy principalmente, al gran y siempre polémico Sam Peckinpah...

La magnífica escena del funeral (no la olvidemos tampoco) con las nevadas montañas de fondo es una maravilla, que recuerda inocultablemente al cine de John Ford.

APÉNDICE

Necesario por educación y ética a mis lectores

En mi estricta visión personal, la utilización de actores como John Wayne, Gary Cooper, Henry Fonda, Richard Widmark o el mismo James Stewart propone lecturas sociales relativamente inmediatas del *western*, pero el papel que cumple Alan Ladd en **Shane**, expone ciertas e ineludibles diferencias. Tal vez —y lo digo con énfasis absoluto— ningún otro actor (incluyo a los citados arriba a: Gregory Peck, Burt Lancaster, Glenn Ford, Randolph Scott, William Holden, Robert Mitchum o Robert Taylor) podría imprimir al personaje esa cualidad de desapego etéreo y transparente que Alan Ladd confirió al papel de **Shane**... A la manera de un ángel en una pintura medieval enteramente realista en sus restantes aspectos, realza por estricto contraste al naturalismo más terreno encarnado por el tosco granjero Van Heflin, la insatisfecha madre tan propia de esa era de rudos pioneros, Jean Arthur, y el hijito anhelante y despojado de afecto intenso, Brandon De Wilde. Si en la misma película el astro hubiese sido -por ejemplo- John Wayne, Gary Cooper o "Jimmy" Stewart, dicho personaje habría cambiado totalmente. Una nueva visión retrospectiva del *film* nos permite ver que, además del *western* como género arquetípico y sumamente estilizado que pareció ser en su momento de estreno en Buenos

Aires (concebido y aceptado, obvio, como un "clásico"), **Shane**, en variadísimos aspectos, es el inocultable precursor de **Teorema** —novela propia y filme— (1968), aunque como obra cinematográfica sea mucho más rica, edificante e infinitamente más agradable y genial que la pequeña e inestable alegoría del maestro italiano Pier Paolo Pasolini...

En **Shane**, la película y novela base que la inspira, se integran —por encima, claro, de la subliminal historia de *amour fou* entre el héroe Shane y Marian/Jean Arthur— que ya describí arriba, dos historias paralelas. Por un lado está el conflicto social desencadenado entre los férreos y agobiados campesinos y el "ranchero", no totalmente incomprensivo, ansioso por retener sus tierras sin límites; por otro extremo, el bíblico enfrentamiento armado entre Wilson/Jack Palance, pistolero a sueldo vestido de negro y parco en palabras, convertido en encarnación del mal, y Shane, el noble caballero andante de las infinitas praderas enfundado con sus característicos ropajes de cuero con flecos "originarios". Párrafo bacano aparte, merece también escucharse una y mil veces una de las mejores melodías —como dije antes: envolventes— compuestas para un *western-film*: **El llamado de las colinas lejanas/The Call of the Faraway Hills**. El insigne compositor Victor Young (1900/1956) logra un lirismo que engrandecen y "purifican" las preciosas imágenes de **Shane** con

instrumentos de cuerdas y viento, desde los propios títulos de crédito, hasta ese final cuando el pequeño Joey intenta, luego del tiroteo, que el héroe herido y sangrando no se marche del valle, gritando su nombre varias veces ("¡Shanee, Shaneeeee, Shaneeeee!"), hasta que el *outsider* e ignoto pistolero, solitario y errante se "esfuma" perdiéndose de vista en las lejanas montañas con su caballo...

Deseo por último remarcar un instante muy significativo por la emoción que suma y trasmite la escena, casi al final del filme, cuando Shane cabalga hacia su destino para enfrentarse a Wilson/Palance. Luego de pelearse a puñetazos con Starrett/Heflin¹ —una escena notable con la cámara a ras de la tierra mientras Alan Ladd y Van Heflin se reparten golpes en medio de las patas de los caballos que relinchan en el corral; estos potentísimos planos recuerdan al cine del maestro japonés Yasujiro Ozu—, el héroe impide que el granjero se enfrente al mal (Wilson) y se despide con un simple y estoico apretón de manos a Marian/Jean Arthur: "¡Adiós Shane!"

¹ Previa a esa pelea descrita de Starrett/Van Heflin con Shane, hay otra mucho más "coreográfica" (como decía mi amigo, director y guionista Rodolfo Francisco Durán), y es aquella al principio del *film* cuando Shane se enfrenta en el *Saloon* del pueblo con todos los secuaces del bravucón Rufus Ryker (Emile Meyer), mientras el pequeño Joey observa por debajo de la puerta la reyerta, mastucando un dulce. Heflin y Ladd, espalda con espalda reparten trompadas a diestra y siniestra, filmadas por George Stevens con fulminantes escorzos, *close-up* y efectivos planos generales, rompiendo los involucrados mesas y sillas del local... La boca sangrante de Ben Johnson y las heridas en la cabeza y frente de Heflin y Ladd permiten observar y admirar la violencia de las tomas.

le dice Marian, y agrega dulcemente, “¿Volveremos a verlo algún día?!”... A lo que Shane le responde con sublime y sentida emoción: “¡No en mucho tiempo Marian!” (ambos aquí, Jean y Alan, brillan como nunca en sus respectivas performances)... Es difícil explicar con palabras justas lo que trasmite este tierno y triste momento de la película... Shane cabalga entonces hasta el *Saloon* del pueblo (perseguido de a pie, a las corridas, por el pequeño Joey), hasta una muerte casi inevitable, y el quijotesco héroe lo sabe...

En fin, he dicho todo, o casi todo, sobre esta obra maestra absoluta del *western*.



Cierro mi extensa semblanza de *Shane* (1953) de George Stevens, con este segmento de inflexión y significativo para toda la posterior trama del filme... Esta violentísima escena entre el mercenario pistolero Wilson (Jack Palance) y el ingenuo e indefenso granjero Torrey (Elisha Cook Jr.) quedó marcada por siempre en la retina de todos los cinéfilos... Además de influir posteriormente en el cine de Monte Hellman, Martin Ritt, Arthur Penn, Clint Eastwood, Martin Scorsese, Walter Hill y muy principalmente de Sam Peckinpah. Este último la colocó en el podio de los mejores momentos violentos de la Historia del *Western*.

CODA I

Una lección de vida

Shane/Alan Ladd, le explica al pequeño Joey Starrett/Brandon De Wilde cómo usar una pistola... “A algunos les gusta llevar dos revólveres (esto lo veremos en el encuentro mortal con Wilson/Jack Palance), pero si sabes cómo usarlo sólo necesitas uno... El revólver es algo tan bueno o tan malo como el hombre que lo empuña”, le dice el héroe al niño y a su madre Marian/Jean Arthur, y en medio de un furioso tiroteo demuestra cuán cercano al asesino está el pistolero honorable.

CODA II

El escritor norteamericano especialista en *western* Jack Warner Schaefer, escribe en la dedicatoria de su excepcional primer libro: "PARA MI PRIMER HIJO, MI PRIMERA NOVELA"... Y

esa novela fue nada menos que *Shane*, publicada en 1949... En el no tan lejano año 2007 la *Asociación de Escritores de Westerns Americanos*, que agrupa a los principales autores del género, decidió que la MEJOR NOVELA WESTERN escrita en el siglo XX era precisamente *Shane* (1949)... Jack W. Schaefer, compitió con colegas de la talla de Owen Wister (considerado por sus pares como "el padre de las novelas del *Old West*" con su libro *El Virginiano* (1902), más Niven Busch, Elliott Arnold, Edna Ferber, William Riley Burnett (gran autor también de relatos *noir*), Paul Iselin Wellman, Dorothy Marie Johnson, Alan Brown Le May, Mari Sandoz, Oakley Hall, el sueco Donald Hamilton; y, entre otros muchos, los estupendos Louis L'Amour, Ernest Haycox —prácticamente un indiscutible sucesor de Zane Grey—, sin olvidar a Borden Chase, James R. Webb, James Warner Bellah, el historiador Dee Brown, Charles Neider y Thomas Louis Berger.

Esta secuencia de cierre con el implacable duelo de revólveres entre los pistoleros Shane (Alan Ladd) y Jack Wilson (Jack Palance) la considero entre los mejores tiroteos que he visto en un *western* a lo largo de toda la Historia del Cine... El mismo Sam Peckinpah declaró que esta escena junto a la del cruel asesinato en la calle embarrada del pueblo, cuando Palance a sangre fría ejecuta al sureño Elisha Cook Jr. fueron inspiradoras de sus posteriores *films* del Oeste...

Único *western* que realizó el californiano George Stevens —exceptuando *Gigante* (1955) que navega o recorre por otros carriles más contemporáneos a través de distintas décadas—, consigue con *Shane* un título clásico que sobrevive hasta hoy por sus sublimes y sobrecogedoras imágenes, interpretaciones ideales, su fluida narración contemplativa y la maravillosa música de Victor Young en uno de sus más inspirados *soundtracks* con ese emocionante tema principal que abre y cierra el largometraje y el emotivo relato imaginado por Jack Schaefer: *El llamado de las colinas lejanas/The Call of the Faraway Hills...*



El estoico y quijotesco Shane, pone las cosas en su lugar, se enfrenta a los inescrupulosos villanos del pueblo y se marcha del valle de los pioneros sin dejar pistas legibles y aunque herido de muerte, el espectador adivina el final... ¡Absolutamente genial actuación de ALAN LADD!



El grupo de pioneros (Van Heflin, Jean Arthur y el niño Brandon De Wilde), más Shane/Alan Ladd, defendiendo con su infalible revólver (en un intento inútil de redención, al ver el rostro de Jean Arthur y el niño Joey), a la indefensa familia de granjeros... ¡La historia de amor es tan auténtica como imposible, y tanto Shane como Marian Starrett lo saben!

FICHA TÉCNICA

Shane, el desconocido (1953, ***Raíces profundas*** en España). Dirección y Producción: George Stevens. Producción Ejecutiva: Ivan Moffat. Guion: A.B. Guthrie Jr., basado en la novela homónima de Jack W. Schaefer. Fotografía (*Wide/Screen-Technicolor*): Loyal Griggs. Música: Victor Young. Montaje: William Hornbeck y Tom McAdoo. Dirección Artística: Hal Pereira y Walter H. Tyler. Decorados: Emile Kuri. Vestuario: Edith Head. Maquillaje: Wally Westmore. Dirección de Segunda Unidad y Asistente de George Stevens: John R. Coonan. Sonido: Gene Garvin y Harry Lindgren. Efectos Visuales Especiales: Farciot Edouart y Gordon

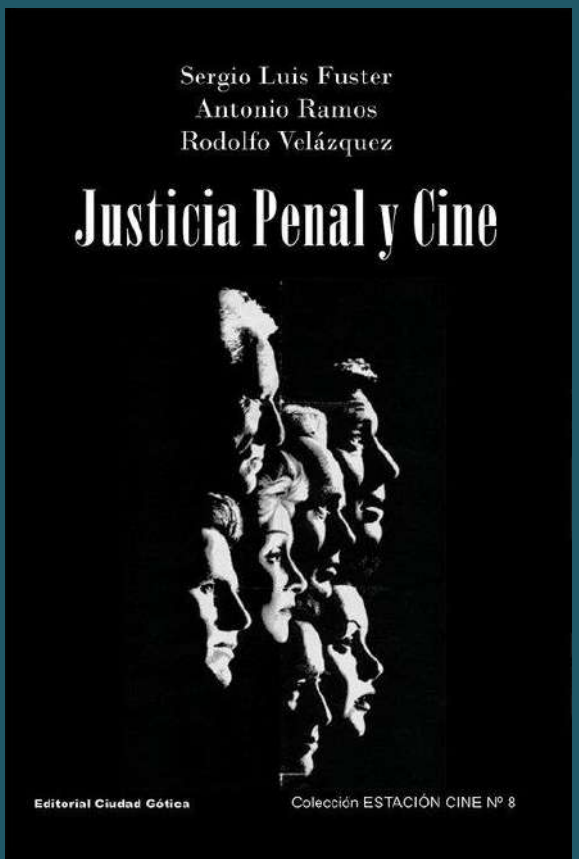
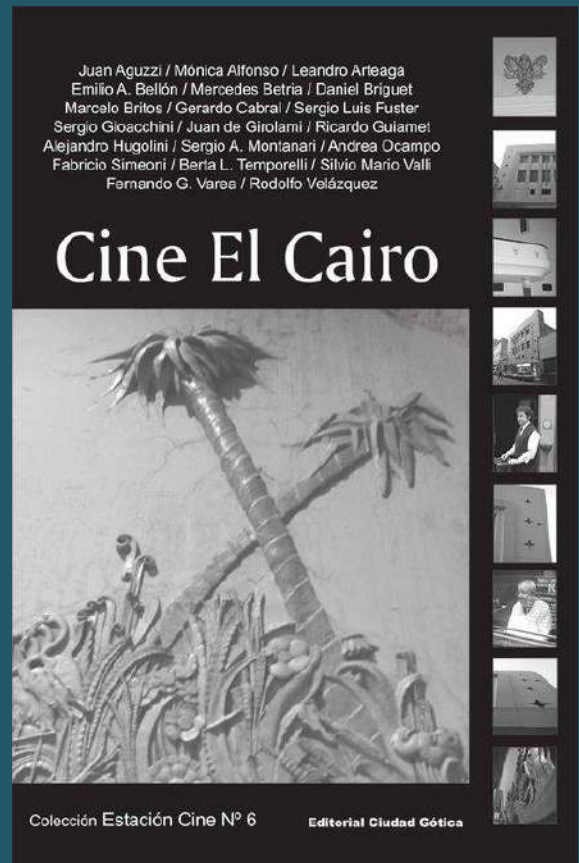
Jennings. *Stunts*: Wayne Burson -doble de Van Heflin- y Russell Saunders -doble de Alan Ladd-. Continuidad: Charles Morton. Exteriores rodados en: Wyoming (Parque Nacional Gran Teton/Grand Teton National Park, más el Valle Agujero de Jackson/ Jackson Hole en las Montañas Rocallosas y Teton Range) y California (Big Bear Lake, Big Bear Valley/San Bernardino, más Iverson Ranch). Estudios: *Paramount Pictures*.

Duración original: 158 minutos - 2hs., 38 minutos. Duración en Argentina: 90 minutos.

INTÉRPRETES

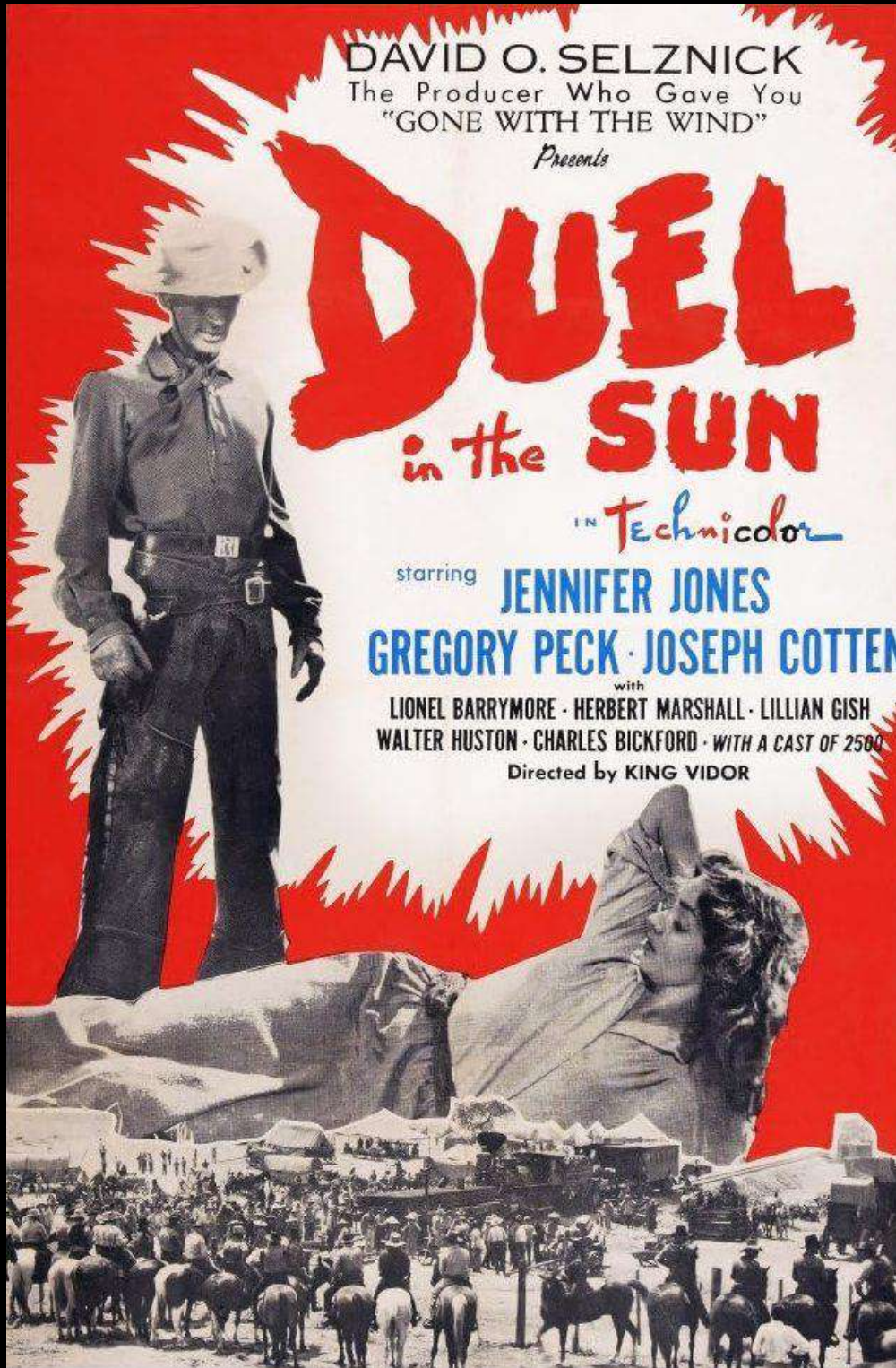
Alan Ladd (como Shane), Van Heflin (como Joe Starrett), Jean Arthur (como Marian Starrett), Brandon De Wilde (como Joey Starrett), Jack Palance (como Jack Wilson), Ben Johnson (como Chris Calloway), Edgar Buchanan (como Fred Lewis), Elisha Cook Jr. (como Stonewall Torrey), Emile Meyer (como Rufus Ryker), John Dierkes (como Morgan Ryker), Ellen Corby (como Mrs. Liz Torrey), Paul McVey (como Sam Grafton), John Miller (como Will Atkey -el *barman*), Edith Evanson (como Mrs. Shipstead), Leonard Strong (como Ernie Wright), Ray Spiker (como Axel Johnson, un granjero), Janice Carroll (como Susan Lewis), Martin Mason (como Ed Howells), Helen Brown (como Martha Lewis), Nancy Kulp (como Mrs. Howells); y, "sin acreditar", Alana Ladd y David Ladd -ambos pequeños hijos de Alan Ladd- como 2 niños de la comunidad de granjeros.

Gustavo Cabrera, viernes 12 de enero 2024



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

A propósito de “Duelo al sol”



Por Gustavo Cabrera

RECUERDA... "Toda la teoría del Universo
está dirigida a un solo individuo: A TI"

Walt Whitman (1819-1892)

UNO DE LOS BESOS MÁS BELLOS DEL QUERIDO E INMORTAL GÉNERO... ENTRE EL AMOR, EL ODIO, EL ÉXTA- SIS Y LA PASIÓN INCONTENIBLE

"Tanto como dure lo que de esta historia queda"..., dice la narración (sentencia en *off* Orson Welles desde la pista de sonido). El estridente sonido de dos disparos abre esta obra monumental —al compás del inspirado *soundtrack* del compositor ucraniano Dimitri Tiomkin—, y otro disparo la cierra con actitudes e impulsos misátricos y misóginos (a la vez, retorcidos y ocultos) como si se tratara de una tragedia griega. La voz grave, modulada, pausada y única del maestro Orson Welles nos cuenta la mística Leyenda Apache!... La bravía, joven y sensual mestiza Perla Chávez (Jennifer Jones) y el cínico y apuesto ranchero Lewton "Lewt" McCanles (Gregory Peck) saben que su destino trágico está prefijado por los dioses paganos y el auténtico Supremo. Ese probable "nosotros" se derretirá con el sofocante sol del desierto texano y el sonido mortal de sus propias armas en la mítica "Montaña del Indio", amándose empero, intensa, hondamente, mientras la tierra gira a su alrededor, mientras transcurren las "cosas" de los

hombres, las nimiedades del mundo... Los quince minutos finales de este sublime, clásico y polémico *western* pro-indio y antiracista, aunque todavía —aún hoy— persisten las diatribas entre los elogios "cinéfilos" y las alabanzas cristianas frente al desprecio crítico de múltiples especialistas del género; sin fundamentos o criterios teóricos válidos esta última posición, en mi humilde opinión analítica estrictamente personal.

UN AMOR TÓXICO y SALVAJE

Duel in the Sun, grandioso y épico *western*, fabricado a la sombra de la exitosa *Gone with the Wind* (1939) por el mismísimo productor David O. Selznick por expreso pedido de la actriz protagonista y/o para lucimiento de su pareja/estrella femenina, basado en la novela homónima del excelente escritor, también guionista, Niven Busch (levemente inspirada en el relato semita de "Caín y Abel") parece salido de una fábula hebrea... de las mismas entrañas del Edén bíblico. El resto del *film* es sólo espera..., la mística trama -repito- "levita" y transita en composiciones y encuadres pictóricos dignos de un Charles M. Russell o de un Frederic Remington, quienes ilustraron plásticamente el Old West como pocos. El rabioso, intenso y apastelado *Technicolor* bajo la batuta cromática del genial iluminador y director de

fotografía Harold Rosson va acompañando la narración —sacudida por espasmos dramáticos calculados—: el asesinato, en el inicio, de la adúltera bailarina, madre de Perla, a manos de su despechado esposo/Herbert Marshall y su posterior linchamiento por el crimen, el primer encuentro sexual entre "Lewt"/G. Peck y Perla/J. Jones, la veloz, épica e impresionante cabalgata de cowboys del amo McCanles/Lionel Barrymore, para defender su feudo frente a la caballería azul, en los propios límites alambrados de su gigantesco rancho sureño, imágenes estas rodadas con cortas y veloces panorámicas a lo John Ford que deslumbran al espectador, o ese ¿duelo? hacia el final entre los muy diferentes hermanos McCanles/Gregory Peck y Joseph Cotten, con secuencias encadenadas que, gracias a la sabiduría del realizador King Vidor (1894/1982) —notable pionero— autor de, entre otros muchos títulos de jerarquía fílmica, *El campeón/The Champ* (1931), *El ave del paraíso/Bird of Paradise* (1932), uno de mis preferidos: *Stella Dallas* (1937), *La ciudadela/The Citadel* (1938), *Hacia otros mundos/Paso al noroeste/Northwest Passage* (1940), *Más allá del bosque/Beyond the Forest/Perfidia de mujer* (1949), *La furia del deseo/Ruby Gentry* (1952), *Hombre sin rumbo/Man Without a Star* (1955), su muy sangünea adaptación de Tolstoi: *La guerra y la paz/War and Peace* (1956), y su aportación al péplum con la colosal *Salomón y la reina de*

Saba/Solomon and Sheba (1959) van tomando, secuencialmente decía, carácter y forma de un lento, tóxico y fogoso "melodrama" introspectivo, a caballo de una impronta casi, casi isabelina...

KING VIDOR y SU MIRADA DEL WESTERN (entre la poesía trágica de John Ford, la "fisicidad" vibrante de Anthony Mann, la ambivalencia moral de Raoul Walsh, la dialéctica caústica de Howard Hawks, la lozanía visual de Budd Boetticher, la elíptica expresiva de John Sturges, la perfección estilística de Delmer Daves y la ritualizada violencia de Sam Peckinpah).



Western clásico, pasional, bestial y psicológico a la vez, se percibe y se nos muestra hoy —visto en "versión completa", sin el horrible doblaje en español, en su idioma original y con la adecuada perspectiva que otorgan los años transcurridos desde su rodaje en preciosos, muy precisos y rojos crepusculares exteriores de Mountain

Park/Arizona— como un vasto lienzo o mural épico de resonancias hedonistas, bíblicas; donde el racismo, los celos, la infame ambición, el poder feudal del viejo Texas, el amor, la pasión irrefrenable, el odio, el sexo, el éxtasis, la sangre y la violencia (tanto moral como física) intercambian roles protagónicos —subrayado y sustentado por un elenco "soporte" de altísima categoría: Lionel Barrymore, Herbert B. Marshall, Walter Huston, Charles Bickford, Harry Carey -padre-, Lilian Gish, Sidney Blackmer, Otto Kruger y, por supuesto, Mr. Joseph Cotten, vértice mortal de ese triángulo sexual de amor y odio—...

Además de King Vidor, hubo otros prestigiosos directores "sin acreditar" en los títulos, que metieron mano y aportaron lo suyo en el filme (William Dieterle, Josef Von Sternberg, Otto Brower -primordial asistente en la secuencia de los jinetes de la enorme cabalgata-, Sidney Franklin, William Cameron Menzies -diseñador de varios encuadres pictóricos brillantes como la misma rocosa "Montaña del Indio"-, y el propio megalómano gran productor David O. Selznick), por lo cual, algunos pasajes -mínimos- quedan inconexos a nivel emocional, sobre todo en la primera mitad de proyección. Pero, sin lugar a dudas, King Vidor sigue siendo su AUTOR: el AUTOR de *Duel in the Sun*. Estos pasajes de cierre lo demuestran irrefutablemente, poseen la notable perfección y rigurosidad de una *mise en scène* impecable y un sexto sentido medular, intrínseco, de

las poderosas e inabarcables imágenes en movimiento... ejemplar... ¡admirable!

No se trata de un típico duelo con revólveres *colt* y rifles, pues Perla Chávez/Jennifer Jones y Lewton "Lewt" McCanles/Gregory Peck se buscan, se necesitan (nadie, ningún espectador de esta trágica historia se cree las excusas de redención y/o venganza), se desean sexual y apasionadamente, emprendiendo (ellos lo saben obvio, de antemano) un único sendero: ¡el de la inevitable perdición!... por eso deben encontrarse por última vez para morir, sucumbir juntos, pues el pecado de ambos fue amarse, más allá de los prejuicios interraciales, más allá de la ortodoxa Ley del Oeste, más allá de la vida, más allá de esa funesta muerte anunciada, más allá de todo y de TODOS!...

El erotismo implícito y explícito de la película —fiel a la novela origen de Niven Busch (*)— resulta enardecido, fulminante, frenético, delirante y anticonvencional, desechando —impuesto por el propio Selznick esta vez— el formal *happy end* hollywoodense de aquellos años... El beso final de los moribundos Jennifer Jones y Gregory Peck quedaría -reitero- en la "Historia del *Western*", como uno de los más bellos, potentes y "bestiales" del siempre amado e imperecedero género.

(*): King Vidor rodó una secuencia de sexo animal, haciendo un paralelismo, o mejor dicho, una

análoga comparación del primer "coito" entre Gregory Peck y Jennifer Jones —la escena está bien descrita y tomada fielmente de la novela de Niven Busch—. Perla/Jennifer observa en un corral cómo un "semental" de pura sangre monta a una yegua que abre sus "ollares-traseros" para que el potro la penetre vorazmente.



Inmediatamente después o antes de que "Lewt"/Peck y Jennifer se abracen sexualmente hasta el éxtasis por la noche haciendo el amor, bestial, fogosa y apasionadamente. Obviamente, en la sala de montaje se eliminó esta secuencia, sugerida de forma admirable por el realizador; pues era inaceptable, por aquellos años, semejante escena audaz, considerada inapropiada, inmoral y "sucia" por el nefasto Código Hays de censura estadounidense.

APÉNDICE

King Vidor, a lo largo de su copiosa filmografía rodó exactamente cinco *westerns*, cuyos títulos son los siguientes en orden cronológico:

1º) ***Billy the Kid*** (1930), con la mítica estrella del Oeste Johnny Mack Brown, Wallace Berry y Kay Johnson.

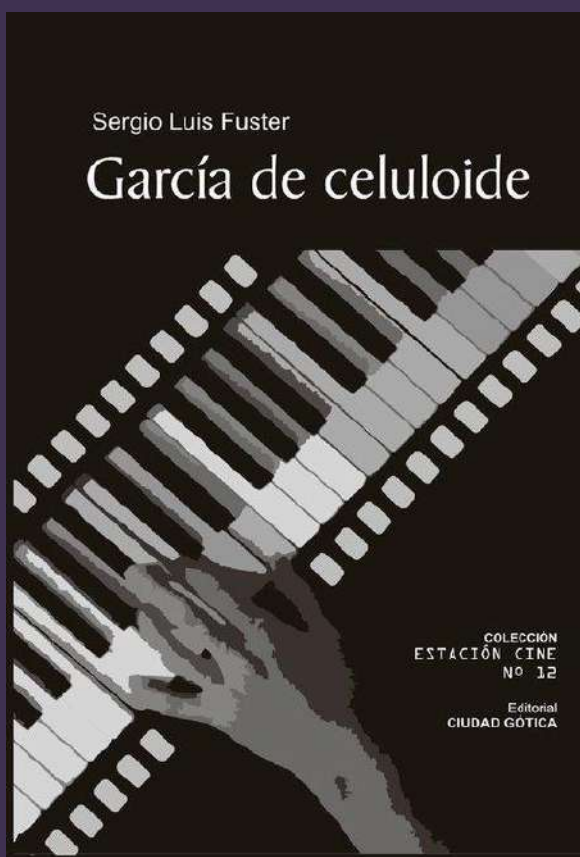
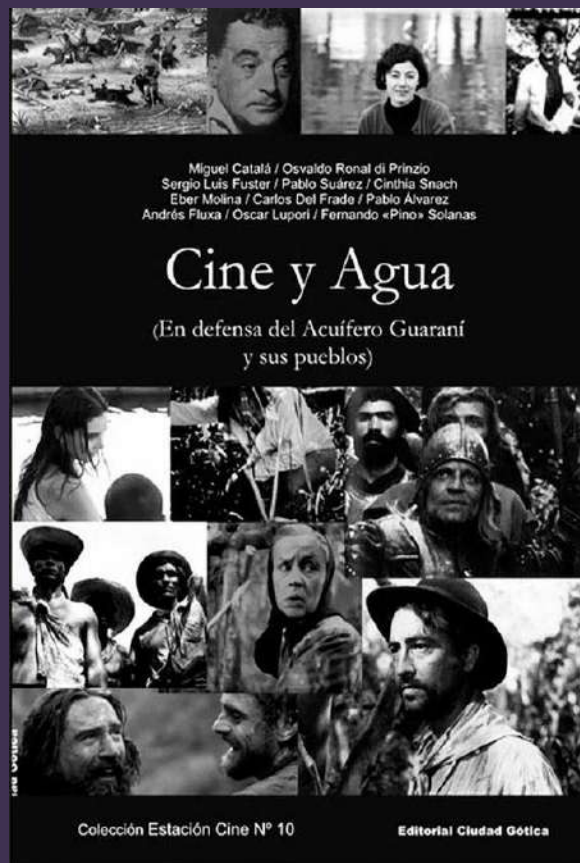
2º) ***Milicias de paz/The Texas Rangers*** (1936), con Fred MacMurray, Jack Oakie y Jean Parker.

3º) ***Hacia otros mundos/Northwest Passage/Paso al noroeste*** en España (1940), con Spencer Tracy, Robert Young, Walter Brennan y Ruth Hussey. En realidad este título aislado de aventuras indias sobre el accionar del histórico y célebre explorador Mayor Robert Rogers (1731-1795) se puede y debe ser considerado en la categoría de "pre-western".

4º) ***Duelo al sol/Duel in the Sun*** (1946), con Jennifer Jones, Gregory Peck, Joseph Cotten, Lillian Gish y Lionel Barrymore.

5º) ***Hombre sin rumbo/Man Without a Star*** (1955), con Kirk Douglas, Jeanne Crain, Claire Trevor, William Campbell y Richard Boone.

Gustavo Cabrera: 1 de noviembre de 2023



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

A propósito de **Blake Edwards**

(Acercamiento)



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

Por Gustavo Cabrera

LA FIESTA INOLVIDABLE/THE PARTY (EL GUATEQUE, en España, 1968)



PETER SELLERS —nacido en Inglaterra— (1925/1980, 54 años!) en la desopilante escena de apertura de: **La fiesta inolvidable/The Party** (1968) dirigida por un auténtico revitalizador y renovador en la evolución de la comedia norteamericana: Mr. BLAKE EDWARDS (1922/2010, 88 años!)... La secuencia es realmente GENIAL!, parodiando Peter Sellers y Blake Edwards los momentos finales de ese

humilde "aguatero" del ejército británico (que interpreta el excelente Sam Jaffe) en el clásico de aventuras colonialistas: **Gunga Din** (1939) del californiano George Stevens, basado en el insigne poema homónimo de Rudyard Kipling.

APÉNDICE o, mejor dicho "CODA" al decir del clarín de Sellers:

Recordemos también que en la misma estupenda primera secuencia del *film* hay dos instantes más para la Historia del Cine —¡Mel Brooks, otro maestro de la comedia moderna, siempre elogió este *opus* de Blake Edwards!— y no son otros segmentos que, cuando el director de ficción (cuyo rol asume con estoica eficacia Herb Ellis), primero le hace sacar al pelmazo de Peter Sellers (en el momento que está atacando a un enemigo por la espalda) el lujoso reloj de su muñeca (no olvidemos que estamos en La India del siglo XIX), y el otro notable pequeño instante es cuando a Sellers se le desprende su sandalia y para atarla apoya su pie en la palanca de detonación que hace volar por los aires todo el fuerte!... El susodicho director queda estupefacto porque la toma era sólo UNA... Después ya sabemos que Peter es "invitado" por error al referido *party* hollywoodense, con una serie interminable de *gags* visuales espléndidos hasta el final.

El personaje de Sellers —casi no habla— sólo pronuncia apenas monosílabos durante todo el largometraje... y los personajes "satélites" están todos perfectos: la dulce cantante parisina Claudine Longet —que se hace amiga de Sellers y entona la canción de reparto—, el inefable camarero que ofrece champagne a todos —sublime performance de Steve Franken—, pero al no beber muchos, va "chupando" cada copa no aceptada por los invitados y termina borracho como una cuba, cruzando la piscina por el medio del agua con su *smoking* y bandeja en mano, el *cowboy* engreído, *cool* y mujeriego, el productor abusivo y acosador "pedófilo", el jefe de camareros *gay* que se le vuela el peluquín simpáticamente y se mira al espejo desnudo como "narciso-bello", más ese final apoteótico cuando la mansión rebalsa de espuma y el elefante indio pintado con consignas *pop* es bañado en la piscina de la residencia del productor. El gracioso nombre de Sellers en la ficción con su rostro moreno, maquillado de hindú ("Hrundi V. Bakshi"), su vestimenta austera vestido con traje claro y mocasines de color blanco, con corbata roja —el momento cuando se le escapa uno de los zapatos en la piscina y cómo lo rescata es inolvidable y también aquel otro pasaje cuando se está ¡meando encima! y al no encontrar baños intenta corriendo por el parque de la residencia para "descargarse", pero sin querer activa todos los regadores automáticos de agua empapándose todo—; la torpe

"pinchada" en la cena, cuando clava su tenedor en el pollo y, con tanta mala suerte, que se dispara encima de la peluca de la vieja sofisticada primera actriz; el disparo del arma de juguete, cuya flecha con chupete queda estampada en la frente del fanfarrón vaquero, etc., etc.! En fin, hay una acumulación de *gags* notables -repito- imposible de enumerar todos... Sin olvidar el humilde automóvil de Sellers: un pequeño Triumph de tres ruedas que escupe gases por doquier, pero es él, en definitiva, el que se lleva orgullosamente a la preciosa y dulce Claudine Longet. La francesita Longet, aspirante a actriz en el *film*, se llama Michele Monet...y el sonido de cuerdas de la enorme *cítara* de Sellers lo resume todo desde el inicio.

Hay que decir y repetir a su vez que ***La Fiesta Inolvidable*** es una vertiente cabal y pura de la comedia *edwardsiana*: la película interesa como sabio "experimento" de romper con convenciones narrativas; salvo la referida introducción explicativa y terriblemente irónica sobre el mundo de los rodajes de *films* hollywoodenses, todo el relato se capitaliza en esa *kitsch* y gigantesca casona del productor que da una fiesta supuestamente "íntima". Edwards ha mecanizado como nunca en este largometraje cómico su extremista y peculiar sentido de la comedia americana, "revitalizándola" y "renovándola" —reitero, como al comienzo de estas líneas— hasta extremos insospechados de comicidad experimental y causticidad intelectual. Todo esto en razón directa con

su afán de -repito- "experimentar" y lograr una larga sucesión de *gags* y situaciones embarazosas que van destruyendo sistemáticamente la rigidez de un ambiente artificial —el decorado y color lo subrayan de manera estupenda—, convencional y sofisticado hasta el límite, que provocan por decantación el ridículo. Digamos como afirmación de su cine que, debido al talento y vocación del realizador por innovar/modelar inteligentemente el "espectáculo" frente a la intriga, el humor y narración, ***The Party*** es algo digno y fabuloso del mayor encomio de su discurso fílmico. La película con la complicidad del músico habitual de Edwards: el talentoso compositor de origen brasileño Henry Mancini (1924-1994), llega a borrar la idea de que la música es un elemento externo a la *mise en scène*. En el filme comienza la música cuando llega la orquesta y poco después nos olvidamos de esta como sucede en la "realidad". Y eso que la orquesta sirve como alusiones, como aquella de que todos los músicos son incansables porque tocan "drogados y alcoholizados". Así se pierde por una vez, la función explicativa de la música, su carácter aditivo. Es un logro absoluto de Edwards el haber contribuido a demostrar que la música puede encontrar su lugar irremplazable siempre y cuando provenga de la acción cinematográfica y esta misma la exija. Es decir, sin música, ¡ojo!, tampoco tendríamos ***La Fiesta Inolvidable***. La fotografía en *Panavisión-Color De Luxe* —tengo que citarlo— del maestro Lucien

Ballard es sencillamente mágica y deslumbrante, marchando a la par de cada situación desopilante y estudiada del insigne cineasta estadounidense.

1º

Conclusión parcial: Las fiestas en el cine de Blake Edwards

Una conclusión parcial de cómo utiliza el *slapstick* Blake Edwards está introducido en una "constante" expresiva visual-temática permanente de sus comedias. Siempre hallaremos una fiesta en sus películas humorísticas o no tanto. Esa presencia de las fiestas —obviando lógicamente ***The Party*** (1968) donde toda su trama y argumento se centra y gira en esa fiesta hollywoodense hilarante, desmesurada y gigante—, no olvidemos tampoco la fiesta de disfraces de ***La pantera rosa/The Pink Panther*** (1963), la fiesta, con la descomunal "batalla de los pasteles" en ***La carrera del siglo/The Great Race*** (1965), la gran fiesta pueblerina y callejera con los soldados americanos en ***¿Qué hiciste tú en la guerra, papá?/What Did You Do in the War, Daddy?*** (1966), el sofisticado y colorido *party* de ***Muñequita de lujo/Breakfast at Tiffany's/Desayuno con Diamantes*** (1961) o incluso esa hipócrita reunión de diplomáticos —donde espías y traidores se mezclan por igual tomando champagne y

comiendo canapés— en ***La leyenda del tamarindo/The Tamarind Seed*** (1974)...

Las máscaras y disfraces constituyen entonces para Blake Edwards, una válvula de escape por las cuales sus personajes logran un efímero, pero efectivo aislamiento artificial en un mundo (su mundo) ilusorio, mágico, muy especial y muy propio... A medio camino entre las comedias bien pensantes de Richard Quine —en su muy sofisticado encantamiento— y las de ese otro maestro olvidado llamado Frank Tashlin —mecenas absoluto de Jerry Lewis director—, en su total aprovechamiento del *slapstick* y el "gag elíptico", las obras escritas y dirigidas por Blake Edwards corren o rozan por el camino casi estricto de la perfección estilística y dramática. No dejemos tampoco de lado o resaltar —sería injusto— sus *films* fuera de las comedias: el excelente melodrama ***Días de vino y rosas/Days of Wine and Roses*** (1962), el *noir* con efectivos toques *hitchcockianos* de *suspense* y violencia titulado ***El mercader del terror/Experiment in Terror*** (1962), el policial clásico detectivesco ***Peter Gunn/Gunn*** (1967), basado en la exitosa serie de TV homónima, emitida por la cadena NBC entre 1958 y 1962, y en donde el propio Edwards dirigiera 10 episodios, el *western* crepuscular, un poco a lo Mr. Sam Peckinpah o a Walter Hill, bastante original, sentimental y elegíaco: ***Dos hombres contra el Oeste/Wild Rovers/Dos vaqueros errantes*** (1971), o el revulsivo y notabilísimo musical

Victor, Victoria (1982). Perfección visual cualificada, decíamos, que no se limita a la simple exploración de fórmulas y de claves cómicas —y de otros géneros como vimos— adquiridas de los pretéritos *pioneers*, tal como sucede de manera bastante clara y contundente en una de sus "obras maestras" absolutas —ya citada- como es: ***¿Qué hiciste tú en la guerra, papá?/What Did You Do in the War, Daddy?*** (1966); película que es además —bajo el primer nivel inmediato de su lectura irónica de comedia— un potente y feroz alegato antibélico, protagonizada por intérpretes realmente de lujo: James Coburn, Dick Shawn, Aldo Ray, Harry "Henry" Morgan, Carroll O'Connor, y los notables italianos Sergio Fantoni y Giovanna Ralli. El guion fue escrito por una celebridad que se haría millonario siete años después: William Peter Blatty, autor de la novela de terror *El Exorcista* (publicada en 1971), llevada al cine por William Friedkin en 1973.

2º

Un completo y cabal hombre del espectáculo

Blake Edwards ha "laburado" en la radio, en la televisión y el cine, como guionista, actor, productor y director —autor de series tan exitosas y famosas como ***Richard Diamond, Private Detective*** (1957/1960) con David Janssen, si bien dicho

personaje nació primero en la radio, personificado por la voz del carismático Dick Powell, **Mr. Lucky** (1959/1960) con John Vivyan y/o **Peter Gunn** (1958/1962) con Craig Stevens— y también escribió alguna que otra pieza teatral. Amigo personal y colaborador en muchos guiones de su coetáneo Richard Quine, su carrera se ha amplificado en un espiral ideal, estimulante y polifónico en sus definiciones artísticas, estilísticas y temáticas.



Se puede decir algo más para alimentar mi comentario que amplié por necesidad de amor a su cine. Su puesta en escena se ha caracterizado neurálgicamente por estar construida a partir de los actores, supeditando muchas veces —y el caso de Peter Sellers es una confirmación seria, total y definitiva a esa regla— la planificación y los movimientos de cámara a los impulsos naturales y la comodidad creativa de los mismos. La evolución de su cine viene dada por esa intromisión decisiva de los objetos y el decorado hasta

erigirse en "segundos" protagonistas de sus películas... Los actores deberán así compartir su hegemonía con las cosas que les condicionan argumental y físicamente. Todo esto corre parejo siempre a una mayor dosis de libertad creativa, de anarquía irrespetuosa, carnavalesca, loca y exuberante cuya razón de ser es la "destrucción" —parecido a lo que ocurre en el cine de Frank Tashlin y Jerry Lewis—, tanto física (*gags*, objetos) como intelectual (sátira de ambientes e instituciones) con una fina delicadeza, intransferible, muy personal y única... Otra constante medular, ineludible e identificadora de su cine, muy clara en sus propósitos formales creativos es una cierta sutileza (evidentes en sus *films* dramáticos o románticos, pero "oculta" en sus comedias), acompañada de una ironía disolvente y a veces amarga. A su manera especial, el cine de Edwards es una "crónica" del *american way of life*, a través de unas formas uniformes de expresión que son fiel reflejo y producto de ella. Una "crónica" de la inadaptación del americano medio a su propia existencia, de la frustración de seres humanos sencillos o vulgares al no poder realizarse en sus relaciones con el entorno social. Integrados o desplazados, sus personajes suelen participar de esta característica bien marcada. Recuérdese, por ejemplo, a Audrey Hepburn y George Peppard en ***Breakfast at Tiffany's*** (1961), a Jack Lemmon y Lee Remick en ***Days of Wine and Roses*** (1962), a Cary Grant en ***Sirenas y tiburones/Operation***

Petticoat (1959), al músico Dudley Moore en *10: La Mujer Perfecta/10* (1979), al desprejuiciado afeminado Robert Preston en *Victor, Victoria* (1982) —otra "obra cumbre" de Edwards, que coloca al máximo de sus posibilidades dramáticas el tema de la dualidad sexual de todos los seres humanos y un enérgico y profundo mensaje de crítica social contra la discriminación tanto *gay* como "heterosexual"—, al mismo Peter Sellers en *The Party* (1968), a los *outsiders* e ingeniosos vaqueros William Holden (el viejo) y Ryan O'Neal (el joven) en *Wild Rovers* (1971) * y a los personajes pícaros, pillos y arribistas encarnados por Tony Curtis, actor del que B. Edwards ha sabido conseguir siempre muy buenas actuaciones. Volveré a hablar y fundamentaré unas palabras y mi concepto personal al final del estudio sobre el único *western* de Edwards: *Wild Rovers* (1971), porque fue y es realmente execrable, al menos para mí, todas las "críticas" y comentarios adversos que se hicieron y volcaron sobre él a lo largo de 5 décadas. Sigo e insisto ahora sobre la dupla y aquella química especial que obtenían Tony Curtis (actor)-Blake Edwards (cineasta) en la pantalla.

Espléndido, precisamente Tony Curtis en esa escena de la disparatada *Operation Petticoat* (1959) cuando roba de los almacenes de la marina el cerdo o "cochinillo" para los tripulantes del submarino y pasa la barrera de vigilancia camuflando al animal, envuelto con una manta,

mimetizado como un marinero "ronco" y enfermo, apoyado en la cabina del camión; secuencia "subversiva" y caricaturesca que hace recordar al mejor cine de Billy Wilder. Y no es casualidad tampoco que los dos primeros grandes logros o consagraciones de Blake Edwards de crítica y público en cine tuvieron a Tony Curtis en el reparto principal y fueron comedias de ambiente militar —*Vacaciones sin Novia/The Perfect Furlough* (1958) y la propia *Sirenas y Tiburones/Operation Petticoat* (1959)—; comedias "libertinas" de gran desenvoltura y naturalidad aún dentro de la deformación de las situaciones que suelen llevar implícitos el tratamiento satírico. Películas vibrantes, poco académicas, abocadas moderadamente a la construcción de las relaciones entre los actores, por encima de la estructuración *a priori* del guion, derroche de ingenio e inventiva visual, de sugerencias eróticas contenidas a través de una narrativa sencilla y muy particular. Sumo que en *The Perfect Furlough*, junto a Tony Curtis, Janet Leigh, Keenan Wynn, Jay Novello y Marcel Dalio, aparece mi amiga argentina/rosarina Linda Cristal (1931-2020) en el rol de "Sandra Roca", y con la que hablé personalmente hace unos 6 años con la intención de hacerle o dedicarle un libro reportaje, pero su muerte truncó nuestro proyecto. En fin, para redondear, me gusta todavía el cine de este hombre nacido en Tulsa/Oklahoma, USA, esposo de Mrs. Julie Andrews (el amor de su vida). Sus

largometrajes y carrera profesional lo han elevado con los años a las categorías más elogiadas y recordables del cine clásico estadounidense.

3º

Otro punto más (el último) a destacar con fervor del cine de Blake Edwards: Los estimulantes y muy ingeniosos inicios de casi todas sus películas

Si recorremos con atención su rica filmografía veremos cómo los comienzos de sus *films* son una pincelada colorida y armónica de diversificación ingeniosa de su estilo, de corte y de invención polifacética de su sello desmitificador en la totalidad de su discurso fílmico como autor. Los ejemplos lo demuestran. El prólogo de ***Un disparo en la sombra/A Shot in the Dark*** (1964), primera "secuela" de la exitosa saga de ***La Pantera Rosa/The Pink Panther*** (1963), se abre con un tiro en la oscuridad de la noche y un asesinato, en la mansión del millonario que interpreta el siempre aplomado George Sanders... La cámara de Edwards se mueve con lentas y rápidas panorámicas, *zoom* y *close-up* por fuera de la casona, mostrando a través de sus ventanales personajes desconcertados por el disparo, corriendo, algunos semi vestidos y con una dosis de intriga al estilo de un "policial-enigma". Sin embargo, la rapidez de la secuencia se calma de pronto, y entonces la

trama da paso a una de las mejores comedias de la referida saga con el Inspector Clouseau (Peter Sellers) y la bella berlinesa Elke Sommer (como la criada María Gambrelli) ocupando el centro de la posterior desopilante película...



En otro extremo, también desconcertante para el espectador, observemos el estupendo arranque de: ***¿Qué hiciste tú en la guerra, papá?/What Did You Do in the War, Daddy?*** (1966), cuando un pelotón de infantería americano entra a una aldea italiana, tomada por los nazis, pero aparentemente tranquila y sin peligro a la vista de los soldados, que se van desplazando alertas y avanzando muy sigilosamente por las estrechas calles del pueblo —la música de Henry Mancini le suma *suspense* a la escena— cuando de repente; oh por Dios, una pelota de cuero se clava en la bayoneta de uno de los combatientes yanquis... Toda la gente de la aldea estaba presenciando (oficiales italianos incluidos) un vibrante partido

de fútbol!!... La genialidad de esta secuencia inicial nos permite enfocar otra vez, cómo Edwards pasa de un género a otro (del bélico a la comedia) con total desparpajo, insólito humor y suprema originalidad... Sigamos. Sobre *La Fiesta Inolvidable/The Party* (1968) ya lo dijimos casi todo: "cine dentro del cine" puro de principio a fin. Los momentos espectaculares al comenzar *La carrera del siglo/The Great Race* (1965) en esa intercontinental contienda de automóviles de principios del siglo XX, se extiende de New York a París. La exuberante, *crazy* y vertiginosa largada en New York es o posee, mejor dicho, una clara e inocultable influencia y homenaje al cine silente del maestro Mr. Mack Sennett (es más, casi todo el metraje remite a Sennett) con estrafalarias e inolvidables performances (sobre todo) de Jack Lemmon y Peter Falk como los "villanos" y tramposos, acompañados por el galán Tony Curtis y la bellísima feminista Natalie Wood... En el notable melodrama *Días de vino y rosas/Days of Wine and Roses* (1962) y después de los "nebulosos" títulos de crédito como fondo, Jack Lemmon está en un bar tugurio de alcohólicos con un amigo, eligiendo a 7 aspirantes al puesto de secretaria, tomados en un espléndido plano secuencia. Con una hábil panorámica Blake Edwards muestra a Lemmon desplazándose hacia al teléfono para llamar a Lee Remick (la séptima elegida) e invitarla a un yate junto a las otras 6 voluptuosas postulantes, teniendo como escenario

natural la Bahía de San Francisco... Finalmente será elegida Lee Remick, en ese demoledor estudio sobre la "dipsomanía" y sus nefastas consecuencias en la vida social y personal de la pareja central.

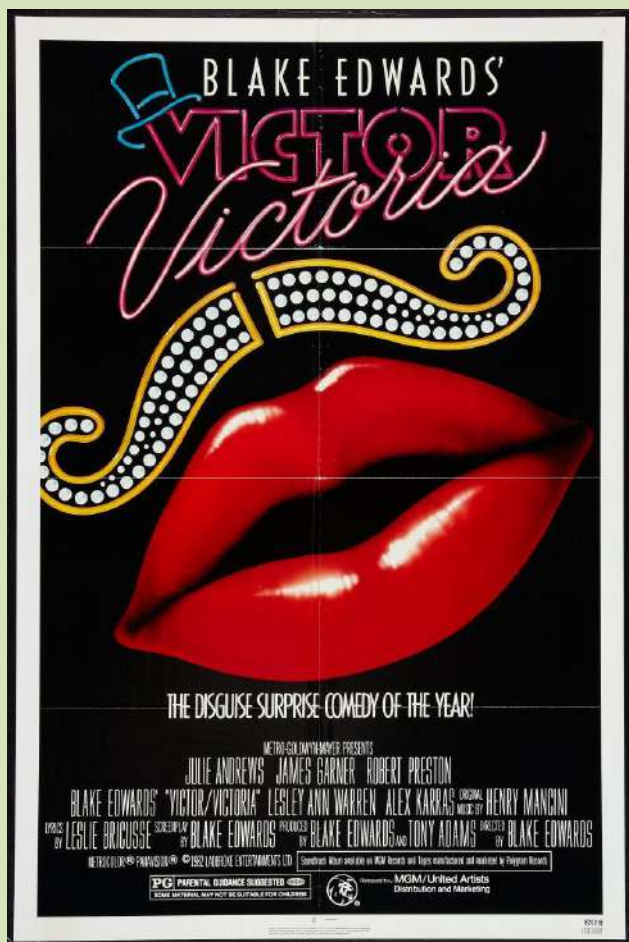
En el psicológico policial *El mercader del terror/Experiment in Terror* (1962/63) su inicio es electrizante, filmado al igual que *Days of Wine and Roses* en un adecuado blanco y negro, con Lee Remick atravesando durante la noche el puente Golden Gate con su automóvil descapotable rumbo a su casa en Twin Peaks (localidad o zona auténtica de California, no el pueblo ficticio de Washington de la exitosa serie de David Lynch de los 90) y cuando entra a la cochera se hallará atrapada por un sádico criminal que la sostiene por detrás con voz temblorosa cerrando antes las puertas de su garage. Grandes actuaciones —como no podía ser de otra inimitable manera tratándose de su director— de Lee Remick, Glenn Ford, Ross Martin, la muy sensual y "rompe corazones" Stefanie Powers —estoy recordando a William Holden, Lee Van Cleef, Gary Lockwood y a Robert Wagner concretamente—, más el veterano Ned Glass, la incipiente Patricia Huston y la prácticamente desconocida Anita Loo. Lee Remick como cajera de una importante entidad bancaria será obligada y chantajeada por el cruel delincuente para el robo de una buena cantidad de dinero (¡100.000! dólares) a costa y riesgo de ser asesinada ella y/o la hermana menor

de Remick, si esta acude al FBI de San Francisco; amenazándola así por el oscuro malviviente de guantes negros...



La primera imagen de la excepcional **Victor, Victoria** (1982) nos pone de cara a los conflictos, enredos y "dualidades" de lo que veremos después. Los cuadros exponen desde una ventana al invernal y nevado París de 1934. De derecha a izquierda en panorámica, Blake Edwards muestra al homosexual que interpreta impecablemente Robert Preston, durmiendo junto a su joven amante... de ahí en más proviene ese aluvión de música, colores y canciones, intercalados muy incisivamente a la inexorable crítica e integracionismo de libertad sexual que deben tener debidamente todos los seres humanos... Y ni hablar de esa aparición final con Robert Preston (1918-1987), vestido de mujer e imitando a "Victoria" (Miss. Julie Andrews) en un prodigio de número

musical donde Preston con su abanico español en mano hace lo que quiere con entera libertad, casi sin cortes ni edición por el director... actuación que hubiera merecido 10 premios de la Academy Awards, con ese desprendimiento habitual -antes comentado- que prefiere el autor de **The Party** para con sus intérpretes, para que ellos se sientan con plena libertad de movimientos frente a la cámara, en "interacción paralela" con el decorado, el escenario, la *mise en scène* y el vestuario, más allá del guion y la dirección misma... La caída de cierre de Preston en el baile, en la que los muy jóvenes *partenaires* del ballet, sonriendo, lo dejan desplomarse adrede en el suelo, es una improvisación hilarante, eficaz, extravagante y sobreactuada del actor, donde desde el piso del escenario les dice a sus bailarines riéndose irónicamente y transpirando por el gran esfuerzo —complicidad de los bailarines con Blake Edwards director, obvio—... "¡Sons of bitches!", frente a la miradas satisfechas y relajadas ya de Julie Andrews y James Garner... pues ambos se han revelado ya como Mujer y Hombre heterosexuales. Capítulo aparte es la voz ronca de Robert Preston cantando la misma canción que interpreta Julie Andrews ("travesti") al principio, con esa grotesca entonación de Preston que hace desmayarse de risa a todo el público del cabaret parisino. Tampoco debe dejarse de lado todas las sexualísimas apariciones de Lesley Ann-Warren, a contrapelo de los "duales" personajes principales...



Victor, Victoria (1982), uno de los títulos más icónicos y mejores, sin duda, en la filmografía de Blake Edwards, basado en la vieja y excelente película germana de los Estudios UFA de 1933: **Viktor und Viktoria**, dirigida por el director de plantilla Reinhold Schünzel, con Renate Müller y Hermann Thimig. En este *film* el urticante tema de la homosexualidad (tema "tabú" en la xenófoba Alemania que se avecinaba con Adolf Hitler al poder absoluto) se limaron algunas aristas explícitas de su argumento y escenas, para que la cinta no fuera censurada, cortada y/o prohibida

para su estreno. Existen dos versiones o *remakes* de **Victor, Victoria** más liberadas de la censura (refiriéndonos siempre al original de 1933) y muy anteriores al filme de Edwards. Una versión de origen francés, totalmente fallida de 1935 (la vi muy deslucida, sin luz ni *punch* artístico) titulada: **Georges et Georgette**, dirigida por Roger Le Bon, con Julien Carette, Meg Lemonnier y el talentoso Anton Walbrook; y otra homónima alemana de 1957 realizada por el eficaz checo Karl Anton (el autor de **Verlobte Leute** (1950) o aquella señora pionera **Un soir de réveillon** (1933), con Johanna von Koczian y Georg Thomalla. Por si fuera poco, Blake Edwards realiza una vez más en 1995 para la TV otra *remake* de **Victor, Victoria**, con Julie Andrews (obvio, su mujer y su gran amor), acompañada esta vez por Tony Roberts, Michael Nouri, Gregory Jbara, Richard B. Shull y la soberbia Rachel York.

Por último (no deseo extenderme demasiado) no recuerdo en el cine Hollywoodense de los 50, 60 y 70 un comienzo tan sublime, sofisticado, fino, encantador, bello y entrañablemente dulce como el de **Mañequita de lujo/Breakfast at Tiffany's/Desayuno con diamantes** (1961)... Lo digo con mi corazón "cinéfilo". Cuando la vi por primera vez, ese inicio rodado en un hipnótico y subyugante amanecer neoyorquino —fotografiado con bellas tonalidades en Technicolor/Panavision por Franz Planer y Mr. Philip H. Lathrop— (no transita nadie aun por las calles), con

la incomparable música de Henry Mancini y su emblemático tema *Moon River*, acompañando a una refinada y etérea Audrey Hepburn con su largo y elegante vestido negro de Givenchy bajando del taxi que la deja en las mismas puertas y vidrieras de la célebre joyería Tiffany, mirando con sus anteojos oscuros los collares, anillos y perlas del escaparate, desayunando frugalmente una medialuna y tomando un café en un simple vaso de plástico, me sentí embelesado por las mágicas imágenes que montó Blake Edwards con total delicadeza y absoluta naturalidad "cinética"... pero casi "surrealistas" a nivel conceptual, en ese New York mítico, cosmopolita y "al desnudo".

(*): Lo prometido y lo que me quedó en el tintero.

Dos hombres contra el Oeste/Wild Rovers/Dos vaqueros errantes (1971). Dirección, Guion original y Producción: Blake Edwards.

Para justificar, penetrar e imponer mis conceptos intelectuales (¿o sólo simplemente "cinéfilos"?) y comentar mi declarado gran aprecio por este *western* clásico, lento y sumamente carnal en las imágenes crepusculares, irónicas y trágicas, fieles a los propósitos del querido género de una época determinada —donde el "revisionismo" histórico del *Old West* y las fuertes interacciones con otras artes se veían al pie de otros productos

mucho más audaces y, quizá, más profundos a nivel de la impronta oportunista y muy consumista de aquel momento específico del inabarcable universo de John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh, Arthur Penn, Walter Hill y Mr. D. Sam Peckinpah (cito sólo a ellos solamente para simplificar y ejemplificar las teorías en el tiempo sin tiempo de un vértice a otro)— en la evolución, tono, quiebre y transición contemplativa de los mismos, de cada uno de los excelentes autores nombrados que enriquecieron, sin lugar a dudas, al más norteamericano de los géneros.

Inicio pues mi mirada del relato, la anécdota y la sencilla trama "lineal" que nos sumerge Edwards en ***Wild Rovers*** (1971), comenzando desde el "rabo", citando, en primer lugar, seis magníficas secuencias/segmentos o momentos brillantes de la muy extensa película, que muy bien podrían justificar, sin ruborizarnos, para la calificación final del *film*... A saber: 1º) La pelea a puñetazos en el tradicional *Saloon* provocada adrede por nuestros "antihéroes" —Edwards no quiso obviar o dejar de lado este tilde, momento, tópico o *cliché* infaltable en casi toda película del Oeste— contra los forajidos de siempre, con el veterano William Holden (como Ross Bodine) y el inexperto y ambicioso jovencito Ryan O'Neal (en el papel de Frank Post), ambos en excelentes actuaciones. La secuencia está rodada con ideal y perfecto realismo en su puesta en escena... 2º) El insólito e inimaginable "Robo del Banco" del

pueblo (con el sello irónico, sutil y único de Blake Edwards), secuestrando tontamente la pareja de improvisados delincuentes, al cajero (corporizado por James Olson) en su propia casa por la noche, para que abra la caja fuerte, escabulléndose la *fool* pareja de párvulos vaqueros en la oscuridad... 3º) La extravagante y hasta cómica doma del caballo salvaje en la nieve —ayudada por la música del siempre eficiente Jerry Godsmith en la banda sonora— a cargo de William Holden, sin utilizar dobles de riesgo... 4º) La expectante partida de póker en el burdel, que termina en un violento tiroteo infernal y mortal, incitada por el caprichoso Ryan O`Neal. Enfrentamiento armado del que saldrá herido el joven, negándose a que lo atienda un médico, obviamente porque están escapando de la justicia. Esta escena contiene una violencia explícita bien narrada por el director, con una planificación y montaje impecable en la balacera, digna de los mejores exponentes del género... 5º) El purificador cuchillo de Holden calentado al rojo vivo en plena pradera —inspirado gran momento del realizador de *The Party* y *Days of Wine and Roses*— que atraviesa la noche y la pantalla en *ralenti*, para intentar cicatrizar la pierna herida con gangrena de Frank Post (Ryan O`Neal) ya casi, casi moribundo... Y 6º) La cabalgata y persecución final rodada en el mítico Monument Valley de Ford, donde caerá de un balazo en el corazón el viejo Ross Bodine (William Holden), después

de dejar enterrado a Ryan O`Neal en su camino a la frontera mexicana, cabalgando así ambos hacia sus destinos trágicos e insalvables... Relato amargo, simpático y triste a la vez, donde el episodio que dispara la insatisfacción de "Ross" y "Frank" (provocador del posterior y audaz robo en el pueblo) es la absurda muerte de uno de sus compañeros de arreo, cuando al atardecer terminando la faena y el trabajo diario, a dicho vaquero se le encabrita de pronto su caballo y lo lanza contra una cerca rompiéndose el cuello. Holden y O`Neal serán entonces los elegidos y los encargados para su anónimo y amargo entierro!... Es entonces el joven altanero y veinteañero (O`Neal) que lo incita al aplomado sexagenario compañero (Holden) para sus siguientes correrías fuera de la Ley, justificando "Frank" que a ellos también algún día les puede pasar lo mismo que al difunto *cowboy*.

Wild Rovers (1971), *western* -repito- filmado en lúcidos *tempos lentos* (lentísimos), pausado, cansino y paisajista —la crepuscular fotografía en 70 mm. y Color de Philip H. Lathrop es extraordinaria en diferentes matices y tonalidades cromáticas—; *film* de Edwards muy en la corriente y al tono también de los últimos años 60 y comienzos de los 70 (como ocurre en *El tiroteo/The Shooting* (1967) de Monte Hellman, *Monte Walsh* (1970) de William A. Fraker, *Del mismo barro/McCabe and Mrs. Miller* (1970) de Robert Altman, *Pistolero sin destino/The Hired Man*

(1971) de Peter Fonda, *Doc, pistolero mal-dito/Doc* (1971) de Frank Perry, o incluso en *Un hombre llamado Noon/The Man Called Noon* (1973) del británico Peter Collinson, sobre novela homónima del célebre Louis L'Amour, el autor de *Hondo...* *Dos vaqueros errantes* es un relato hemático —su duración es demasiado extensa (incluye inclusive un *Intermission*), único traspié quizá de Edwards, lo admito—. Radiografía del Viejo Oeste, sembrada de hombres rudos, simples (Holden y O'Neal) que se arriesgan a algo "extraño" en ellos, para mejorar sus rutinarias vidas, pero muy peligroso. Hombres ingenuos en el fondo, sin maldad alguna, no preparados para el peligro, la audacia o el robo, y mucho menos para el asesinato (la escena del secuestro del cajero/James Olson lo resume maravillosamente); sólo adiestrados ambos para ser *cowboys* arreando ganado por una paga ínfima de dólares, por parte del inflexible, egoísta, poderoso y de salmado terrateniente Walt Buckman que encarna el notable Karl Malden, acompañado por su sumisa familia —su inocua esposa Neil (Leona Dana) y sus estúpidos y violentos hijos Paul (Joe Don Baker) y John (Tom Skerrit)—; apoyado además por el corrupto *sheriff* del pueblucho, Bill Jackson (Victor French) y la *Madame* gritona del prostíbulo Maybell Tucker (la inglesa Rachel Roberts en una desdibujada interpretación)... *Wild*

Rovers (1971) de Blake W. Edwards, repetimos, seguía una de las dos corrientes del *western* de la década del 70 del siglo XX. Como fue marcado más arriba, una era la del furioso "revisionismo" histórico del *Far-West* —Arthur Penn con *Little Big Man* (1970), Sam Peckinpah con *The Wild Bunch* (1969), Ralph Nelson con *Soldier Blue* (1970), Abraham Polonsky con *Willie Boy* (1969), o el mismo Robert Altman con *Búfalo Bill y los indios* (1976)— y la otra navegaba por otras aguas, en pos de la serenidad, la ecuanimidad, la rebeldía, lo crepuscular de la anécdota y sus infinitas posibilidades en la no "rigurosidad" histórica¹: Monte Hellman, Peter Fonda, el *pop* George Roy Hill, William A. Fraker, Frank Perry, David Miller, Stuart Millar, Robert Benton, el inglés Peter Collinson, el canadiense Silvio Narizzano y los euro/productos —no los olvidemos— de Sergio Leone, Sergio Corbucci, Duccio Tessari o los de mis queridos Hugo Gerónimo Fregonese (el audaz trotamundo argentino) y el versátil español Don Eugenio Martín)... Debo decir y manifestar mi cariño sin titubeos una vez más hacia este *western* tan sencillo y tan complejo a la vez para analizar, por las disímiles emociones que trasmite al espectador, al "cinéfilo" tangible y puro. No es una "obra maestra" (obvio), pero Mr. Blake Edwards no traiciona al género. Además reitera por enésima vez su loable y

¹ Como ocurre con los títulos y filmografía del maestro Budd Boetticher.

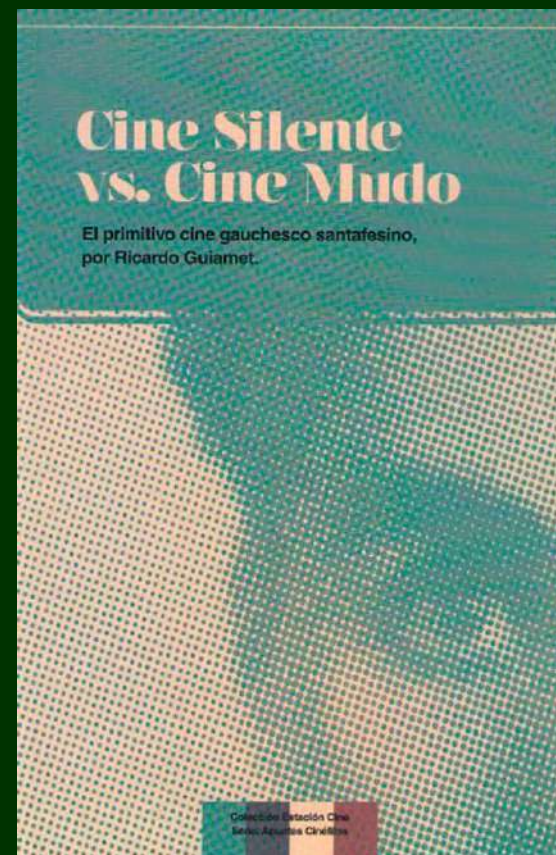
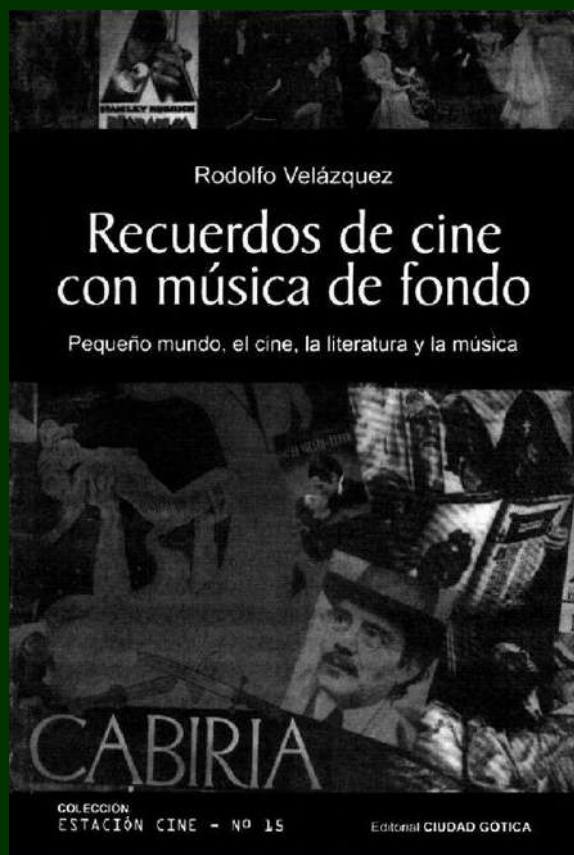
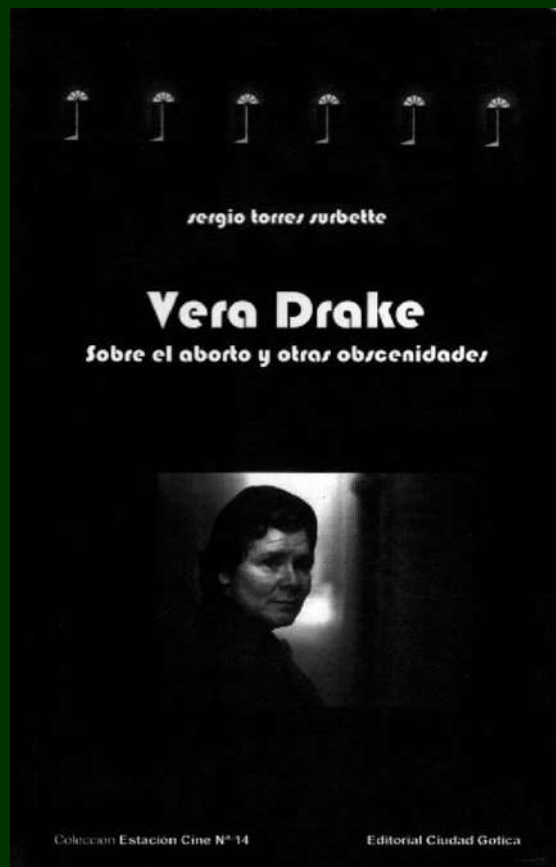
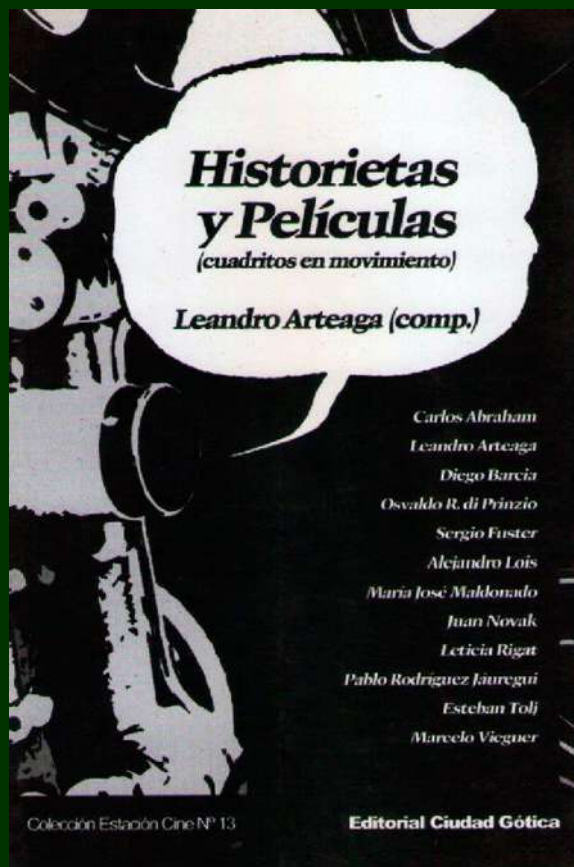
excelente "comunicación" y química con sus actores. El trabajo con ellos nunca falla, y con "Billy" Holden y Ryan O'Neal realiza un fiel y admirable contrapunto de amistad entre ellos dentro y fuera de la ficción. Todos los diálogos que mantienen los dos personajes a caballo (cantando, sonriendo e insultando en ocasiones) en esa extensa travesía hacia sus muertes casi anunciadas o predecibles al menos por la ingenuidad de ambos, no tienen desperdicio alguno, gracias a la sabiduría de Blake Edwards para que ellos improvisen gestos, movimientos corporales y desplazamientos frente a la cámara. Y tampoco es una simple casualidad que William Holden, Ryan O'Neal y el estupendo director/autor de *Breakfast at Tiffany's* (1961) mantuvieran, a partir de este *western*, una amistad férrea y duradera hasta el resto de sus vidas... Pues *Wild Rovers* (1971) es, resumiendo, sencilla y precisamente eso: el relato vívido, amargo, violento, feliz y triste de una férrea amistad entre dos errantes y anónimos vaqueros del salvaje Oeste!

Las palabras del propio director de *What Did You Do in the War, Daddy?* (1966) reafirma lo antedicho: "Lo que realmente me guía cuando realizo un largometraje, sea del género que sea, es el deseo de dejar la mayor libertad posible a todos los intérpretes; libertad de actuación, de movimientos, de diálogos incluso (a veces), de expresiones gestuales, etc.. Para mí y en mi concepto de Cine, la cámara debe someterse siempre

a los actores y no lo contrario" (Declaraciones de Blake Edwards en *Cahiers du Cinema*, Nº 175)...

Más y más Blake Edwards

Enfrentarse entonces a la totalidad de la conspícua obra de Blake Edwards significa conocer y admirar a un realizador movedizo, escurridizo; sus giros y vaivenes de la "comedia" al "melodrama", reflejan heurísticamente su potente personalidad, le otorgan al conjunto de sus películas una aparente heterogeneidad artística, rica y sorprendente. Pero se trata de un autor muy inquieto, apasionado por hacer continuamente cosas nuevas (el ejemplo del *western* *Wild Rovers* lo clarifica), por intentar experiencias no antes acometidas, por encima de sus célebres y mejores "comedias" (en el *noir* con *Experiment in Terror*, otro ejemplo), para tratar de aportar elementos novedosos. Y es indudable que la comedia -repetido y dicho esto hasta el hartazgo- se ha enriquecido gracias a Blake Edwards y a los demás -ya citados también-, hombres de su generación: Richard Quine, Mr. Stanley Donen, por un lado; Frank Tashlin y Jerry Lewis, por otro extremo, cuyas posibilidades creadoras inusuales distan mucho, muchísimo de agotarse hasta la actualidad... hasta este presente discontinuo, débil y discutible, frente a la perfección estilística, temática y dramática de dichos maestros, y lógicamente del mismo Blake Edwards!



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

LAS VIDAS POSIBLES DE GABRIEL PASTERNAK



Por Melina Cherro

En su libro *Puro cine*, sobre **Relatos Salvajes**, Alberto Tricarico realiza un análisis profundo y detallado sobre la película de Damián Szifron. En cada capítulo señala elementos de la puesta en escena y de la construcción de sentido que demuestran, tal como Alberto se propone, que **Relatos Salvajes** es una sola película y no una compilación de cortos.

Alberto (disculpen la confianza, es mi amigo), señala con mucha precisión cómo se construye la continuidad entre un relato y otro, que funciona para que de distintos fragmentos se organice una totalidad. Dicho sea de paso, la idea de fragmentos que construyen una totalidad es en síntesis el operar del cine.

Por ejemplo, propone que el hijo del político de *Las ratas* podría ser el pasado del protagonista de *El más fuerte*, o el chico que atropella a la embarazada en *La propuesta*.

Estos personajes tejen un hilo de sentido, es como si se reconfiguraran de un relato a otro, buscando variantes posibles: el auto, la relación con el padre, la cuestión del poder y la masculinidad. Como si Szifron explorara en cada relato las distintas posibilidades de ser de un mismo personaje.

Esta relación que encuentra Alberto en su libro, es una invitación a los lectores/espectadores para adentrarnos cada vez más en la película. Así se amplifican los vínculos entre las partes

del relato y nos guía hacia la posibilidad de una comprensión en todos los sentidos posibles. Si esa comprensión se produce, la película (de la mano del libro) se nos vuelve cada vez más propia y nos lleva a trascender el estado “salvaje”. Si la primera vez que la vemos sentimos a la par de los personajes la ira y el desborde, con la lectura del libro y la vuelta a la película encontramos la posibilidad de la comprensión y cura de esas emociones.



Esta lectura que propone *Puro cine* de vincular los relatos a través de sus personajes, nos deja abierta una vuelta de tuerca más, una reflexión aún más extrema acerca del vínculo posible entre un relato y otro, entre un personaje y otro.

Los análisis de las películas funcionan así, en diálogo con otros y en construcción permanente.

Si queremos *Relatos Salvajes* es la historia de las vidas posibles de Gabriel Pasternak. Como si en cada uno de los relatos este personaje, al cual no le vemos la cara, apareciera fantasmal y mutable en cada uno de los cortos.



Si bien es cierto que a Pasternak no le vemos la cara, podemos imaginarlo gracias a lo que los otros personajes dicen de él. Se nos hace alguien tangible, como si pudiéramos verlo en su relación con cada uno de esos pasajeros del avión. En este sentido y en muchos más “Pasternak” es casi una clase sobre las distintas formas en que opera el fuera de campo.

Si queremos, Pasternak tiene su primera transformación en el hijo del político de *Las Ratas*: la encarnación de esa parte de niño mimado, malcriado, pero a la vez un poco sometido a un padre omnipotente y poderoso, que lo quiere, pero le exige y le hace sentir que lo que haga nunca va a ser suficiente —tal como le dice el psiquia-

tra a Pasternak antes de que el avión se estrelle—.

En *El más fuerte* aparece otra variante: es el hijo de ese padre que carga con ese mismo carácter omnipotente, pagado de sí mismo, y que desprecia a todos a los que se le aparecen como menos que él. Si a Pasternak los personajes del avión lo hicieron sentirse miserable, ese sentimiento se traslada al personaje de Sbaraglia que necesita confrontar con ese otro que aparece para burlarse y poner en evidencia su debilidad.

Bombita es un Pasternak ya mayor, que se sometió a todos los mandatos paternos: casarse, tener familia y casa, tener una profesión que sea bien paga. Cumplir con todas las reglas que impone el sistema. Para Pasternak la salida a la libertad es estrellar el avión que carga con cada uno de esos personajes representantes de las distintas aristas de ese sistema que lo oprimió —otra de las formas en que opera el fuera de campo— y sacrificarse, además, a él mismo. La otra salida es la de Bombita: estallar al sistema. Para Bombita la libertad ya no es la muerte, sino pasar el resto de sus días en la cárcel, en donde paradójicamente encuentra la libertad. Otra variante de esto mismo es el personaje de Rita Cortese en *Las ratas* que habla de la cárcel como huida del sistema, el afuera oprime más que el adentro. Parece que en *Las ratas* Pasternak tiene doble espejo.

El hijo de *La propuesta*, tal como señala Alberto, es una variante del hijo de *Las ratas* y una posible forma de Sbaraglia en su juventud, y la juventud (un potencial) del propio Pasternak. “Los que te arruinaron la vida, fueron tus padres” le dice el psiquiatra a Pasternak que está encerrado en la cabina del avión a punto de estrellarlo. Son, en definitiva, los padres los que le arruinan la vida a este chico que carga con un crimen, un acto gravísimo.



Lo genial de todo esto, es que la cura, la sanación de todas estas versiones de Pasternak es su versión femenina: la novia de *Hasta que la muerte nos separe*. Ella, que podría estar casándose con un muchacho similar a un Pasternak aplacado (veamos la relación del novio con sus padres) resulta ser en realidad la Pasternak del relato. Es la que pilota ese avión que es el salón de fiestas en donde hay, como en el primer corto, un puñado de personajes que representan a ese sistema —en *Puro cine* Alberto Tricarico cita a Lourdes “boda estándar”—. Los padres

del novio y de la novia, los amigos de la infancia, los compañeros de trabajo, “las chicas”, algún familiar extranjero, son como en *Pasternak*, representantes de las distintas aristas del sistema que atrapan a los personajes. Ese sistema, entorno, que atrapa es el que tiene que volar por los aires.

Pero este Pasternak femenino, en lugar de estrellar para eliminar y destruir, estrella para que renazca en otra forma. La mujer, que en el primer relato es una novia mentirosa y despreciable, se convierte en una novia dispuesta a resurgir. Si en el avión la salida a la libertad es la muerte y en *Bombita* es explotar el sistema, en el casamiento la explosión lleva a la libertad gracias a la piedad y el amor.

Despojado de pelucas y vestidos que son disfraz, sin espejos y dobles perversos, sin parodia de un verdadero ritual, el amor aparece en su estado más puro y primigenio: el amor sexual entre hombre y mujer que con su estallar dan origen al mundo.

Si queremos, cada muerte, cada explosión y estallido hacen que **Relatos Salvajes** sea, a su manera, la historia del origen del mundo. Es un Big Bang cinematográfico porque en cada estallido hay una posibilidad de nacimiento. Pasternak renace, reencarna en cada personaje de **Relatos Salvajes**, empieza sin cara para luego encontrar su verdadero rostro: el de la mujer.

MISÁNTROPO

EL ESPEJO, EL CINE



Por Melina Cherro

¿Quiénes somos? ¿Para qué vinimos a este mundo? ¿Cuál es nuestro destino?

Después de volver a mirar *Misántropo* estas preguntas aparecen nítidas, como conductoras de toda la acción de la película. Parece obvio, Lammark le dice a Eleanor que cuando resuelvan el caso, cuando atrapen a “este tipo”, van a poder hacer el trabajo para el cual están destinados. Como si hubiera una tarea, una razón por la cual estamos en este mundo.

Eleanor, al final de la película, encuentra ese trabajo para el cual está destinada, por eso recuerda la frase de Lammark, como afirmación. Ella entiende y nosotros los espectadores también. Al salir del cine, al terminar de ver la película, todo eso se nos vuelve propio, encarna en nosotros y nos preguntamos: ¿cuál es el trabajo al cual estamos destinados?

La frase de Lammark funciona porque desde el inicio aparece mediante la puesta en escena. El destino de Eleanor, su función en el mundo, aparece como conflicto. Ella no sabe para qué y por qué vive. De hecho, ese es su padecimiento. Gracias a la aparición de los asesinatos cometidos por Dean se pone en funcionamiento el conflicto. Y gracias a Lammark ella encuentra una respuesta.

A lo largo de la película aparecen posibilidades, dobles, espejos de Eleanor. Y es a través de esos espejos, de esos dobles posibles, que los espectadores podemos entender su padecimiento y,

también, experimentar el alivio: la sensación de haber encontrado el camino, de haber encontrado la libertad.

Una vez que ella sabe quién es, puede actuar en consecuencia. Todo eso se siente en ese plano final. Y es en ese momento en el que los espectadores sentimos que ahora la tarea es nuestra.

La mujer que cena en la cafetería y acompaña con “alcohol” la comida, una mujer vieja, deteriorada y solitaria se nos aparece como una posibilidad. Si Eleanor no hubiera encontrado ese trabajo para el cual está destinada, quizá se hubiera convertido en eso. Expulsada de la fuerza policial por borracha o drogadicta, terminaría cenando sola en bares de mala muerte. La mujer funciona, mediante los planos y la acumulación de las otras proyecciones, como un futuro posible del personaje.

Unos minutos después, Eleanor llega a un departamento en donde una madre llora la muerte de su hijo adolescente y “se olvida”, por un instante, de consolar a su hija de once o doce años. Luego sabremos que a Eleanor le pasó algo a esa edad. No sabemos bien qué, pero se nos actualiza esa idea de niña abandonada. Si hubo abandono en la infancia, puede haber soledad y decadencia en la vejez.

En esta secuencia de presentación de la película, y en unos pocos minutos, pasado y futuro de la protagonista se nos aparecen en imagen, empezando a operar sobre esa idea de identidad y

destino: ¿Para qué está ella en este mundo? ¿Por qué? ¿Quién es? ¿Cuáles son las acciones de la vida que nos dejan marcas y definen quiénes vamos a ser?

Un poco más tarde, en medio de un interrogatorio a un posible testigo/sospechoso de los múltiples asesinatos, Lammark le pide a Eleanor que se lleve un ratito al bebé del testigo. “¿Me considerarías sexista si te pidiera que te lleves al bebé?” le dice su jefe. Acá se ponen muchas cosas en juego. Eleanor tiene en sus manos a ese bebé que es, en definitiva, el hijo del hombre que tiene la clave para encontrar al asesino. Ella lleva en sus brazos la llave que les abrirá la puerta a la resolución, pero todavía no lo sabe. Y es Lammark el que pone esa llave en sus manos.

Pero además, ese bebé y ese gesto “sexista” señala otra posibilidad de Eleanor, esa que es inmanente a lo femenino: la maternidad. ¿Será madre? Eleanor no parece tener cualidades maternales. Alguien que fue abandonada por su madre, según podemos sospechar, puede tener dificultades para encontrar en sí misma ese carácter. No es regla, no es general, pero sí funciona como parte de la construcción de Eleanor. Y esto es muy importante. Porque el destino de Eleanor tiene que ver con la función de protección. “Hacé tu trabajo” le dice el dueño del bar, que quiere que saque a la vieja borracha.

“Tu trabajo era mantenerlo con vida” dice la madre del chico adolescente.

Ella misma dice que decidió ser policía porque buscaba protección. Protección ¿de quién? De ella misma. De la violencia y el odio que se ejercía, tal vez se ejerce, producto de todo ese abandono, de esa soledad. Al encontrarse con Lammark, su maestro y una suerte de padre, encuentra esa forma de protección que necesitaba. Y a partir de allí su camino: el de proteger y cuidar de los otros.

Ese bebé en manos de Eleanor es su marca, su destino. No es la maternidad en términos fisiológicos. Es una maternidad más amplia, más grande y compleja. Es maternidad en el sentido de cuidado y protección. Si queremos, madre de la humanidad. La función fisiológica se vuelve trascendente.

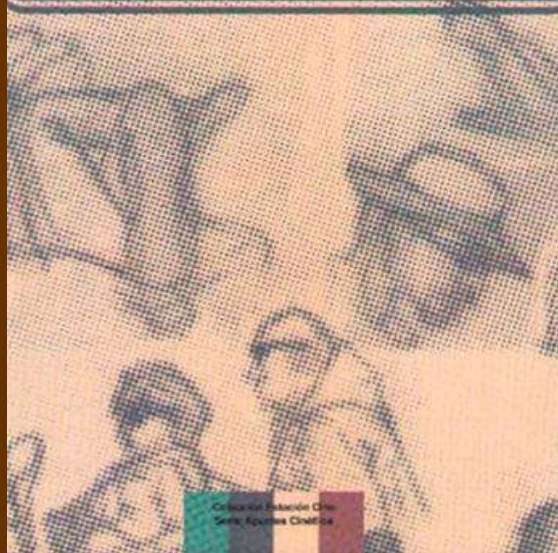
Pero antes de comprender todo esto y de hacerlo propio, tiene que encontrarse con su otro yo, con su doble más complejo: Dean es su otra mitad, su doble en forma masculina. Ese que padeció abandono y desprotección. Ese que ejerce violencia hacia afuera. Dobles y complementarios. Espejos de una misma experiencia.

Todo está en la puesta en escena, en las decisiones de encuadres y en el montaje. En eso que es y hace el cine. ¿Quién es Eleanor? Es todas estas posibilidades, y al igual que nosotros, tiene la libertad de elegir quién quiere ser.

Melina Cherro

La pantalla dibujada

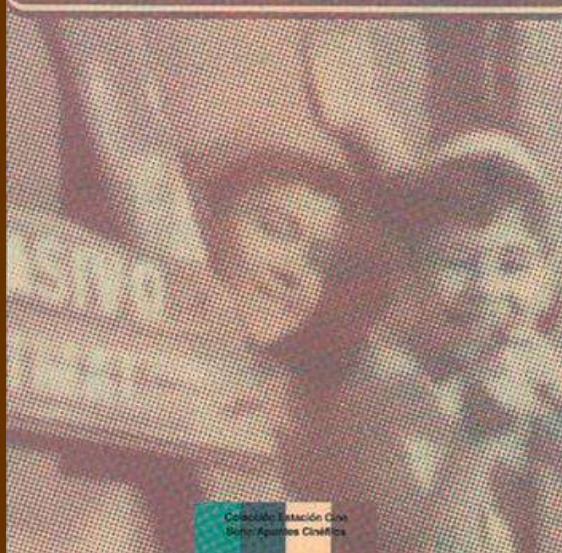
Animación desde Santa Fe,
por Leandro Arteaga.



Colección Estación Cine
Serie: Apuntes Cinéfilos

Cuando llegan las aguas

Los inundados de Santa Fe,
por Sergio Luis Fuster.



Colección Estación Cine
Serie: Apuntes Cinéfilos



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

CINE Y FÚTBOL

Colección Estación Cine N° 19



Editorial Ciudad Gótica



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

CINE Y TIERRA

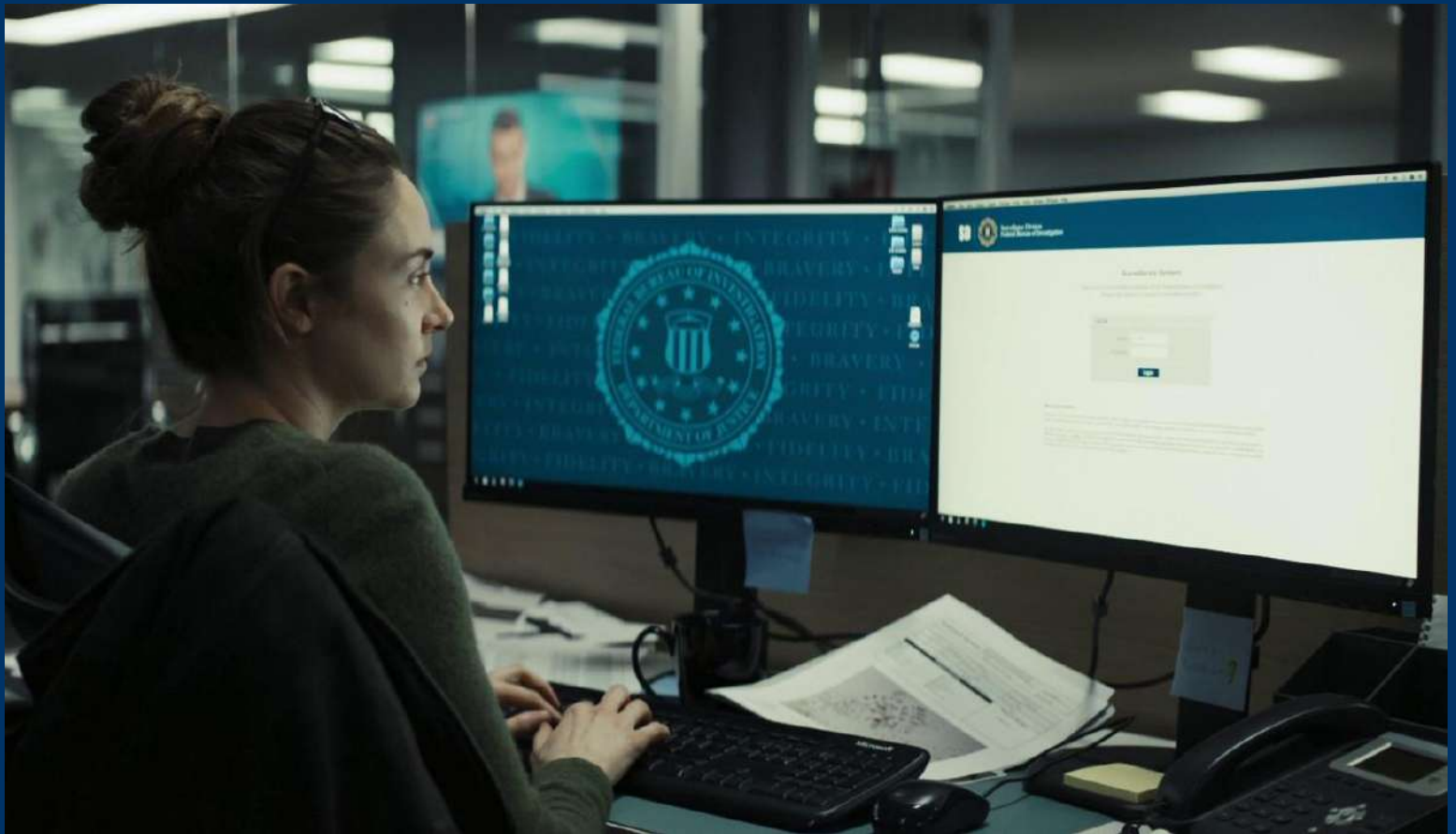
Colección Estación Cine / N° 20



Editorial Ciudad Gótica

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

LA EDAD DORADA



Por Alberto Tricarico

Uno de los rasgos velados de *Misántropo* es el tratamiento de la niñez. O, más bien, el de la infancia perdida. Una edad de oro perdida que se intenta recuperar cíclicamente, pero que sólo un atisbo de ella aparece, de vez en cuando, y sólo ante determinadas situaciones (o rituales).



Repasemos la llegada y acción de Eleanor Falco al departamento de los Miller en Lafayette, al comienzo, luego de los asesinatos. Es interesante pensar que ya en esta acción Eleanor Falco acude al llamado de auxilio como un ser humano que siente compasión por otro ser humano, desde la más básica demostración de empatía. Pero también acude allí como policía, como profesional que realiza su trabajo. Debe proceder desde la fría perspectiva profesional. Acude al lugar que le indican sus superiores como mano de la estructura sin rostro para la que sirve.

Así entonces, resaltemos que, en el momento más dramático, el de mayor congoja, la radio de Eleanor rompe o perturba la solemnidad y delicadeza

del momento y al mismo tiempo que una voz femenina (quizá otra posibilidad de Eleanor, una voz distorsionada, robótica y ajena e indiferente) solicita inoportunamente la confirmación del deceso, la madre del adolescente dice: “no puedo verte morir”.



En esta tensión entre dos posibilidades de respuesta al pedido de auxilio, Eleanor se debatirá durante el resto de la película. La conjunción infinitamente compleja del sujeto que ama y que a la vez está inserto en una estructura que no vela por las emociones del individuo, sino en todo caso, solo quizá, para generar con eso algún tipo de ganancia material o que represente valor material.

A su vez, mientras la madre dice “no puedo verte morir”, Eleanor apaga la tercera lámpara, dejando el lugar a oscuras a excepción del árbol de Navidad. Así, mediante este control de la escena, Falco logra resaltar algo tan valioso y significativo que en un principio estaba opacado por la luz

general. En la desidia absoluta, en el horror, ella es capaz de mostrarnos el camino de la salvación.

Regresando al inicio, la forma en la que la cámara ingresa al departamento nos transmite la idea de entrar a un sueño o una pesadilla. El departamento se nos vuelve un espacio onírico, un lugar fuera de lugar, donde simultáneamente presenciaremos pasado y recuerdos, presente y sueños, destino y potencialidad.

Mediante el espejo ubicado en el centro del plano entramos a esa otra realidad. El espejo que se encuentra en la columna central sostiene toda la estructura, la cual es refugio. Simultáneamente se duplica a la madre y al hijo muerto y, como una progresión, a la derecha ya tenemos otra figura de mujer en una posición similar a la de la madre lamentándose también, pero sola, sin un cuerpo que velar. La inmersión en este otro mundo se hace total mediante la fulminante declaración de la madre hacia Eleanor. Mientras ésta acaba de decir que “solo hace su trabajo”, la madre entonces dirá “tu trabajo era mantenerlo con vida”. Esto resonará en la cabeza y en el corazón de Falco a la hora de enfrentarse con Possey. Hay en esa afirmación, si queremos, más que sólo eso. Podemos sentir que ese reclamo cava profundo en ella, es muy personal, como si todos se conocieran. Hay una trágica cercanía y familiaridad entre los sujetos que ocupan la escena.

Esta afirmación nos sitúa en la idea de pasado, en

tanto que refiere algo fatal e irremediable. Entonces todo se vuelve negro y silencioso. Es un final que nos obliga a volver al origen, un trauma que nos lleva a otro trauma, un presente que se ríe de nosotros haciéndonos revivir el pasado.

Luego la imagen es un contraplano, es el otro lado de la escena y pronto descubriremos que es también el punto de vista de una niña. La niña, alguien indefenso, que presencia el horror. Una persona que asiste al espectáculo de la muerte, a una situación que al ser atravesada la cambiará para siempre. Es el fin de la infancia.

Esa niña es, si queremos, el pasado de Eleanor Falco y también un recuerdo concreto de su propia infancia. Repetidas veces veremos o sentiremos un tremendo peso sobre Eleanor, aunque no sabremos específicamente qué es eso que la mortifica. Quizá así sea mejor. Quizá no necesitemos saber el historial del otro para ofrecerle nuestro amor. Quizá esa entrega sea superior a cualquier otra.

Por otra parte, y a la vez, el hermano de la niña, su hermano mayor, bien puede figurarnos a Dean Possey. Veamos el género de los niños, la diferencia de edad, la muerte de uno y la vida del otro. Podemos pensar que ambos representan la infancia perdida de Eleanor Falco y Dean Possey.

De vuelta en la subjetiva de la niña, la imagen se divide naturalmente a través de la columna antes mencionada, la cual en este reverso también es

espejo. Podemos intuir así el quiebre. La fragmentación de lo que la niña ve y siente.



Del lado de Eleanor el techo inclinado es en sí mismo un plano holandés que perturba cualquier armonía. Hay una degradación de la persona que es Eleanor, su cuerpo lo expresa perfectamente. Dentro de este sueño/pesadilla y recuerdo o hecho que se vuelve recuerdo y que comparten ella y la niña (sueño, pasado, presente y futuro) ambas observan inmóviles e impotentes la tragedia de su propia historia, que es la misma tragedia humana.

Del otro lado, la madre que llora al niño tapa el árbol de navidad, tapa la única luz que puede salvarnos, no obstante, a su izquierda, el reflejo de la luz del árbol nos llega completamente distorsionada.

Luego la niña entra en el plano, se superpone a Eleanor fundiéndose ambas. Falco se desplaza y ocupa el lugar de la madre, alineándose también

con el árbol de Navidad. En esta danza de espejos, pantallas divididas y superposiciones, cada cual progresa en el tiempo del otro haciendo un ciclo quizá interminable que bien puede ser la vida misma.

Los males y errores en los adultos impactan en los niños haciéndolos participar de esta existencia trágica. En cualquier caso, en este espacio fuera del espacio, Falco se sobrepone a la muerte. Frente a una madre que llora al hijo muerto sin cuidar a la hija que aún vive, protege, prioriza a la niña. La salva en tanto que no la ignora. Salvando a la niña se salva a sí misma y se acepta a sí misma. Acepta su propia historia para entonces luego dar inicio a la búsqueda del asesino.

La niñez remite a una edad dorada. Idealmente, la inocencia de la primera edad humana se corresponde con aquello que luego y con el correr del tiempo se irá corrompiendo mientras se da esa salida al mundo. Al mundo como tragedia. Pero aquella infancia no prescribe. Esas marcas originarias nos persiguen condicionando nuestros movimientos y nuestro destino, y vuelven cíclicamente a enfrentarse con cada uno de nosotros.

Si bien esto es así, el *film* nos pone frente a una infantilización del mundo. Que es bien otra cosa. El mundo se ha vuelto un jardín de infantes, donde adultos de todo tipo y condición, deambulan como niños pequeños perdidos, impulsivos, intuitivos y descuidados. Desde las fiestas de

festejo del año nuevo del comienzo hasta la secuencia del *shopping*, los adultos del mundo representado —desde los políticos hasta los paseantes domingueros, pasando por el personal del FBI y demás— son pequeños seres que viven sin conciencia, deambulan como zombis, a la vez que repiten todo gesto no ritualizado de la sociedad que los empareja y los achata.



La película de Szifron nos recuerda el carácter ambiguo y trágico en el que vivimos, nos despierta poniéndonos en el lugar de cada personaje, e invitándonos a pensar sobre las condiciones en las que vivimos. Ese mundo, ese universo representado, puede ser el mismo que habitamos, con tan sólo abrir los ojos.

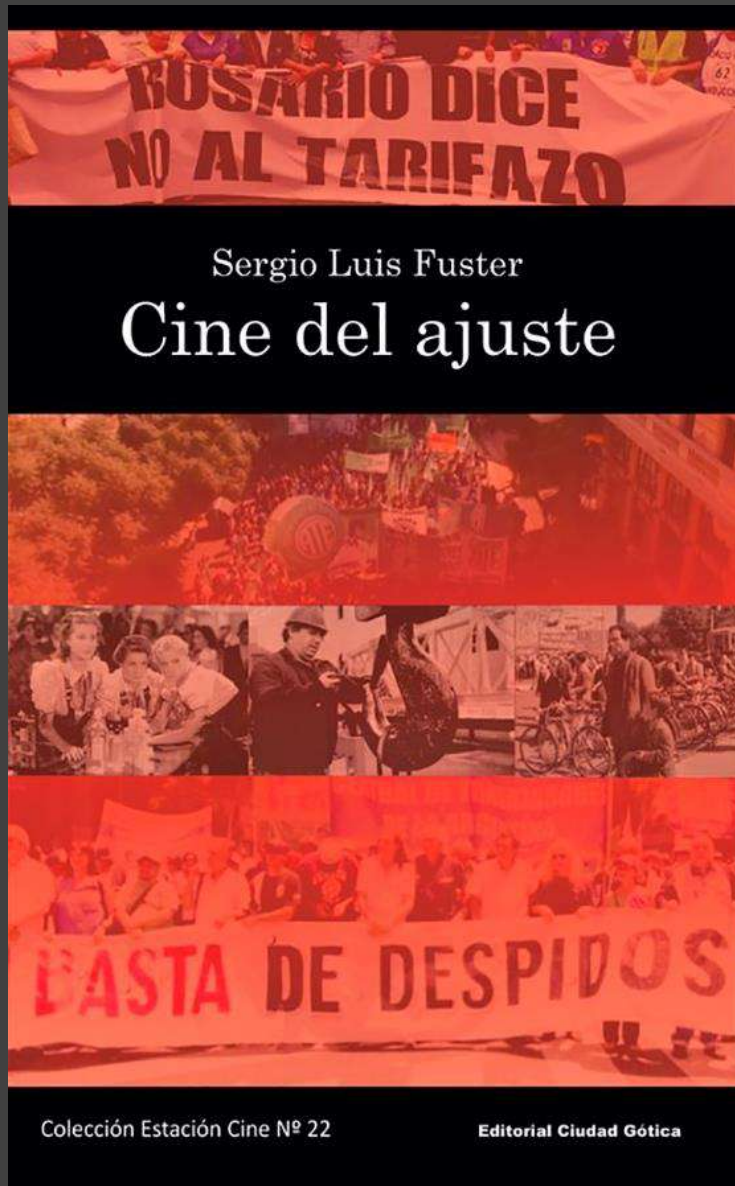
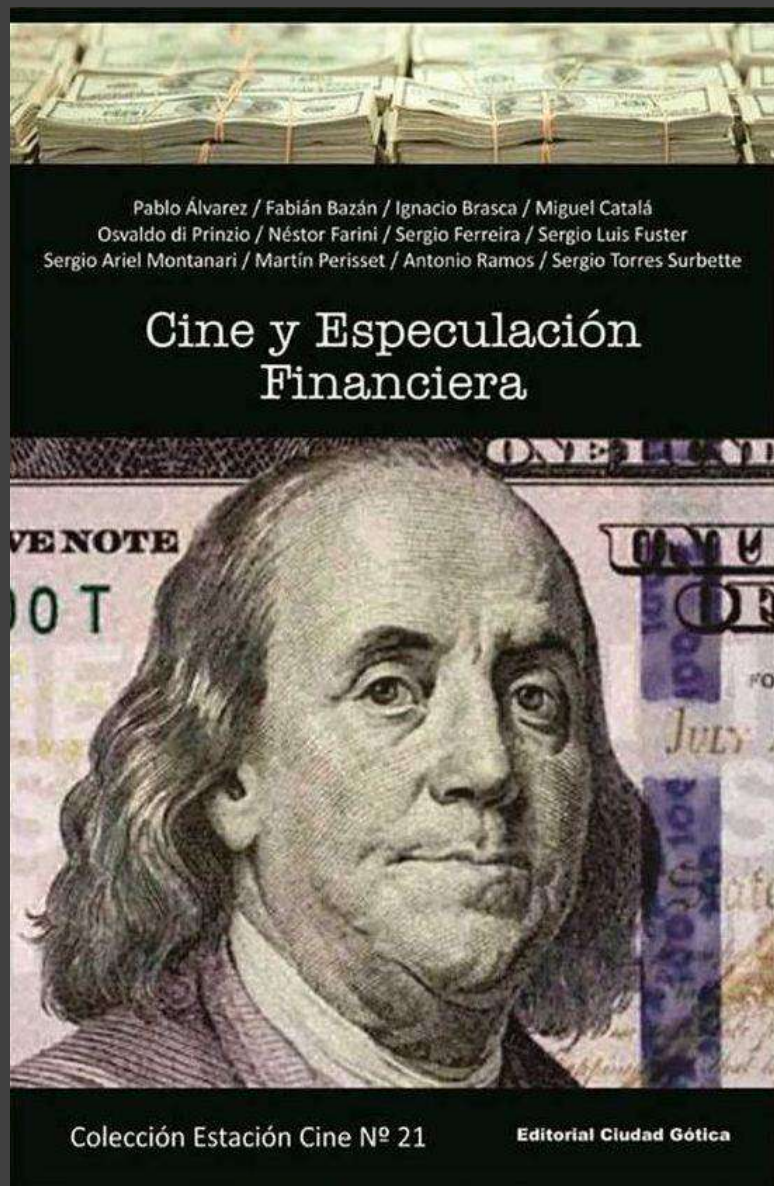
A la vez, y como parte de esa infantilización, los niños, jóvenes y hasta bebés suelen ser descuidados por los adultos. No sólo en la educación, la crianza, los modelos, los ejemplos y los valores. Si no también en lo más simple. Lo vemos en la actitud de Lang y su bebé en el interrogatorio, en la escena ya citada en casa de los Miller con su hija

Haley, el joven suicida, y sobre todo en la secuencia del *shopping*, tanto en la tienda de ropa como en el resto del lugar. Los niños son desatendidos.

Por eso es interesante pensar en ese chiste (o casi) que sucede en el FBI, promediando el *film*, cuando Jack McKenzie está haciendo el seguimiento de la pandilla que se hizo cargo de los asesinatos en la televisión, y en medio de los mensajes, le llega uno de su hermana diciendo que está embarazada. En medio de esa desolación, de ese dramatismo, de tanta muerte y destrato, se anuncia —casi al pasar y hasta fuera de lugar— una nueva vida. Un nuevo ser que vendrá al mundo. Una vida a la que hay que atender. Y acá también es ambiguo y complejo el planteo: porque si bien la vida es la esperanza, la especie que se sigue reproduciendo a partir del amor y que llama a más amor, también es una vida, un ser, que va a vivir en este mundo, en este inmenso jardín de infantes, en esta atrocidad llena de mentiras, intereses mezquinos y destrato.

Alberto Tricarico

Nota del editor: Este texto es un fragmento del libro recientemente publicado por CGeditorial - Ciudad Gótica: ***El cine clásico de vuelta a casa***, de Alberto Tricarico, Colección Estación Cine N° 38, que reflexiona sobre la película ***Misántropo*** de Damián Szifron.



**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

LA FIGURA AMOROSA EN MARGARITE DURAS



Por Agustina Cabrera

La escritora (1914-1996) nacida en la Indochina francesa —hoy Saigón, Vietnam—, es reconocida por su prosa desgarrada y sus letras dirigidas a la amorosidad hecha carne. Sin embargo, su relación con el cine se presenta como un lazo íntimo al que vale la pena prestarle atención. Sus novelas han sido llevadas a la pantalla gran-

de por otros directores en reiteradas veces: acaso podemos reconocer su cine a partir de la colaboración con Alain Resnais en el guion de *Hiroshima MonAmour* (1959), en el cual se expresa su estilo. Los encuentros desencontrados, lo efímero del acontecimiento, la imposibilidad de un presente pleno y de un amor correspondido

son algunos de los rasgos que se desplazan en estas imágenes y de lo cual Marguerite Duras no cesa de escribir y crear. Luego, en el cine se confunden las obras que ella misma ha llevado a cabo con otras que han sido adaptadas por otros y de las cuales, la autora renegaba arduamente. Allí están *Un dique contra el Pacífico* (1957) de René Clément, *Moderato cantabile* (1960) de Peter Brook y *El amante* (1992) de Jean-Jacques Annaud. Esta negativa vuelve evidente el hecho de que trasladar una obra escrita al terreno de las imágenes en movimiento implica siempre una traducción de lenguaje que conlleva inevitablemente una pérdida, un desplazamiento de sentido que reestructura lo dicho. Consciente de estos gestos fallidos, Duras toma la decisión, acaso inconsciente y azarosa, de posicionarse ella misma en el lugar de directora y de jugar con el malogro propio de estos deslizamientos, para propiciar una escritura diferente en imágenes.

Su propuesta invita a pensar si sería posible mantener algo de esa densidad poética de sus novelas en sus cortos y largos; de qué manera se pueden construir imágenes que sostengan un valor lírico jugando con los elementos que otorga el cine, corrompiendo la univocidad de la narrativa clásica entre imagen y sonido, invitando a la suspensión de certezas y haciendo foco en aquello que es propio de la poesía, es decir, la ambigüedad.

Con un cine que se caracteriza por sus silencios, por su ruptura entre lo que se ve y lo que se oye, entre palabra e imagen, prioriza esta última aislandola del baño de sentido. Badiou nos plantea en relación al cine, que este opera con los restos, con lo que quizás, de tan repetido, deja de tener sentido o se pierde. El cine, nos dice, “puede inventar un nuevo silencio”¹ y en ese silencio, generar una distancia para que esos restos tengan lugar. Duras trabaja con los restos, opera con un montaje desplazado, acaso destruido. Constituye imágenes a destiempo, sin tiempo, sin destinatario particular. Allí, introduce una de las figuras más trabajadas en todo arte pero que sin embargo ella dota de otro matiz: la figura del amor. Ella insiste en la idea de amor como acto, el cual nos permite ver, ya con el sonido, con la palabra desligada, algunas particularidades. A veces con imágenes negras, como en *El hombre atlántico* (1981) —el cual fue creado a partir de restos de otro largometraje (*Agatha y las lecturas ilimitadas*, 1981)—, se instaaura la posibilidad desde la imposibilidad. Esta historia de imágenes recicladas nos remite a la relación entre un hermano y una hermana, ella presente desde la ausencia, su rostro no se verá jamás ni su voz será oída. Sólo será remitida a partir de su hermano que deambula por el espacio y mira hacia la ventana hasta que la luz se desvanece y sólo queda el negro de la imagen, con un relato

¹Badiou, Alain. *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires, Manantial Ediciones, 2004. Pág. 70.

de fondo, del que poco podemos saber. Esas imágenes vacías nos indican acaso una imposibilidad de acercamiento que no se liga a una razón aparente. Su cine, antes poético que narrativo, prioriza la imagen y su intensidad, donde se ausenta la palabra sincronizada. Allí, donde se espera que acompañe, no se encuentra. Si pensamos en sus obras —unas más conocidas que otras—, hay puntos de repetición y de insistencia ligados a un trabajo de escritura sobre el amor que lo ubica como fenómeno, en el orden de una experiencia cuya presencia se postula incalculable. Como en *India Song* (1975), se bordean ideas sobre el amor que se desarrollan bajo una melodía que todavía no ha sido inventada. Este *film* fue pensado como una obra de teatro que posteriormente no fue terminada; otra vez, los desechos. En la espera por esa melodía, con la todavía inédita canción de la India de fondo, se inundan los sentidos mientras se desliza el silencio que explicita lo no-dicho. Voces femeninas se oyen lejanas, hablando de amores diversos, anónimos, diferentes al que se muestra en pantalla. Ese amor dicho no coincide con el que se ve, entre un joven y una mujer de mayor edad, entre esa mujer y todos los hombres. Es probable que la imagen se precipite antes que la palabra, que la imagen indique cuerpos que aguardan allí en la oscuridad cual telón que todavía no llega a abrirse; telón virtual que dispondrá a los cuerpos en un juego de espacios

entre lo vacío y lo habitado, entre presencias y ausencias. Es una imagen que ubica un amor sin palabras: “nunca me habló” dice una voz, “no, no se animó nunca a...” susurra otra. Es una imagen plagada de silencio.

En ese punto, podría pensarse que el exilio que hace huella puede ser bordeado con la declaración de amor. Declaración, como mencionamos, sin destinatario particular. Aquello se evidencia, por ejemplo, en una serie de tres cortos titulados *Aurelia Steiner* (1979) que, con un tinte ensayístico casi documental, tienen como protagonistas distintas ciudades del mundo: Vancouver, Melbourne y París. Allí relata emociones casi como a modo de carta, firmada por una Aurelia siempre cambiante. Aquel a quien se dirige en esa elocución es siempre un remitente anónimo, en algún punto indecible. No se sabe a quién le habla, quién es ese otro significativo. Solamente conocemos las sensaciones que a Duras le han provocado tales encuentros. Aun así, ella habla, ella busca soporte en las imágenes del mar y de los puentes que unen las tierras. Las aguas de París, el río, su paso por debajo de los puentes representando el cambio, lo efímero, que cada momento es único y la posibilidad de repetición se vuelve indefectiblemente un horizonte a alcanzar. Ella lanza y relanza un decir que no demanda retorno, en donde su voz se torna ambigua, en donde el enigma se vuelve imborrable. Esos fragmentos que comienzan a desprenderse,

esas palabras amarradas son dirigidas a alguien, ¿importa a quién? Hablar es un acto de arrojo, es enunciar una verdad, aunque sea ficticia para que alguien la oiga, no importa quién. Es bordear el vacío de la nada y llenarla de sentido, aunque sea el sentido que uno le da. Ella nos recuerda, de alguna forma, el valor operatorio del vacío, en tanto en la vida de lo que se trata “no es más que falta, agujeros que se abren en un encadenamiento de significaciones, vacíos de los que puede nacer algo”². Ese punto es en donde la ambigüedad tiene lugar, lo cual convierte al decir en una enunciación poética, desligada de representaciones. El sentir se abre paso entre estas imágenes de las ciudades, entre las ruinas, los edificios, puentes y casas, mientras una dulce voz anónima —acaso de a ratos sea la de Aurelia—, circula entre las arquitecturas.

Esta es una de las insistencias más claras de su cine, ella le habla amorosamente a un otro, que rara vez devuelve el llamado de ese mensaje. Este amor podría pensarse como un acto de entrega o arrojo, un encuentro ligado a una pausa, a un silencio, a una búsqueda en donde no se halla lo que se espera. Este encuentro implica un punto mínimo de inscripción fugaz donde algo puede ser escrito, cuyo efecto es una marca que intenta fracturar lo imposible. Ella nos habla de esa fractura, de ese quebrantamiento; se encarga

de sostener las distancias y hacer palpable lo insondable que resulta ese encuentro con el otro al que le habla y del que nada sabemos, pero que aún así moviliza e impulsa ese amor, nos habla de “todo lo que, en la pasión queda en suspenso, en la imposibilidad de ser nombrado”³. Estamos allí, tratando de pesquisar algo del sentido que no cesa de escaparse, tratando de arrancar más palabras de las que esta escritora hace entrega. No es sin esos huecos, esos silencios cuya presencia posibilita que algo sea oído, en algún lugar, del otro lado de la pantalla. El ritmo de la cámara, la imagen lenta y oscura, casi opaca, se ubican como elementos constantes que operan en ese soporte de las distancias en ese acto de amor.

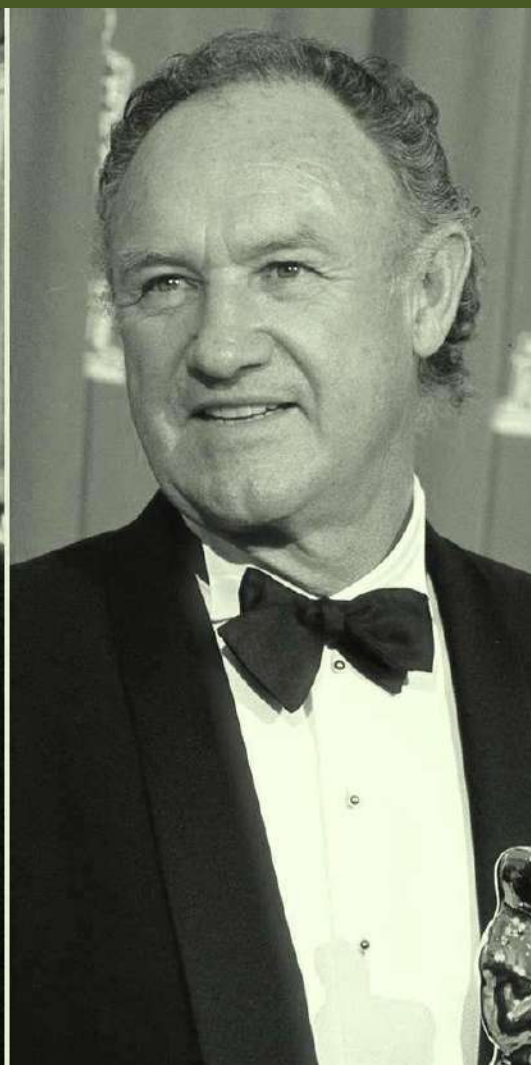
Podríamos pensar que son escrituras discretas, escrituras en imágenes que constituyen un decir particular sobre aquello que siempre se nos escapa, que acaso huye a ser captado por el sentido. Eso que no se deja atrapar, puede ser bordeado a partir de la artificialidad de una imagen, con sus límites y sus cortes, con sus invenciones particulares, que dan cuenta de un registro diferente, de una huella que tienta a acortar distancias insondables y que ella se encarga de sostener poéticamente como un salto vital hacia lo indecible e intraducible.

Agustina Cabrera

² Duras, Marguerite. *La pasión suspendida. Entrevistas con Leopoldina Pallotadella Torre*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2014. Pág. 97.

³ Duras, Marguerite. *Ob. Cít.* Pág. 96.

A propósito de Gene Hackman



Por Roberto Pagés

GENE HACKMAN



Pienso —siempre lo pensé y no soy original— que Gene Hackman es un enorme actor. Pero además es un tipo que me cae bien, muy bien diría. No siempre me pasa con actores que admiro o me gustan. Nicholson, por ejemplo, tiene todo para ser un gran actor, de hecho lo es, también es un chanta con frecuencia, y yo fluctúo entre los momentos en que me cae bien y otros en que no o, simplemente, me cae como una patada en una ceja. Para entender lo de mi amigo Gene puedo decir que tiene sobre mí el mismo efecto que Harvey Keitel, otro tipo que me cae muy bien. Claro que si quien me lee no gusta de Keitel, o le cae mal, el ejemplo no sirve.

Resulta que yo pienso que son buenos tipos. Han hecho infinidad de personajes desagradables pero yo pienso, y siento, que son buenos tipos. Por ejemplo: Keitel, para mí, es en su vida

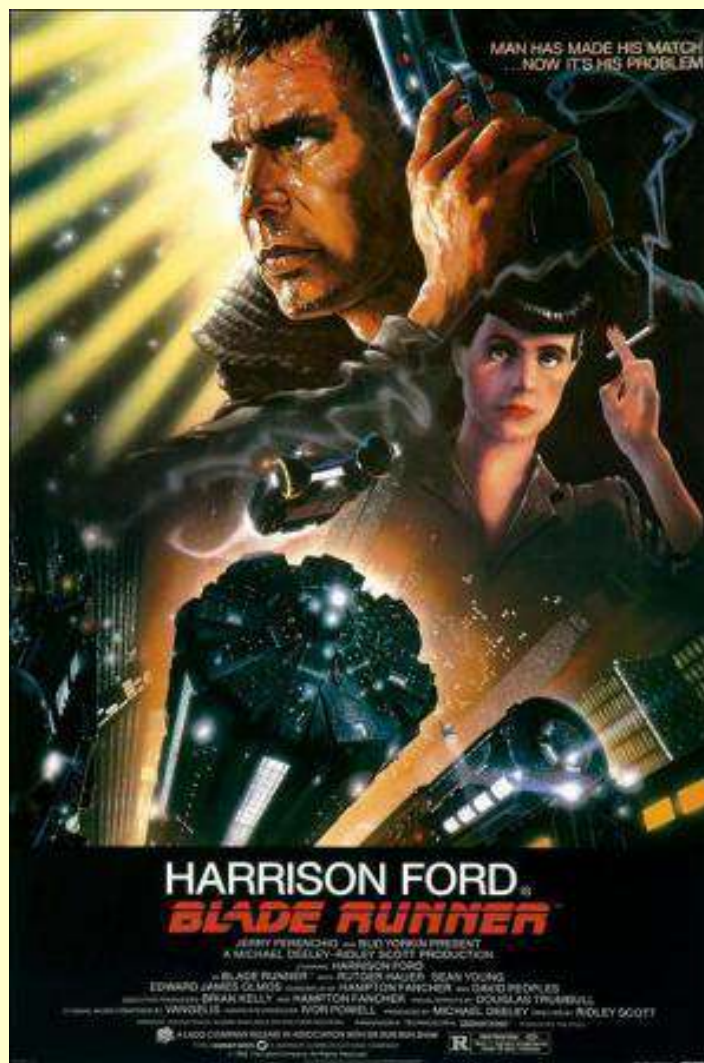
el cigarrero de *Cigarros (Smoke)*, un pan de Dios. Y si viene alguien y me dice que tanto Gene como Harvey son, fuera del set, personas desagradables o sencillamente malas personas, primero me costará creerlo —emanan algo que dice que son como yo lo siento y lo veo— y después diré que entonces son más grandes actores de lo que yo creía. Como ven, estoy dispuesto a defenderlos como pueda. Eso es la amistad, supongo.

Hace una hora, en esta Bruselas que llueve una llovizna de París, elusiva y tenaz, me enteré de que Gene Hackman se ha retirado de la actuación. Era el elegido para el papel de Bruce Dern en *Nebraska*, y dijo que no. Me gustó inmediatamente su decisión.

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.

Aquellos recuerdos, estas ausencias: *Blade Runner*



SIMILITUDES Y DIFERENCIAS

Hay una *Blade Runner* que se memora cíclicamente a través del video. Es la *Blade Runner* donde metieron manos los productores hace una década. Hay una crítica en el olvido, escrita en la ocasión del estreno por quien firma. Hoy existe otra *Blade Runner*, pomposamente distribuida como la versión original de Ridley

Scott. Perdida la crítica por azares que llamamos, ilusoriamente, descuido o desidia, habrá, a partir de ahora, otra nota que refleje aquellos recuerdos, estas ausencias.

CURIOSIDAD

Blade Runner es un *film* sobre la memoria. Los replicantes necesitan un pasado que los vuelva

humanos. El "humano" —Deckard/Ford— vive en el olvido y actúa repitiendo un mecanismo de eterno retorno: no logra salirse de la policía, vaga sin rumbo y sin trabajo, asesina sin compromiso emocional. La confrontación entre los que necesitan recordar y el que prefiere olvidar es la lucha entre los que quieren sentirse vivos y el que vive como si estuviese muerto. El replicante jefe—Roy/Hauer— "ve" con ojos chinos, civilización milenaria: la historia del mundo ha pasado frente a sus ojos. Deckard/Ford sólo ve lo que está frente a su corta nariz. El asombro y la perplejidad de Deckard a lo largo del film es el asombro del desconocimiento. De un pasado, de otras vidas, de una memoria.

RECUERDOS Y OLVIDOS

Los Ángeles del siglo XXI es hoy, fin de siglo de Biblia y calefón y olvido. Imágenes y sonidos nos acercan un mundo perdido sólo rescatable en la memoria. Hay signos de una cultura que podemos re-conocer o des-conocer. Está el edificio Bradbury: una mentirosa literatura del futuro y de la anticipación para hablar de la infancia; es decir, el pasado, la memoria.

Está el edificio Yukón, un signo de la fiebre del oro: otra vez la literatura y el cine y el ayer, se hacen presentes. Está la voz de Deckard en *off*: el cine negro de los cuarenta vuelve desde las sombras de una pantalla olvidada. La voz en *off*

no está. Estaba. Lo que demuestra que Ridley Scott es un tarambana (ver *Lluvia negra*, *Le-yenda*, *Thelma y Louise* y otras perpetraciones), ignorante de esa voz evocadora que, de paso, le servía para informar sobre el carácter complejo de su "héroe" asesino.

Ahora hay un unicornio en cámara lenta escapado de los estudios Disney, lo que demuestra que Scott, en cuanto lo dejan solo, es un meloso. En ese plano, uno lamenta no estar armado (como diría Luis Buñuel).

Falta el final. Scott eligió uno pseudo complejo que másque complejidad implica confusión. Típica maniobra de chapucero intelectual, ofrece la cara de idiota de Ford y un unicornio (*again*) origami como si estuviese revelando la verdad y el sentido de la vida. Revelador de que Scott, suelto, es peligroso.

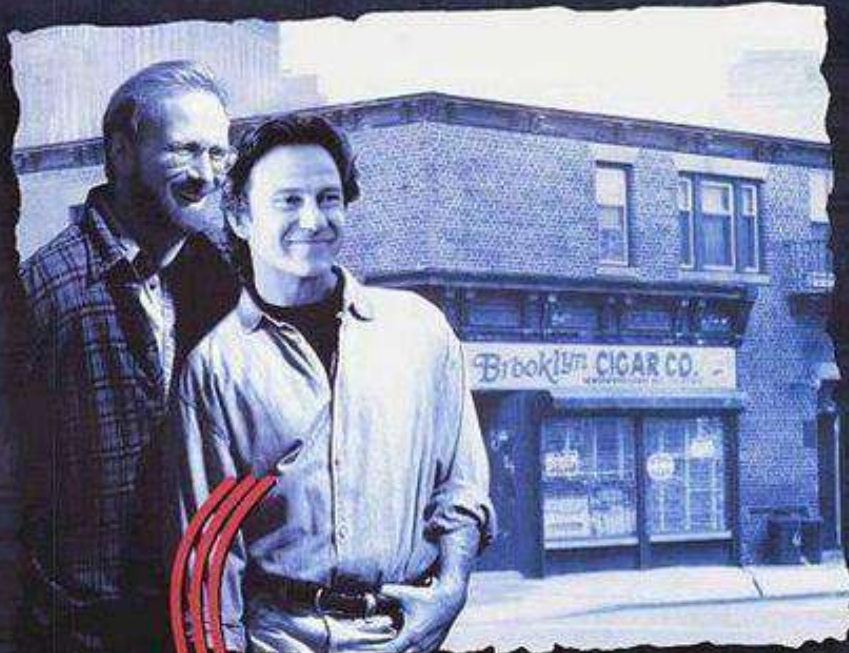
El primer final, más bello, no eliminaba las dudas de los personajes pero sí las del espectador. En su viaje hacia la luz, la pareja Deckard/Ford - Rachel/Young se disponía a vivir sabiendo que la muerte está esperándonos y que el misterio y la belleza residen en que no sabemos cuándo. *Film* que parte de un relato atractivo con espléndidoguion y de un diseño visual y de producción de llamativo pastiche, demuestra que los productores, a veces, no son giles.

Roberto Pagés

SMOKE

WILLIAM HURT HARVEY KEITEL STOCKARD CHANNING HAROLD PERRINEAU, JR. GIANCARLO ESPOSITO ASHLEY JUDD ^{AND} FOREST WHITAKER

Five strangers. Four secrets. Three schemes. Two best friends.
And one neighborhood hangout where the world still makes sense.



SMOKE

The most precious things are lighter than air.

A FILM BY WAYNE WANG AND PAUL AUSTER

MIRAMAX FILMS presents a NDF/EURO SPACE production in association with PETER NEWMAN/INTERAL a film by WAYNE WANG and PAUL AUSTER WILLIAM HURT HARVEY KEITEL
"SMOKE" STOCKARD CHANNING HAROLD PERRINEAU, JR. and FOREST WHITAKER MUSIC BY RACHEL PORTMAN COSTUME DESIGNER HEIDI LEVITT BILLY HOPKINS
CINEMA DESIGNER CLAUDIA BROWN EXECUTIVE PRODUCERS KALINA TANNON PRODUCED BY MAYISIE HOY DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ADAM HOLENDER ASC EXECUTIVE PRODUCERS DIANA PHILLIPS
PRODUCED BY BOB WEINSTEIN HARVEY WEINSTEIN SATORU ISEKI PRODUCED BY GREG JOHNSON PETER NEWMAN KENZO HORIKOSHI HISAMU KUDOH
WRITTEN BY PAUL AUSTER DIRECTED BY WAYNE WANG



SOUNDTRACK AVAILABLE ON • FEATURING NEWLY RECORDED MUSIC PERFORMED BY THE JERRY GARCIA BAND

Por Roberto Pagés

LOS NARRADORES

De las decenas de historias que circulan en *Smoke*, las que tienen que ver con el equipo de béisbol de Brooklyn, las del escritor como fruto de su cultura y también las de su vida personal, las del dependiente de una tabaquería, la de una mujer que reaparece dieciocho años después, la de un manco que toma su discapacidad como un aviso del Señor sobre su maldad y su estupidez, la de un adolescente que busca un padre, y las que cuentan o inventan los otros personajes del *film*, tres tienen particular encanto e importancia, en ese orden.



La historia narrada a través de una sucesión de fotografías tomadas durante cuatro mil días sucesivos, a la misma hora todos los días, en el mismo lugar (demostración de que el tiempo fluye y nunca somos como fuimos hace apenas unos segundos atrás, o nadie se baña en el mismo río dos veces) —al escritor Paul Benja-

min/William Hurt esas fotos le parecen una mera repetición y dos minutos después llora por su amor perdido—; la que cuenta Benjamin sobre el "peso" del humo de los cigarrillos, peso asimilado al peso del alma; y el cuento de Navidad narrado por el vendedor y fumador —como todos los otros—Auggie/Keitel.



Smoke está construida con materiales difíciles de encontrar en el cine de hoy. La memoria, el azar, la paternidad —ausente, perdida o reencontrada—, el espíritu, la amistad, el amor —hallado, olvidado, recuperado—, y sobre todo la identidad, la generosidad y la sabiduría del corazón. Con esta armagasa ingrátida, sutil y gentil —“yo amo los mundos sutiles, ingrátidos y gentiles ...”, amaba Antonio Machado—, Paul Auster y Wayne Wang lograron uno de esos milagros infrecuentes en el cine, más en el actual: hacer tangible la intimidad del alma humana, corporizar en gestos y actitudes los sentimientos, permitir al espectador la visión —de

por sí contradictoria— de todo aquello que es invisible por definición.

En la superficie de *Smoke* hay una galería interminable de seres extraños, extranjeros en su propia tierra, representados metafóricamente por sus ineludibles ansias de fumadores en un medio prohibido. Ser *outsider* por fumador no lo es menos que por drogadicto, por borracho o por buen tipo, si se está —bajo cualquiera de esas condiciones, u otras— lejos de las normas que impone la cultura dominante, la de los que ordenan y la de quienes obedecen. Los personajes de *Smoke* son literalmente *outsiders*, ya que no pertenecen al mundo del consumo que prima en la sociedad en la que viven. Se diría que, por el contrario, están en la vereda de enfrente de esa moral. Son desprendidos con el dinero, los alimentan aficiones secretas —aun el escritor, que cuenta historias en los lugares y a las personas inverosímiles vistos desde el lugar del prejuicio—, y todos, absolutamente todos, tienen una huella del pasado sobre sus espaldas, que eluden —a veces—, aceptan en otras, y siempre respetan, las propias y también las ajenas.

Son personas comunes si se las mira desde lejos, con rutinas casi exasperantes desde esa misma lente deformada por la distancia, no sólo física sino también por la distancia emocional y por aquella que impone el *statusquo*—la misma, me temo, que hará de *Smoke* un *film* para minorías—. Escribir, vender cigarrillos, fumar, ba-

rrer, contar historias —reales, inventadas, da lo mismo— leer, volver a escribir, a fumar... Pero acercando y ajustando la lente de la cámara, del ojo, se nota que, en verdad, son vidas extraordinarias. Es decir, fuera de lo común. Si se entiende que esas rutinas ocultan hechos que para el alma pesan a veces demasiado: un padre perdido, un amor sesgado por la desgracia, la soledad, la pobreza, una ¿hija? imprevista, y en otras actúan como lastre abandonado para la ligereza del corazón: la recuperación de un hijo o de un padre, un nuevo amor, escribir otra vez, la sinceridad, el espíritu solidario, compartir íntimas revelaciones con un amigo (¿cuánto pesa el humo del cigarrillo? ¿cuál es el peso del alma?).



Una historia que se cuenta como verídica dice que Paul Auster escribió un cuento que Wayne Wang leyó y quiso llevar al cine. Ambos, continúa la historia, deciden filmarla: Auster la escribirá, Wang la dirigirá. Por fin, juntos, encaran el proyecto sin demasiadas diferencias entre un

trabajo y otro. El *film* es **Smoke** y narra la vida de unos habitantes de Brooklyn que, a su vez, tienen historias para contar, surgidas de acontecimientos surgidos del azar y que Dios, el Destino o como quiera llamárselo, han puesto en su camino. De esas infinitas historias azarosas surge una historia que revela, con argumentos disímiles, que los personajes tienen historias en común más allá de lo imaginado en un principio. Quizá como Paul Auster y Wayne Wang hasta que éste leyó —podría no haberlo leído— el cuento de aquel.

Esas historias ocultas se revelan, en **Smoke**, a partir de la narración. La narración escrita de Paul Benjamin—en la banda de sonido se oye persistentemente el sonido de una máquina de escribir—, la narración fotográfica de Auggie, o la narración oral del propio Benjamin, de Auggie y de los otros personajes del *film*. Narrar es dar forma a recuerdos, ausencias y sentimientos dispersos. Tanto para la risa como para el dolor. Narrar, entonces, es dar vida. Es recuperar (volver a) lo perdido, o, si se quiere, lo olvidado.

Acá, en este punto, adquiere importancia fundamental la narración de Auggie sobre la Navidad. Luego de unos planos y contraplanos, la cámara (nuestro ojo) centra su mirada sobre Keitel, más grandioso que nunca. A medida que su narración avanza, el ojo de Auster, de Wang, el nuestro, avanza hacia el rostro de Auggie,

hasta un gran primer plano que se detiene en la boca del narrador. En el contraplano, imprevisiblemente, cuando la narración ya casi finaliza, se ven los ojos (que no las orejas) de Paul Benjamin, el escritor (Hurt, en notable trabajo). La narración oral de Auggie no es "escuchada" por Paul sino que es "vista" con sus ojos, transformada luego en narración sobre el papel por el mismo Paul (narración escrita) mientras el *filmSmoke* pone en imágenes esa historia que apenas minutos atrás hemos escuchado y “visto”.

Se cierra el círculo. La narración escrita de Paul Auster que Wayne Wang leyó en una revista años atrás se hace narración oral que repite Auggie en el *film*, primero, para volverse cine luego a través de los ojos de Paul Benjamin —alter ego de Paul Auster—. El cuento se volvió guion, el guion se hizo cine y, dentro de este, narración oral para terminar, mediada por la palabra, hecha imagen. “El alma no piensa sin una imagen”, dijo Aristóteles, y **Smoke**, a través de la palabra, la fotografía después, el cine finalmente —en sucesivas etapas de un mismo arte, la narración— logró pesar el humo del cigarro. Es decir, el peso del alma. Tanto peso de emoción, de tristeza y de alegría y placer como la sensibilidad del espectador le permita.

Roberto Pagés

BLUE IN THE FACE

VICTOR ARGO
GIANCARLO ESPOSITO
MICHAEL J. FOX
MEL GORHAM
JIM JARMUSCH
HARVEY KEITEL
LOU REED
ROSEANNE
MIRA SORVINO
LILY TOMLIN
MALIK YOBA

"FREEWHEELING FUN!"
-LOS ANGELES DAILY NEWS

"A SLAPHAPPY ROMP!"
-CHICAGO TRIBUNE

The all-star comedy
about a little neighborhood...
that's out of this world!



Blue in the Face

A new movie by
WAYNE WANG and PAUL AUSTER

MIRAMAX FILMS PRESENTS A PETER NEWMAN/INTERL PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH NO-FURRO SPACE A FILM BY WAYNE WANG AND PAUL AUSTER "BLUE IN THE FACE" VICTOR ARGO
GIANCARLO ESPOSITO MICHAEL J. FOX STEPHEN CVEDON MEL GORHAM JARED HARRIS JIM JARMUSCH HARVEY KEITEL LOU REED ROSEANNE MIRA SORVINO LILY TOMLIN MALIK YOBA
CASTING: HEDON LEVITT COSTUME DESIGNER: CLAUDIA BROWN PRODUCTION DESIGNER: KAUNA IVANOV EDITOR: CHRISTOPHER TELLESEN DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY: ADAM HOLLENDER, A.S.C. CO-PRODUCER: HISAMI KUROKAWA
EXECUTIVE PRODUCERS: HARVEY KEITEL BOB WEINSTEIN HARVEY WEINSTEIN PRODUCED BY GREG JOHNSON PETER NEWMAN DIANA PHILLIPS DIRECTED BY WAYNE WANG AND PAUL AUSTER

READ THE MIRAMAX BOOK SOUNDTRACK AVAILABLE ON JELLY BOP/MANER BROS. RECORDS EXECUTIVE MUSIC PRODUCER DAVID BYRNE ALSO AVAILABLE ON LASERDISC VISIT THE MIRAMAX CAFE ON THE INTERNET: <http://www.miramax.com>

The All-Star Laughs Start Soon!

R RESTRICTED **CC** **MIRAMAX**

Miramax Home Entertainment distributed by Buena Vista Home Video, Burbank, California 91521. Printed in U.S.A. © 1997-98 © Buena Vista Pictures Distribution, Inc.

Por Roberto Pagés

LOS NARRADORES

No recordaba que al lado de la nota sobre *Smoke* escribí sobre *Blue in the Face*, una especie de continuación. Y tampoco que ya adelantaba en ella lo que muchos años después terminé escribiendo sobre Harvey Keitel, que fue lo que dio pie a todo este ida y vuelta extraño y misterioso para mí.

Blue in the Face

Blue in the Face es la continuación de *Smoke*, surgida del deseo de Wang, Auster y Keitel de continuar la aventura de filmar, y que en la Argentina sólo se consigue en video con el imbécil título de *Humos del vecino*.

Han desaparecido algunos personajes en relación a *Smoke*, ostensiblemente Paul Benjamin, el escritor. Y es coherente que así sea, ya que en el final de *Smoke*, Benjamín le dice a Auggie que es "un maestro", y lo dice en el sentido de que es un innato y brillante narrador. Así es como en *Blue in the Face* quien narra la historia —las miles de historias que circulan por el *film*— es Auggie/Keitel, cuya voz en *off* organiza el aparente caos estructural del *film*.

Como todo narrador primerizo, Auggie/Keitel comienza por el mundo conocido, el propio. Y el mundo íntimo de Auggie/Keitel es Brooklyn,

sus calles y su gente de mil idiomas, una Babel arraigada en la tabaquería donde sigue trabajando, más precisamente en la esquina donde está su negocio, la misma la que le sacó cuatro mil fotos en *Smoke*.

Brooklyn, esa esquina, entonces, es el mundo. Todos los datos posibles sobre ese lugar son precisados por un innúmero e innominado conjunto de personas "raras", pero la rareza, como en el *film* precedente, proviene de la intimidad de esa gente, corporizada simbólicamente en ropas, gestos y actitudes sin deudas con la llamada "normalidad".

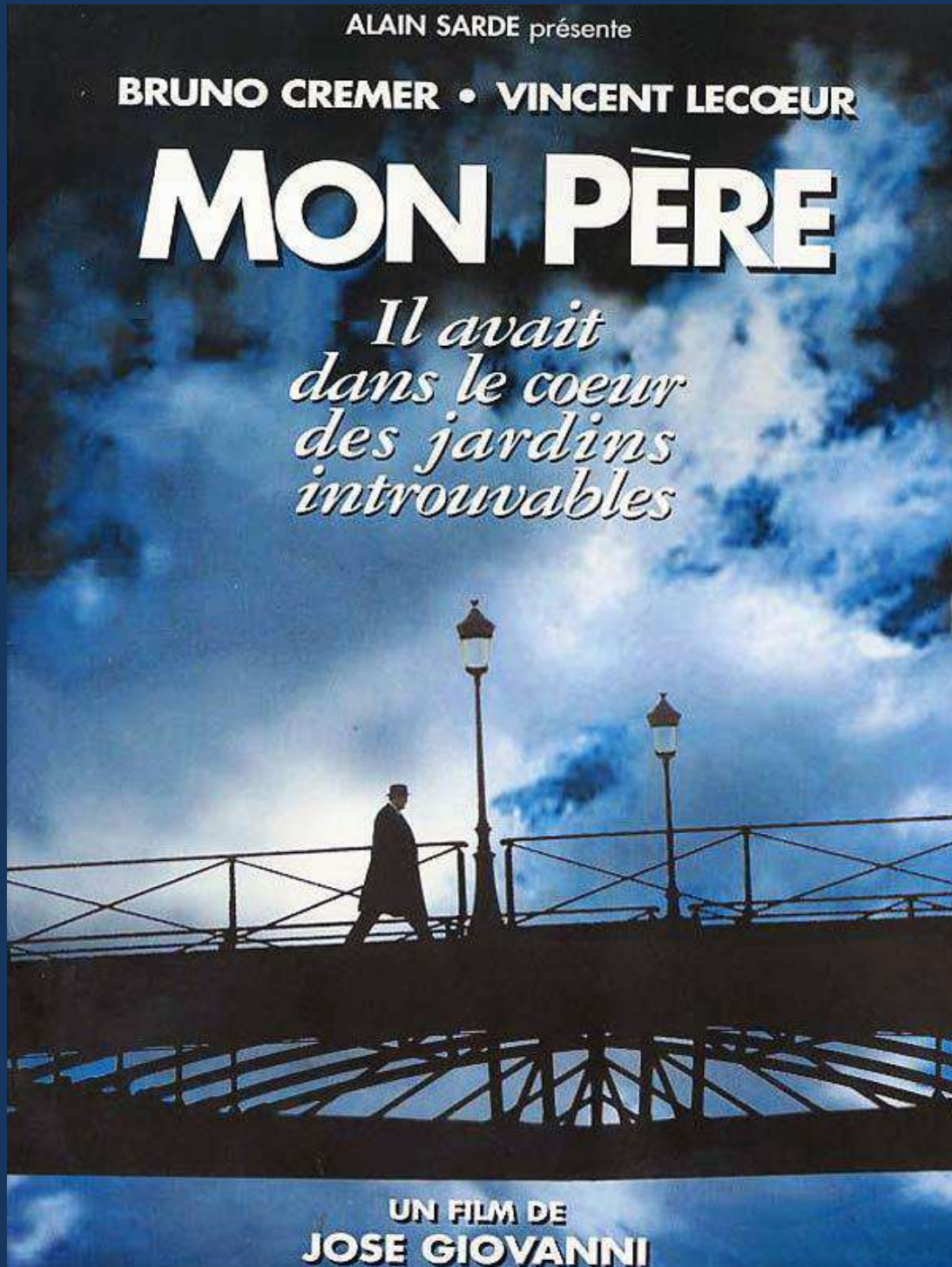
Y si siempre escribo Auggie/Keitel es porque el personaje es inseparable del actor. Keitel, como siempre, no actúa, si no que es. Hay una cosa extraña en este actor. Es feo, medido con los parámetros de la época, frecuentemente se lo asocia con delincuentes o criminales o locos, puede ser un proxeneta en *Taxi Driver* o un maldito policía, pero en su andar, con la barriga un poco más adelante que el resto del cuerpo, se le intuye siempre un aire de bondad.

La misma que hace que *Blue in the Face* respire un aire de comprensión y bonhomía sobre esa fauna en movimiento continuo, a la que seguramente otros ni siquiera se acercarían. Por el miedo a los diferentes, esa característica principal de la clase media.

Roberto Pagés

MIEUX ICI QU'EN FACE (MEJOR AQUÍ QUE ENFRENTA)

Por Roberto Pagés



Fue en los primeros años de este siglo. Yo andaba por Barcelona y busqué en el diario la cartelera de cine. *Monpère* se llamaba una que desconocía. En un aparte, se informaba un poco más sobre algunas de las películas. *Monpère* estaba escrita y dirigida por José Giovanni y trabajaba Bruno Cremer. Busqué horarios. Un horario: el único era pasada la medianoche, casi a la una de la madrugada. Al otro día yo viajaba a Luxemburgo, donde vivía, estaba agotado de todo el día, pero allí fui. No pensaba perderla.



Fue la última película de Giovanni, tres años antes de morir. Un tributo a su padre, que lo salvó de la pena de muerte con su silencioso e inquebrantable trajín para lograr la conmutación de la pena que caía sobre el hijo después de un asalto con tres muertos, aunque Giovanni no había matado a ninguno.

Aquella noche en Barcelona salí conmovido. Y nunca más pude verla. Hablé de esto alguna vez y amigos expertos en encontrar películas en las

redes jamás lo lograron, hasta donde supe. Hace unos días, con asombro inesperado, la encontré en Netflix Europa.



Más asombros que tenía olvidados. El guion es de Giovanni con Bertrand Tavernier, y la película está dedicada, con letras grandes y elegantes a Claude Sautet, como si Giovanni hubiese querido resaltar la grandeza y la fineza de Sautet como hacedor de películas.



El padre, en el *film*, pasa gran parte del día en un *bistrot* llamado **Mieux ici qu'en face**, Mejor aquí que enfrente. Enfrente está la cárcel, y a

eso se dedica el padre. A lograr que el hijo esté en el mejor lugar posible, el de la libertad. Su trabajo es incesante pero el lugar que ocupa ese padre, a sabiendas, como decisión propia, es el segundo plano. Los avances que va logrando los pasa al abogado o a su mujer, sin que el protagonismo principal lo alcance. Es un tipo que hace lo que tiene que hacer y nada más. Toda una ética. Su alimento: el amor por su hijo, aunque la relación entre ellos nunca ha sido buena.

Al mismo tiempo, Giovanni muestra sus días en la prisión, los cambios sutiles que aparecen en su vida y en su conducta, y cómo en los repetidos días se va haciendo escritor.



Los últimos quince minutos sólo se pueden ver a través de la lluvia. Quien no tenga su mirada velada por la lágrima va en contra de la película (“sólo hay dos cosas valiosas en la Tierra. La primera es el amor, y muy por detrás la inteligencia” —es el acápite con que abre el *film*—, y sólo está blindando la emoción con su estupidez racional y su petulancia.

Momentos:

El padre, echado de la casa donde espera un acto generoso que una mujer mayor le niega airada, empecinado bajo la lluvia, logra que una muchachita tome su carta y la lleve a su casa. Con el perdón de la familia a su hijo en sus manos, se la deja a su mujer, sobre la mesa, y dice: los jóvenes suelen ser más piadosos que los adultos.

Giovanni ha salido de la cárcel, Gallimard ha publicado su primera novela, el éxito es inmediato, y nada menos que Jacques Becker la hará en cine (*Le trou*, *El hueco*, 1960). Giovanni filma todos estos pasajes con sencillez y sin aspavientos: la firma de libros, un afiche de la película, un guardia de la cárcel esperando su turno para tener su dedicatoria, la búsqueda del hijo por su padre entre el gentío, y ese recurso tan francés, tan bello, que aún a las imágenes con la literatura en *off*. Al comienzo con la voz del personaje Giovanni, y luego una voz cascada, de hombre viejo, presumiblemente la del mismo autor de la novela y de la película.

Pero el padre ya se ha ido del *vernissage* con el libro de su hijo entre las manos. Ha cumplido con su parte, con su propósito, salvarlo de la muerte, y la literatura, el cine, el éxito le corresponde al hijo.

Con eso, el padre tiene bastante. Todo.

Roberto Pagés

Cine de Rosario. Películas

Marcelo Vieguer

¡Mujer, tú eres la belleza!

Investigación y análisis de una película (casi) perdida



Colección Estación Cine Nº 23

Editorial Ciudad Gótica

Sergio Luis Fuster

Charly García y el cine El cimiento creativo del artista



Colección Estación Cine Nº 24

Editorial Ciudad Gótica

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

LA LEY DE LA CALLE

Un film de agua y de luz

Por Roberto Pagés





El tiempo es el gran protagonista de *La ley de la calle*. Desde los innumerables relojes que marcan y pautan las imágenes con frecuencia expressionistas de Coppola, hasta las sombras y la luz —aceleradas— que reflejan y separan los distintos días y las diferentes noches donde la tragedia tiene lugar.

El sol cae a plomo sobre los cristales de un edificio. Una escalera de incendio se alarga, infinita, en las oscuridades de una pared, las veloces nubes huyen hacia destinos indescifrables, y todo, el sol, la sombra, las nubes, enmarcan los fulgores intermitentes de los protagonistas, por cierto, distintos entre sí.

Es que metidos en el tiempo, como Rusty James, o fuera de él, como *El muchacho de la motocicleta*, los protagonistas y los secundarios luchan y viven y mueren en el espacio que su propio tiempo personal les permite.

Me explico: Rusty James, hermano menor de *El muchacho de la motocicleta*, se debate en el tiempo cotidiano. Con los otros, y con él mismo. Tiene a su hermano como héroe pero por razones equivocadas: piensa, cree, que llegar a ser lo que el otro fue alguna vez —jefe de pandilla en el barrio, referente indiscutido para todos los otros jóvenes— es la meta superior que puede plantearse. “Sos como el flautista de Hamelin —le dice a su hermano—, todos te seguirían”. La respuesta del *Motorcycle Boy* es devastadora para sus esperanzas: “Para que te sigan a algún lado hay que tener un lugar adonde ir”.

Esta es la dicotomía, la confrontación dramática, y trágica por lo ineludible, que separa a ambos hermanos. Rusty James está entre los humanos y sus humanas apetencias. El poder como contrapartida de una vida que se le antoja menor es el escape que busca sin entender: ni lo que su hermano representa ni lo que su padre le explica. Su vida transcurre entre la pandilla, el trabajo, el colegio y su noviazgo con una muchacha de clase media que cumple fielmente con los mandatos de su familia y de su clase. Este círculo repetido, que Rusty James repite con obsesiva fruición y disimula con aparatosa y poco eficaz

virilidad, lo instala en el tiempo de los hombres. Su sueño para después de la muerte consiste en que la novia llore y sus amigos digan que era el mejor y el más fuerte. Vuelto a la vida, después de una secuencia de estremecedora humanidad, continuará su deambular confuso y anhelante a la vez.



Su padre, un borrachín vocacional pero un lúcido observador de la compleja realidad, se lo explica. Le dice, en relación a su hermano: “a vos te entienden los hombres, Rusty James. Esa es toda la diferencia”. Por supuesto, Rusty James no comprende qué significan esas palabras, se acerca a su hermano y asegura que, cuando sea mayor, será como él. El padre lo mira y con compasión dice, en una de las secuencias más acongojantes del *film*: “Ruégale a Dios que no sea así”, y agrega: “Pobre bebé”, refiriéndose a su hijo mayor.

Es que *El muchacho de la motocicleta*, como un Cristo moderno —en la acepción de Rimbaud: *Sin tiempo*; o lo que es lo mismo, *Siempre*, una y otra vez— debe beber de un cáliz inevitable.

El padre, una vez más, explicándole a Rusty James: “Rusty James, cada tanto nace alguien con una visión distinta de la de los demás. Eso no los hace locos. Una percepción aguda no te hace loco. Aunque, a veces, una percepción aguda puede volverte loco. Tu madre no estaba loca, y a pesar de la creencia popular, tu hermano tampoco lo está. Le tocó el papel inadecuado de la obra. Nació en una era equivocada. Del lado incorrecto del río. Pero tiene la habilidad de hacer todo lo que quiere, y no encuentra nada que quiera hacer. Y me refiero a nada”.

Motorcycle Boy es el “loco” de la historia y de la Historia. El de la historia de la película *Rumble Fish* y el de la Historia que el *film* nos muestra con inabarcable piedad. El “loco” de todas las épocas. Cristo y el Quijote juntos en el devenir del Tiempo. Cuando el padre dice que nació en una era equivocada se refiere a todas las eras, a todos los tiempos. El loco es el poeta indescifrable para la gente del común. El hombre de la percepción aguda, el Van Gogh que será reconocido cuando ya no importe, el sensitivo que por su percepción aguda puede volverse loco aunque no lo esté.

Por eso, no hay relojes que pauten la conducta de *Motorcycle Boy*, y cuando lo hay no tiene agujas: otra vez, el Tiempo sin tiempo del devenir infinito. La pregunta es: ¿Por qué el reloj sin agujas aparece junto al policía represor y asesino? Porque ese bicho criminal también es de todas las eras. Es la mano armada que pone “cordura” en el campo puesto en peligro por el poeta. Es decir, por el loco. Pero esa mano armada es la representación simbólica del director del colegio, de los horarios impuesto en el trabajo, de la madre que exige que su hija tenga un novio como el que tuvo ella, de la novia que recrimina la libertad del otro, y termina su papel adulto y, por lo tanto, “responsable”.



Es el tiempo de los hombres —con sus horarios, sus obligaciones, sus limitaciones—*versus* el Tiempo de los dioses, o de los poetas. Arbitrarios, vagos (porque vagan en el tiempo) e inapresables como la libertad.

Es, también, y para decirlo con palabras de Henry Miller, el tiempo de los asesinos. Un Tiempo de todos los tiempos. Un orden que privilegia el crimen cotidiano de la belleza y de la libertad en aras de lo establecido. Del mandato que las sociedades se autoimponen por beneficios de extraño designio. La percepción aguda de *Motorcycle Boy* registra que los hombres se matan en las peceras de la vida cotidiana como los “Rumble Fish” lo hacen en cautiverio. De ahí que un hecho caprichoso (liberarlos pese a la presencia amenazante de la policía) se transforme en un acto trascendente: al liberar a los peces, *Motorcycle Boy* acepta su cáliz y con él su destino —no es aventurado señalar que, fiel a su cultura, Coppola remite con esta escena al origen del cristianismo: los peces son el más antiguo símbolo cristiano y, recuérdese, Cristo recogió a sus apóstoles entre los pescadores—.

Rusty James, en tanto, comprende, oscuramente y por el amor a su hermano, que la liberación de los peces debe ser llevada hasta el final. Es el momento de la conversión, guiado por el camino que *Motorcycle Boy* le ha señalado. La llegada al océano, en un plano casi irreal, fuera del tiempo vivido por Rusty James hasta ese momento, lo coloca en otra dimensión. No será vano un verso de César Vallejo para explicar esto: “jamás tan cerca (*Motorcycle Boy*, su hermano) arremetió lo lejos (el Tiempo, la Poesía, la Eternidad).

Los otros continuarán por la vida según el papel que les ha tocado en el reparto. La mayoría, haciendo banales comentarios o ejerciendo piadosas banalidades; el padre de los hermanos, refugiándose en la botella (no por negador, sino por extrema lucidez); el negro amigo, arrodillado por saber que ha asistido a un crimen de alcance religioso. La vieja novia de Rusty James y su viejo amigo, ahora nueva pareja, dispuestos a dar la espalda a esa batalla inmemorial para seguir con la batalla de todos los días: el casamiento, el trabajo, la adecuación rutinaria a la realidad cotidiana. Todos ellos, de algún modo han encontrado su lugar. También *Motorcycle Boy* con su “loco” acto. La aquiescencia absoluta es la libertad superior, aunque conlleve la muerte. Sacar los peces y llevarlos al río desatará la furia asesina y *Motorcycle Boy* lo sabe, ¿pero quién no habrá de morir? En la aceptación de su locura, contra toda opinión ajena y vulgar, *Motorcycle Boy* marca el camino a Rusty James, heredero natural de ese destino. Por eso, el *film* cierra como se abre: *Motorcycle Boy* reina, dice una flecha al comienzo, una flecha en sentido contrario a la actividad de los otros y la misma leyenda aparece sobre una pared al final, a espaldas de los curiosos que se han acercado a su cadáver. En la dirección de esa leyenda, de esa escritura, se encamina Rusty James. Hacia el océano, ese lugar final, último, que *Motorcycle Boy* le ha señalado.

Otra vez Henry Miller: “En su desolación, en sus sueños de amor o en su falta de amor, los hombres perdidos se dirigen siempre hacia las riberas. En la inmensa deriva de la noche, el silbo de agonía de los atormentados queda ahogado por el murmullo de la más pequeña corriente de agua. La mente, vaciada de todo por el susurro de las olas, se apacigua. Rodando con las olas, el espíritu que estaba acosado acaba por plegar las alas”.

“¡Las aguas de la tierra! Niveladoras, sustentadoras, confortadoras. ¡Aguas bautismales! Junto con la luz, el elemento más misterioso de la creación”.

“Todo desaparece devorado por el tiempo. Las aguas permanecen”.

Lo que no ha de desaparecer es ***La ley de la calle, Rumble Fish***, el *film* de Francis Ford Coppola. Porque se ha instalado fuera del tiempo y pertenece al Tiempo. Lo sustenta la metáfora de las aguas bautismales, niveladoras y confortantes de las que habla Miller, y lo recorre, como si fuese su propia materia vital, la luz, el otro gran misterio de la Creación. La luz en blanco, negro y color que ilumina su celuloide y nos ilumina más allá de nuestra conciencia y de nuestra capacidad de comprensión.

Es el poema en estado puro, prescindente de las ideas y de la razón. Un movimiento, una música si prefieren, impresa en celuloide, que late con

el son íntimo de su creador terrenal, Coppola, pero también con el vasto, inaprensible latido de Dios.



Rumble Fish nos remite a un Tiempo de eterno presente y no nos ubica en ninguno. En blanco y negro en la época de los colores chillones, susurrado y recogido en la época de los **Rambo** y los efectos especiales, con vaga iconografía de los años cincuenta —cuando proliferaron las pandillas en el cine— pero con lenguaje de los ochenta. Absolutamente contemporánea en los rostros de los actores y, a la vez, con un pie en el expresionismo y en el cine de Orson Welles. Un *film* clásico, de ayer y de hoy, y un *film* para ver dentro de mil años, en otro estado de la evolución humana.

Frente a **Rumble Fish**, es posible evocar uno de los versos más sencillos y bellos de Arthur Rimbaud, otro “loco” iluminado que ha parido el Tiempo:

Se encontró
¿Qué? La eternidad
Es el sol junto al mar

Estos versos cerraban **Pierrot, le fou (Pierrot, el loco)** de Jean-Luc Godard, otro *film* lleno de agua y de luz. Y si en Rimbaud la eternidad es diáfana, es la luz (el sol) junto al agua (el mar), también queda claro que, a los poetas, Dios los cría y el Tiempo los amontona.

Rumble Fish (Estados Unidos, 1983). Dirección: Francis Ford Coppola. Guion: Francis Ford Coppola, S.E. Hinton. Fotografía: Stephen H. Burum (B&W). Música: Stewart Copeland. Reparto: Matt Dillon, Mickey Rourke, Diane Lane, Dennis Hopper, Nicolas Cage, Vincent Spano, Diana Scarwid, Chris Penn, Tom Waits, Laurence Fishburne, Sofía Coppola, William Smith, Michael Higgins. Duración: 94 minutos.

* Este artículo fue publicado originalmente en la revista **La videoteca del Dr. Caligari** N° 1, de mayo de 1994, revista que acompañaba la edición en VHS de la película **La ley de la calle**.

El artículo original de *La videoteca del Dr. Caligari* N° 1 fue publicado en el sitio: **HLC. Hacerse la crítica**. En línea:

<https://hacerselacritica.com/la-ley-de-la-calle-un-film-de-agua-y-de-luz-por-roberto-pages/>

El presente habitado



Impresiones sobre *Días perfectos* (2023)

de Wim Wenders

Todo es presencia, todos los siglos son este presente

Octavio Paz

Entregarse a la observación de *Días perfectos* es aceptar el recordatorio o la invitación a vivir de manera simple y bella, es la reivindicación y el abrazo al gesto del presente. El énfasis puesto en el degustar lo mínimo, incluso aquello que podría juzgarse como denigrante —como la limpieza de un sanitario— puede volverse una acción en la que se puede estar en plenitud, haciendo lo que se hace, de la mejor manera posible, con conciencia de la acción. En este sentido, encuentro en las imágenes que se suceden, una reminiscencia o guiño a la filosofía zen, al acto

de estar en presencia, habitando nuestra labor, sea cual sea, de modo impecable. Esto último, trajo nuevos recordatorios, como aquella vez en que, desprovista de fuentes de ingreso, me dediqué a limpiar una casa, atravesada siempre por pensamientos como “esta no es tarea para una poeta”, hasta que esta idea o creencia se fue disolviendo y simplemente pude brindarme a ese hacer, desde un estado de silencio.

Emergieron, al ser espectadora de esta creación, las siguientes preguntas: ¿Qué diferencias hay entre los diversos modos de ser/estar? ¿Qué car-

ga, juicio o valor le damos a las acciones, tareas, oficios que encarnamos? ¿Qué hacemos y cómo lo hacemos?

La película instala, además, la posibilidad de que todo lo que nos suceda pueda estar atravesado por la perfección y belleza del momento. Entendiendo por perfección, la entrega a todo tal como sucede.

La observación de los juegos de luz y de sombra, escuchar música, andar en bicicleta, hacer fotografías y todas esas acciones superponiéndose, transparentándose en movimiento, para dar forma a una vida. Lo simple, ocurriendo segundo tras segundo, al alcance de la mano. Lo bello, como aquello derivado de un modo de mirar, de transcurrir, de agradecer lo que se hace visible. La banda sonora de nuestros días, como un leitmotiv sobre el cual nuestra vida anda, se mueve, se sostiene, se embellece, se reitera en la afirmación de su pulso.

El filme también sugiere un modo posible de vivir, incluso dentro de una sociedad capitalista, donde el sentido, el significado, el propósito, no están vinculados al consumo, a la adquisición de bienes, a la ganancia, a la competencia, a los excesos ni a la exaltación de placeres y estímulos.

Acciones para un día perfecto: alzar la vista y observar el movimiento de las ramas de los árboles entrecortando el cielo, fotografiar ese ins-

tante, disfrutar de un bocado en un espacio público, sonreír a un desconocido, estar en silencio.

Apenas salí del cine le escribí un mensaje al Ale, un amigo cinéfilo: ***Días perfectos*** podría ser tranquilamente tu vida o la mía. En el caso de esta película, las acciones en las que se desenvuelve el personaje, son similares a las nuestras. Ale siempre con sus vinilos, su amor por la música, su bici y su cámara; yo detenida durante largos períodos de tiempo, en sombras generadas por algún timbó, en una pared cualquiera de una siesta santafesina, el goce de sacar fotos o de escuchar alguna canción, andar en bici, sólo para sentir el viento en la cara.

El personaje principal, deja un papelito escondido en un baño público y sostiene un ir y venir con alguien que responde sus mensajes. Se me ocurre imaginar qué dice ese papel y qué mensaje podría dejarle a alguien en un espacio abierto, en una hoja en blanco; qué preguntas podrían reconducirnos hacia formas auténticas de estar en este plano.

Está todo dado para que la vida sea poema. Basta abrir los ojos y elegir por dónde andar y cómo componer, cómo cocrear esa cinta que se desenvuelve, esa sombra dentro de la sombra que contiene en sí misma toda la verdad.

Candelaria Rivero

Conversaciones sobre Cine y Ópera: *The Rake's Progress*

The Rake's Progress

de Igor Fyodorovich Stravinsky



Conversaciones con Fernando Regueira por Marcelo Vieguer

¿Por qué Stravinsky y por qué esta ópera en particular?

Bueno, por eso que venimos buscando en estas charlas de cubrir, no te digo toda la historia de la ópera, pero sí meternos en varios puntos nodales, centros de interés para tener de alguna manera una imagen de conjunto. Y hasta ahora, si bien hablamos mucho de **Gianni Schicchi** y todo el **Il Trittico**, no nos metimos con la ópera del siglo XX. Porque Puccini sigue siendo un autor del siglo XIX, y junto a Richard Strauss como vimos, es una bisagra con lo que va a venir. O lo que no va a venir. Porque sí, como dijimos la de Puccini es, para mí, la última ópera y el cierre de lo que podemos llamar cabalmente ópera. Lo que viene es otra cosa. Y este **The Rake's Progress** es muy ilustrativo de esa otra cosa.

¿Y qué es lo que ilustra entonces, qué nos dice?

Primero que es una ópera que aparece en ese momento en que la ópera en términos estrictos no existe. “No existe” quiere decir no ocupa la centralidad del espectro artístico que tuvo en el siglo anterior. De alguna manera el espíritu ya no sopla en ella, que es lo que pasa en muchas formas artísticas. En un momento el viento del espíritu deja de soplar en ellas. Y se convierte toda la actividad en un arte de repertorio. El

teatro también es un arte de repertorio claro, pero se alimenta mayoritariamente de estrenos. La ópera, el mundo de la ópera no se alimenta para nada de estrenos, lo que es asumir de alguna manera que la ópera terminó. Que nos sigue hablando pero que contemporáneamente no sabemos cómo hacer para hacerlas. Se perdió ese espíritu y también por consiguiente el “saber hacer”. Segundo, que es un poco la última ópera reciente que ingresó al repertorio y, por otro lado, tiene una cosa fascinante que venimos usando mucho en estas charlas que es que es una obra paradójicamente y voluntariamente antigua. Una obra que quiere reflexionar sobre la ópera pasada, o que se construye mirando la historia de la ópera.

La autoconciencia de la ópera...

Exacto, esa autoconciencia de la que hablamos varias veces, que aparece con ese espíritu crítico, esa idea de que “Minerva eleva el vuelo al atardecer”, es decir que el conocimiento se da como posibilidad cuando su objeto de estudio llega a su término. Aquello que mencionamos, el comienzo de **Il tabarro** de Puccini que empieza con un atardecer. Entonces, hay algo muy interesante en **The Rake's Progress** que es eso, una ópera hecha mirando la historia de la ópera. Lo que venimos hablando de un momento en que la ópera se vuelve autoconsciente, se em-

pieza a preguntar qué es, qué hizo, qué significa, qué parte todavía hay que mantener y qué hay que dejar morir. Regresa al mismo “problema” de Richard Strauss en su *El caballero de la rosa*: se empieza a preguntar cómo es la ópera, qué posibilidades de representación tiene y cómo puede representar ese otro mundo anterior. Y en *The Rake's Progress* esto es clarísimo.

¿Qué es, entonces, *The Rake's Progress*?

The Rake's Progress es una obra del periodo neoclásico de Stravinsky que duró 30 años y que busca deliberadamente volver a la vida el lenguaje de la ópera del siglo XVIII, puntualmente Mozart y más puntualmente todavía *Così fan tutte*... Lo que, viendo la obra anterior de Stravinsky y su impacto en la cultura, no deja de ser altamente paradójico. La ópera se estrenó en 1951, pero la compuso unos años antes, o sea, hacia mediados del siglo XX; el artista que a comienzos del siglo XX fue uno de los constructores de la vanguardia y de la entrada a un nuevo siglo, como lo fue Picasso en la pintura —pionero de la modernidad pictórica de comienzos de siglo XX—, pero Stravinsky ahora parece decir: "No, no, no, esperen, nos metimos en un atolladero, frenemos" y él lo hace muy temprano, habiendo sido él mismo el que había llevado unos años antes hasta el límite la música.

¿Acaso como Arnold Schönberg?

No tanto. Porque Schönberg la llevó más lejos aún con el dodecafonismo, y además Schönberg no retrocedió nunca, siguió plantado en su descubrimiento, en su camino, en su manera. Stravinsky frenó, dijo "Nos estamos de alguna manera suicidando" e intenta dar estos pasos para atrás que empiezan en los años 20 y terminan con *The Rake's Progress*, porque esta ópera es además la última obra neoclásica que él hace. Stravinsky está bien inserto en la historia de la música occidental y le pone un límite, un quiebre respecto de sus obras de ahí del 1910, 1914, el shock de *Le Sacre du printemps (La consagración de la primavera)* y después de eso, en los 20, pone el freno y vira al neoclasicismo.

¿Y George Gershwin acaso no cataliza mejor ese momento?

Gershwin como que entiende más el momento a comienzos del siglo XX, pero en realidad su única ópera, *Porgy and Bess*, es posterior inclusive a *The Rake's Progress*. Lo que pasa, según creo, es que Gershwin no viene de la música académica, viene de la música popular. Gershwin tiene un camino parecido, de alguna manera, al de Piazzolla, que también viene del mundo de la música popular: Gershwin del jazz, Piazzolla del tango, y empiezan a decir: “Creo que la música está para más”, es decir, la forma clásica

parece en camino al agotamiento, está muriendo su momento de potencia clásica. Porque por ejemplo Piazzolla es parte integrante del momento de oro del tango de los 40, así como Gershwin lo es del jazz. Y ya en los 50 los dos miran atrás y adelante y “deciden” dar el paso adelante: la fusión (cada uno a su manera) con la corriente de la música occidental clásica, académica o como queramos llamarla. Hoy me estaba acordando que Piazzolla dejó inconcluso un proyecto de ópera del que él habló mucho en el libro con Gorín¹, que durante años me obsesionó y parece que no había nada, era una idea, no había ni bocetos ni nada, pero que era una ópera sobre Carlos Gardel.

Y parece que sería la gran obra que él estaba queriendo hacer, que pensaba hacer en los años siguientes...

Totalmente. Él había hecho un intento anterior con *María de Buenos Aires* que tiene altos y bajos, pero que lastra con el problema de Ferrer, que fue el gran lastre de esa última década de Piazzolla, que es espantoso (esos coros de angelotes y demás, por Dios qué horribles)... Yo siempre rogué porque no siguiera por ese camino. En mi cabeza, esta ópera es realmente perfecta, sería algo así como la Gran Ópera Ar-

gentina. Otra idea que me persigue hace décadas. Y cuyo libreto siempre quise escribir yo.

Esta ópera de Stravinsky de alguna manera vuelve para atrás, en cuanto a estilo formal, pero ¿pasa algo más allí?

En cuanto al lenguaje neoclásico sí. Porque fijate esta “coincidencia”. *La consagración de la primavera* es de 1914, el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Y cuando la cultura europea sale fuertemente herida al final de esta, parece quedar claro que significaba en el plano “real” ese regreso a lo primordial, a las fuerzas oscuras de la tierra y demás... Aparece en él (y en muchos otros) la pregunta: ¿Qué hicimos? O sea, hay una gran interrogante sobre qué obras e ideas alimentaron esos derroteros destructivos de la historia europea. Y en parte lo que dicen algunos, y yo creo que en eso se inserta Stravinsky, es una especie de “tenemos que volver a una configuración anterior, a entender los valores que implicaban esas formas que queríamos destruir”.

La ficción en *The Rake's Progress* se desarrolla en el pasado, en una época encima muy puntual.

¡Exacto! Fijate que se salta el siglo XIX, se salta el siglo de las grandes revoluciones como la del

¹ Nota del editor: Se refiere al libro *Astor Piazzolla. A manera de memorias*, de Natalio Gorin. Editado en Buenos Aires por Atlántida en su primera edición.

48, se va al siglo XVIII. *The Rake's Progress* no solo transcurre en esa época, sino que está inspirada en esa serie de ocho grabados de William Hogarth, un pintor, o mejor aún como han dicho varios, un ilustrador. Sus series (hay varias que son “*progress*”) tienen algo del lenguaje del cómic, muy fuertemente narrativo, o sea ya es un moderno. Entonces Stravinsky decide volver no solo en sentido diegético, sino que lo refleja musicalmente, lo que le permite conversar centralmente con Mozart y la tradición “clásica”. Por otro lado, Stravinsky, que se sabe un actor importante del decurso del arte musical, siente esta suerte de obligación de detener la dinámica destructiva (el entorno le mostraba las consecuencias). Y aparece esta tarea de revisión, de balance y proyección hacia el futuro con un viaje al pasado.

Podemos comparar este movimiento con el que hablamos en charlas anteriores, el de Richard Strauss con su *Der Rosenkavalier* (El caballero de la rosa) y la reivindicación estética y política de la época de María Teresa I de Austria.

Es así, pero a diferencia de Strauss, Stravinsky no quiere hacer esa reivindicación, posa una mirada más bien crítica de ese momento. Y esa es una gran diferencia. No es un Joseph Roth, digamos. Después de todo el *The Rake's Pro-*

gress es una farsa y una fábula. Y como tal, su herramienta es centralmente la de la ironía.

Entonces, vuelve al momento fundante de lo moderno: la ilustración. Fijate que, en el primer acto, Shadow, el tentador, le trae la filosofía de la Ilustración: el goce de la vida, la duda sobre todo, el “seguir la naturaleza” en la conducta humana (muy *roussonian*). Y otro tema conexo, la escena de la taberna, ya es directamente la escenificación de una contra iniciación. Y esa consciencia es muy moderna en ese aspecto. Es algo que no aparecería tan en primer plano en una ópera del siglo anterior, como la inversión del derecho de pernada del Antiguo Régimen, en Mamá Oca, cuando lo reclama para ella en primera instancia. Hay todo un juego muy interesante de revisión de ese momento de quiebre, de ese Antiguo Régimen que se deja y esta modernidad que se viene, como una clara situación de inversión. Ahí entre Auden y Stravinsky le ajustan las tuercas a la Ilustración de una manera muy clara. No te olvides que Auden era católico y Stravinsky ortodoxo, pero esto podemos verlo un poco más adelante.

Pero entonces, ¿cómo se para la ópera frente a esa recuperación de lo clásico?

Bueno, primero te voy a decir algo no muy simpático de decir: yo propongo que *The Rake's Progress* es una “gran ópera fallida”.

¿Pero, por qué fallida? Y no termino de comprender entonces, por qué le decís “gran ópera”.

A ver, para analizar esto habría que desagregarlo en varios niveles. Primero, cualquier oyente que escucha *The Rake's Progress* y escucha *Così fan tutte* va a notar que hay un universo de diferencia ¿no?, una gran diferencia de sensibilidad entre ambas obras. La de Mozart y Da Ponte está completamente viva. Es una expresión compacta de una manera de vivir, de una manera de ver el mundo, hasta de una manera de cantar. La de Stravinsky, un poco como todo neoclasicismo, es el intento de darle nueva vida a algo que se reputa muerto. Pero tal vez no sea así. Acordate de esa frase que siempre te cito, del film *The Honey Pot* de Joseph L. Mankiewicz: “No hubo otra época u otro mundo, simplemente hemos olvidado el placer de vivir en él”. Me río ahora al recordar que el *The Rake's Progress* se estrenó en Venecia, donde transcurre la fábula de *The Honey Pot*. Esa ciudad parece convocar siempre el cruce de tiempos y destinos de la cultura europea y occidental. Y segundo, como obra dramática es algo desarmada y escuálida. No tiene potencia dramática, sino que es un conjunto de cuadros interesantes, pintorescos y con una hilación más bien laxa. No estoy diciendo que sea una “mala” obra. Las obras fallidas solo pueden ser hechas por grandes artistas. No es una mala ópera, es una obra

de arte fallida en sus intenciones, más allá de sus evidentes méritos y el interés que tiene su análisis. Por algo nos estamos tomando todo este tiempo para conversar sobre ella.

Y entonces, ¿cuál sería ese interés?

Un poco lo que venimos hablando de otras óperas y a lo que nos obliga esto de hablar de una disciplina artística que está muerta, en el sentido de que ya no produce obras maestras, obras que nos hablen a nuestra sensibilidad actual de manera directa y viva, como sí lo hace el cine y en alguna medida (creo que menor) la literatura. Además, a los que nos interesa mirar tanto hacia atrás como hacia el futuro del arte, nos ayuda esa obra, en ese momento a ver en acción la gran pregunta conservadora (porque todo artista-crítico es un gran conservador más allá de sus “ideas” políticas). Y la pregunta omnipresente: ¿Qué de ese mundo conservás y qué de ese mundo desechás? ¿Qué de las formas antiguas todavía viven? Pero viven en tanto nos acordemos lo hermoso que es vivir en ellas.

¿Stravinsky llegó a un límite?

Bueno, no lo volvió a intentar más; Stravinsky de alguna manera llegó como diciendo: “esto es lo máximo que podemos hacer con esto” y lo abandonó. Desde un punto de vista Stravinsky

logró una ópera de repertorio, sí, lo consiguió, pero creo que ahí hay otro punto: es una obra musical y probablemente no sea una ópera...

¿Cómo es eso?

Stravinsky supuestamente escribió varias óperas, pero esta es la única ópera-ópera que escribió: tres actos, dos horas y pico, personajes, un transcurrir dramático; todas las otras son más bien como oratorios: tienen algunos personajes, pero también tienen un narrador y un coro que responde, al estilo de los oratorios. Y no duran siquiera una hora. Stravinsky no era un hombre del drama, él era un músico instrumental, no era alguien que sintiera a través del drama. Entonces en ese sentido para mí tiene algo fallido, pero es fallido a un nivel tan interesante que por eso estamos hablando de ella.

Volvamos al tema de la autoconciencia...

La autoconciencia es un poco lo que pasó con el cine clásico, con la autoconciencia del cine después de los 70. La ópera clásica, como veíamos en **Gianni Schicchi** por poner un ejemplo, es un extremo, pero como veíamos en óperas anteriores, en Verdi digamos, lo que tenía para decir la primera historia estaba al frente y era lo que movía la historia; acá ya, en la primera historia ya está la segunda historia, está al frente, que

eso es un rasgo de la autoconciencia, lo que les estoy queriendo decir es esto. Por ejemplo, los nombres de los personajes: cada nombre de los personajes habla de quién es ese personaje al borde de la alegoría, porque por ejemplo él se llama Tom Rakewell, y Rake es el disoluto, el libertino y él es un Rake-well, es un "buen libertino"; el demonio se llama Nick Shadow, la "sombra", es casi *junguiano*, es como si fuera la sombra del protagonista; la enamorada es Anna Truelove, el "amor verdadero", no es un personaje que se llama Anna y que nosotros como espectadores estamos viendo que es la pureza del amor, es la expresión del amor en su forma más pura ¿no? Ya el nombre define sin ambigüedades al personaje y su función. Es algo que no es nuevo obviamente, pero demuestra una especie de, si querés, desconfianza en el público que es un poco lo que siempre hablamos en la autoconciencia.

Como los directores del Hollywood clásico...

Claro... Hitchcock jamás se decía "estoy haciendo arte" o "estoy citando a Wagner", pero Brian de Palma te lo va a poner en primer plano, te va a tirar a la cabeza que te está diciendo algo significativo como una aceleración, como una no confianza, como una necesidad de exponer lo que se está haciendo, entonces en eso siempre hay una disminución. El arte más alto no está

hecho principalmente con el “consciente”. Hay artistas mucho más articulados y si, un Hitchcock es consciente de cada plano, cada frase, cada detalle, pero a la vez sus películas fluyen como una totalidad hechizante, no está interrumpido por reflexiones, no sé si es una buena formulación de lo que quiero decir, pero sería algo así como que artísticamente todo fluye como un conjunto y una totalidad, no hay momento donde nos detenemos a tratar de entender qué está diciendo. Entonces en ese sentido, *The Rake's Progress* es una obra muy poco dramática.

***The Rake's Progress* se inspira en los grabados de William Hogarth...**

Claro, son un conjunto de ocho grabados y esos ocho grabados son ocho escenas de la ópera, aunque cada una con muchas libertades. Nick Shadow no está, por ejemplo, en los grabados de Hogarth, es más que nada una invención de W. H. Auden, el libretista.

¿Y eso qué significa?

Y bueno, hay eso que mencionábamos de que no es una obra dramática sólida. Son ocho cuadros estáticos con elipsis grandes de uno a otro. Fijate que la ópera en sí, como hecho dramático, como obra dramática, como construcción dramática, está muy basada generalmente en obras

literarias u obras de teatro. Acá se nota esa discontinuidad, ¿no? Es algo muy moderno y creo que es otra de las cosas que hace que, en términos artísticos, creo que hay algo de fracaso.

Los grabados de William Hogarth



1- La herencia



2- El despertar del libertino



3- La orgía



6- La casa de juego



4- Detenido por deudas



7- La cárcel



5- El casamiento



8- El manicomio de Bedlam

¿Qué lo vuelve a Stravinsky tan particular?

Hay un rasgo en él que, me parece, lo singulariza, no solo en esta ópera sino en general: que era uno de los pocos artistas de ese cuño, de esa importancia, de ese nivel en el siglo XX que se declaraba un artista religioso. Él era ortodoxo, formaba parte de la iglesia ortodoxa rusa como cuenta Robert Craft, su secretario, colaborador, albacea (no sabemos qué nombre ponerle); esto es que, salvo el interregno en que él es un artista de vanguardia, en su infancia y luego a partir de la década del 20, regresa a la iglesia ortodoxa rusa y en ella permanece. Craft cuenta que antes y después de componer cada día, reza, un dato que no creo que sea muy habitual en un artista del siglo XX y menos de este cuño y hay algo interesante entonces: fijate la creación de ***La consagración de la primavera*** es ese intento de, como una versión a lo Mircea Eliade, de una versión pagana de la Rusia antigua.

Poniendo en escena un rito...

Exacto, poner en escena un rito, y particularmente el rito de la fertilidad de la primavera, anclado en el siglo XIV y te marco su última ópera u obra en clave de oratorio u operística, que es de 1962: ***The Flood (El diluvio)***, que es una obra hecha para televisión; la estrenó en Estados Unidos para la CBS. Es una ¿ópera?, muy breve, de media hora hecha para televisión

y es una versión del arca de Noé, en la que aparecen como personajes Adán, Eva, Dios; hace hablar a Dios con dos barítonos: Dios el personaje está cantado por dos personajes al unísono y quiero decir, en el arco de todo eso es muy fuerte en esa y en otras obras, su voluntad religiosa. También habría que leerlo como un artista que intenta hacer algo, como que quiere trabajar con lo sacro y busca la manera de poder hacerlo. Hizo varias obras de inspiración bíblica...

También hizo varias obras de carácter profano...

Así como ***La consagración de la primavera*** se basa en la ritualidad pagana, está esa otra gran obra que es ***Edipus Rex (Edipo Rey)***, de 1927, y que, aunque la pongan en su listado de óperas, es más un oratorio. Tiene una duración de 50 minutos, similar a la de ***Gianni Schicchi***. Ya hay una condensación para contar y bueno, es una ópera que le escribe Jean Cocteau en francés y el padre Danielou traduce al latín. Un salto curioso. Pero ahí ya tenés ese intento temprano de volver a los temas clásicos, esto es: a los mitos griegos, que habían alimentado la recuperación clasicista desde el Renacimiento. Y con Stravinsky, a mitad de siglo XX, es como si de algún modo estuviéramos en la Accademia florentina, como si todavía tuviéramos que intentar determinar qué es la ópera, y eso es lo que yo

llamo esa pérdida del impulso creativo, ¿no? La ópera ya no creaba despreocupadamente y con la convicción y la certeza de estar haciendo lo que tenía que hacer. Acá la pregunta es, bueno, ¿y qué es la ópera? Y la respuesta parece ser volver a hacer lo mismo de la Accademia Fiorentina: revivamos la tragedia clásica. Cuando el cine ya había ido hacia otro lado, se habían creado otros mundos y esa pregunta, estaba de alguna manera, superada. Si tenía que hacer la tragedia, la hacía en clave policial negro a lo Fritz Lang. El cine a esa altura ya había resuelto el problema, si querés.

Claro, un gesto algo inactual o fuera de época.

Tal cual. Y ahora me vuelve a la memoria ese hermoso texto, que releo hace años, muy breve pero muy potente y perspicaz de Eugenio Montale, el premio Nobel, que como sabrás, además de poeta fue, digamos, “periodista” en *Il Corriere della Sera*. Y cubrió el estreno de *The Rake’s Progress* en Venecia. Como es una obra tan crepuscular y Montale un tipo tan inteligente, es capaz de leer todas las claves ahí, en el mismo momento que la ve. Él conocía a Auden que le da el libreto y antes de escuchar la música, Montale dice que es el mejor libreto que se escribió por lo menos en el último siglo; uno de los mejores libretos de la historia de la ópera,

uno de los pocos libretos que es una obra maestra y se permite decir una ironía, que es “tal vez superior a los libretos casi perfectos de Illica y Giacosa”, los libretistas de Puccini.

Le gustó mucho entonces...

Montale dice del libreto que es “casi perfecto”, y aún más, termina diciendo que, en realidad, la música de Stravinsky un poco arruinó al libreto. Era terrible Montale. Bueno, no dice que lo arruinó, sino que le quitó modernidad, lo acotó, lo emparejó, le quitó mucho de lo multiforme que tenía. Otra ironía es que, al llegar a Venecia, dice que viene a ver la “presunta obra maestra” de Stravinsky, ja ja. Pero le termina gustando en serio. Dice que es una ópera de otro calibre y que se va a convertir en un clásico, como que va a entrar en repertorio porque una obra de esta estatura, lo que bien visto, después de todo no es para nada un elogio menor para una ópera estrenada a mitad del siglo XX. Otra cosa del “reporte” de Montale son sus conversaciones religiosas con Auden.

Auden era católico...

Claro, y Montale cuenta con mucha gracia, como en conversación con él y con Spender, Auden se muestra obsesionado con un único tema: el por qué están las tres iglesias cristianas sepa-

radas. Insiste en que no ve razón para que sigan así. Lo que de algún modo parece indicar que esta ópera es una unión a cierto nivel de eso mismo, ¿no? Confluyen dos confesiones en una misma obra.

Excelente, ahora permítete meterte en el tema nuestro de siempre: ¿Y la relación con el cine?

Claro, nos estaba faltando. Mirá, nosotros venimos hablando de Puccini o de Strauss, como contemporáneos del comienzo del cine. Bueno, esta obra se estrena en 1951, en un punto casi opuesto, porque ahí el mismo cine de Hollywood empieza a ver su ocaso. Entonces hay algo interesante en eso, ¿no? cómo conversa con el cine... Y, la verdad es que no conversa muy fluídamente, me parece, jaja. *The Rake's Progress*, al lado de lo que hizo el cine hasta ese momento, es inferior, ¿no?, y en todos los aspectos, creo yo. Y eso muestra un poco lo que hablábamos del agotamiento del espíritu que ya no sopla en el género de la ópera.

Y esto creo que el mismo cine lo expuso, en esa gran obra de ese soberbio artista que fue Vincente Minnelli: *The Band Wagon*. Seguro recordás a ese personaje de Jeffrey Cordova (interpretado por Jack Buchanan), ese actor con ínfulas de artista total, con pretensiones de ge-

nio, que está montando un *Edipo Rey* con puesta clásica. Bueno, me permito decir que, para mí, está hablando de esa ópera de Stravinsky, casi de manera directa. Y que, según creo, es de las pocas versiones más directas que vamos a tener del cine mirando la ópera y respondiéndole. Te acordás que el mismo Cordova termina aceptando el ridículo que está buscando, esa “alta cultura” falseada y acepta hacer un mero musical con esa estrella un poco pasada de moda que interpreta Fred Astaire. Y juntos terminan cantando el famoso “That’s entertainment” (escrito por Jay Lerner para esta película). Ahí hay una condensación muy clara, ¿no? Y hasta me permito pensar que alguien como Puccini hubiera suscrito en su totalidad. Esto sin decir que *The Band Wagon* es superior como obra al *Edipo Rey* de Stravinsky y hasta el mismo *The Rake's Progress*.

¿Podemos decir entonces que *The Rake's Progress* es una gran obra fallida?

Es una gran obra, una gran obra de lo que la ópera podía hacer en ese momento y de lo que Stravinsky podía hacer en términos dramáticos, ¿no? Musicalmente es fantástica, dramáticamente no lo es tanto. Pero bueno, por eso es tan interesante analizar por qué es fallida y esta relación con el cine contemporáneo es casi cruel, ¿no? Hay que pensar todo lo que ya había hecho

John Ford, lo que había hecho Alfred Hitchcock, lo que había hecho Howard Hawks e inclusive el propio Orson Welles, mirá lo que te digo eh... Porque el Jeffrey Cordova de *The Band Wagon*, es un poco Orson Welles intentando hacer estas obras sublimes y despreciando la comunicación con el público.

Hay algo interesante y muy moderno en Welles, que es, en algún punto, no un director de cine, quiero decir, un director de cine es John Ford, que filmaba dos o tres películas por año; quiere estar en el set, disfruta estar en el set. Yo siento siempre que Orson Welles es alguien a quien le gusta más hablar del cine que hacer cine. Entonces, hay algo medio paradójico en esto. Creo que la capacidad de análisis se da en gran medida con una merma de la capacidad creativa. Igual hay artistas —en la literatura tal vez esto es más morigerado, digamos— con grandes mentalidades críticas, pero son inhabituales. El cine es algo muy difícil, parte de un lugar muy diferente al de la crítica. Entonces, hay algo en eso de Welles, que es una persona que desde la década del 50 en adelante parece estar boicoteando las posibilidades de que sus películas ocurran, como que es mucho más interesante que permanezcan en proyectos a que se concreten. Hay algo muy moderno en eso también, algo más que moderno, más contemporáneo o posmoderno. Es más interesante hablar que hacer, es más interesante la idea que la concreción.

Para los artistas que nosotros llamamos clásicos era más interesante el hacer. Mozart componía, Rossini componía, Verdi componía, no estaban pensando o hablando de sus próximas óperas. Ford o Hitchcock igual. Por eso les molesta tanto hablar, en esos reportajes con Bogdanovich y con Truffaut, se nota que les molesta hablar, sienten que hay algo así como una pérdida de potencia creativa al hablar de cine, pérdida de ese misterioso poder de poner en acto.

THE RAKE'S PROGRESS (El progreso del libertino)

The Rake's Progress es una ópera con música de Ígor Stravinsky y libreto en inglés de W. H. Auden y Chester Kallman, quienes se inspiraron en las pinturas y grabados homónimos (1735) de William Hogarth.

La ópera consta de tres actos, con nueve escenas y un epílogo.

Fue estrenada en el teatro La Fenice de Venecia, el 11 de setiembre de 1951.



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**

Un cuento

AL VER VERÁS



Fernando Regueira

“Tu amor traspone todo refugio.
Quema todo y sin armas.”
(Luis Alberto Spinetta)

“De seguro te sorprenderá recibir noticias mías después de tantos años...” leí, efectivamente sorprendido, al abrir la carta que después de un hiato de casi veinte años me enviaba mi antiguo compañero de juventud Luis Rodenbach.

No menos sorprendente resultaba el hecho de que hubiera escrito a máquina (¿en serio en una vieja *Lettera 22*?) en esa página borroneada y un tanto grasienta (¿en serio tenía olor a leña y asado?) y se hubiera molestado en enviarla por correo. ¿Quién enviaba cartas hoy en día con tanta tecnología a disposición? Y más aún Luis, durante tantos años interesado en los últimos adelantos o al menos en los más curiosos o desafiantes. ¿Qué agregar de la *Polaroid* que encontré en el fondo del mugriento sobre? ¿Quién sacaba hoy fotos “de verdad” y menos con una *Polaroid*? La perplejidad no disminuía al observar la foto: allí estaba la imagen actual de mi viejo compañero del Nacional Buenos Aires. Mi compañero de aventuras en esos días interminables, que comenzaban rateándonos por la mañana para recorrer librerías de viejo por Corrientes, buscando los ejemplares de *El séptimo círculo* (“Los primeros cincuenta son los únicos que valen” decía siempre Luis y yo lo repito hasta el día de hoy), con infaltable parada en *Banchero*, billar toda la tarde con un vasode *Cynar* y el sifón en el borde de la mesa (hasta ahí llegaba nuestro adolescente esnobismo “retro”), un atado de *Gitanes* importados que compartíamos tosiendo y sintiéndonos irresistiblemente interesantes, y terminaba pasada la medianoche en algún sótano donde alguna banda indescifrable, pelos parados, ropa invariablemente negra, del llamado “*under*” desafinaba con lo que decíamos era “onda” (léase “estilo”) pero que no importaba porque era nuestra misma desafinación, ese sentirse desplazados, inmaduros, inferiores en apariencia, pero en secreto orgullosamente superiores.

El hombre que miraba a cámara desde la foto, seguía siendo tan flaco como lo recordaba. Lo que había cambiado era la barba desprolija y los ojos encendidos, casi febriles. Una sonrisa de triunfo o de ironía dibujada en su cara. Pantaloncitos cortos, remera *Penguin* y viejas zapatillas blancas, como una suerte de Jimmy Connors venido a menos. Busqué la vincha que completara el atuendo, pero no la vi. Recordé que Luis era fanático del tenis,

deporte que nunca dominó completamente pero que ejecutaba de todos modos con elegancia, como casi toda actividad que emprendía.

Estaba sentado en una silla de plástico barata bajo una vieja sombrilla de un amarillo algo desvaído. A su lado una mesa, también de plástico, con una pata remendada con cinta negra, soportaba un aparato indescifrable (al menos en esa borrosa foto) que me aventuro a describir como una suerte de vieja radio de onda corta, coronada por un par de antenasoxidadas. Al otro lado de la mesa, una silla idéntica pero vacía, hacia la que Luis señalaba con gesto cómplice, como si fuera la prueba concreta de algún enunciado que no necesitara más argumentación.

“Tengo mucho que contarte. Estos años fueron un intenso viaje por un mar embravecido, pero hoy sé que llegué por fin a buen puerto. Perdoname que haga literatura, pero la alegría que siento es tan grande... Ya te contaré los detalles.”, seguía la carta, para concluir de golpe con un perentorio: “Vení a verme a *Al ver verás*. ¿Ubicás? El parador de camioneros de la Ruta 2. Son dos horas de micro nomás. Te espero el sábado por la mañana. La foto es prueba suficiente de la importancia de lo que quiero hablarte. ¿No te parece que está igual? Acordate, el sábado por la mañana”.

Volví a mirar la foto con detenimiento, pero no pude descifrar nada que aclarara sus palabras. ¿Qué se suponía que debía comprender yo de esa foto? Un hombre vestido como un tenista de los setenta bajo una sombrilla, junto a un aparato de radio y del otro lado una silla vacía y un tanto fuera de foco. Luis siempre fue así, me tranquilicé: su mayor placer era intrigar, jugar con la mente de los que tenía alrededor.

–Ventajas de la inteligencia innata. Los que la reciben como regalo tienen el futuro asegurado– me decía siempre mi padre. Los otros tenemos que resignarnos a lo subalterno, algunos incluso nos hacemos periodistas.

Esas palabras sentenciaron mi futuro. Al salir del secundario estudié unos años una borrosa tecnicatura en periodismo que nunca terminé, porqueenseguida inicié el *cursushonorum* más transitado de nuestro tiempo: empecé haciendo policiales en *Crónica* y de a poco fui escalando de páginas, reportando a la variada fauna del mundo, pidiendo y otorgando favores a cambio de información, trajinando columnas de opinión sobre cualquier tema que se me cruzara, siempre con la zanahoria de una secretaría de redacción o jefatura de suplemento.

– El oficio se hace escribiendo– me empujaba mi padre.

Y yo vivía encorvado sobre la *Lettera 22* que fue el único regalo que mi padre me hizo en esta profesión. Porque, hombre chapado a la antigua, consideraba deshonroso interceder para favorecer a un hijo con un puesto que su juventud e inexperiencia no merecía.

–Los puestos hay que ganárselos– me salmodió un día en que nos juntamos a tomar el aperitivo en *La Cátedra*, según su costumbre. Él cortaba el *Fernet* con *Cinzano*. Yo lo escandalizaba un poco con mi *Cynar*. Y cada tanto, si la discusión crecía en intensidad, hacía aparecer el vaso de *Amargo Obrero* y mi padre escupía un despreciativo:

–Sos un *snob* incurable–, que a mis juveniles oídos sonaba a indirecta aprobación.

Luis por su parte, nomás terminar el secundario o antes aún, si fuera esto posible, ingresó a la Facultad de Ingeniería, la que abandonó apenas nueve cuatrimestres más tarde, con el título de ingeniero, el promedio más alto del último decenio y varias recomendaciones de sus profesoresbajo el brazo, que le abrían de par en par el mundo laboral de las empresas que importaban.

Mientras duraron nuestros estudios, o mejor dicho los de él, nos seguimos viendo. Ya hombres libres, manteníamos la costumbre del *Cynar* con soda y los *Gitanes*. La del *Séptimo círculo* también. Yo estaba a tres volúmenes de completar los primeros cincuenta, y los anaqueles de Corrientes se negaban a otorgarme ese modesto triunfo. Yo le contaba los casos que me tocaba cubrir para *Crónica*.

–Te la regalo si EdenPhillpotts hubiera tenido que contar eso– decía mi amigo moviendo la cabeza.

Yo ya me había pasado a Hammett y la escuela americana, incluso había caído bajo James Ellroy, pero mi amigo movía la cabeza y decía:

–Ross Macdonald te falta a vos y un poquito más de Ellery Queen, hasta Patrick Quentin, mirá lo que te digo– Yo lo peleaba hasta que él terminaba por admitir:

–Chandler es el más grande, pero no me vengas con toda esa otra suciedad.

Yo quería explicarle que la realidad estaba definitivamente del lado de esa suciedad de la serie negra, mucho mayor incluso que la de esas novelas, obras de arte al fin, estilizaciones que permitían una experiencia estética que las sórdidas escenas del crimen en pensiones de

mala muerte, galpones del conurbano y casillas precarias en asentamientos menegaban a diario. Y que yo buscaba domar con mi fiel compañera, la *Lettera* 22.

Pero el brillante ingeniero Luis Rodenbach no estaba interesado en la realidad, ni en la sórdida de la muerte, ni en la brillante de la vida.

Él siempre, desde que puedo recordarlo, vivió un paso al costado. O mejor aún, por encima de la realidad, que parecía llegar a él desprovista de sus aristas punzantes o dolorosas. Siempre con la mirada fija en el equilibrio, la simetría, la perfección del conjunto, antes que la caótica dispersión de las partes. Una mirada límpida y casi omnisciente, que bordeaba lo inhumano. Creo no equivocarme si adjudico a esta tendencia su gusto por el policial de corte inglés.

—De qué realidad me hablás Gallego, si te llego a repetir una sola clase de física teórica, te tiemblan las piernas y no sabés más dónde estás parado. Hay que tener mucho cuidado a qué llamamos “realidad”. Te llego a explicar la “realidad” de una supernova o de los agujeros negros y se te va todo al garete, créeme.

Todavía la carta permanecía suspendida en mi mano, recién leída y una catarata de recuerdos se había abatido sobre mí como una tormenta de verano, furiosa e implacable, pero cálida. Es que Luis fue, durante mucho tiempo, mi mejor amigo. Mi único amigo, en realidad. Y luego, un día, no volví a saber nada de él.

¿Cuándo fue la última vez que nos vimos? Fue en el puerto acaso o es mi imaginación la que insiste en recrear esa tarde que partió al extranjero sin despedirse, esa tarde en el puerto en la que no estuve porque Luis no quiso que estuviera. Ese incurable esnobismo nos hacía viajar a Europa en barco —digo nos hacía, pero yo nunca conocí Europa— acaso para recuperar la experiencia de una Argentina perimida, o más verosímelmente debido al mortal temor que nos aquejaba frente a la idea de un viaje en avión.

Vuelvo a mirar la foto bajo la sombrilla y permanece muda.

Luis está irreconocible y sin embargo esos ojos no permiten dudas: son los de mi antiguo amigo y compañero, aunque un innegable matiz de infinito cansancio se refleja en ellos, un agotamiento nuevo y definitivo a pesar de la sonrisa y la tensa aunque feliz mano extendida hacia el otro lado de la mesa.

Turbado como estaba tardé en darme cuenta de que hoy era ya casi la medianoche del viernes y que debía arreglar las cosas en la redacción si quería cumplir el tácito acuerdo con mi amigo. El sobre presentaba un matasellos de la ciudad de Dolores del día martes. Como siempre Luis había actuado previsoramente. Era solo mi distracción la que hacía imposible ya una respuesta a su carta y la confirmación de mi viaje.

Pero antes mi Jefe. Como periodista experimentado conozco el valor sagrado de la verticalidad. Lo llamé al instante y más allá de lo intempestivo de la hora, no pareció molestarse demasiado con la noticia de mi repentino viaje. Silenció a una mujer que estaba con él (no era su esposa) y me contó que mi repentino viaje en realidad le venía de perillas.

Al parecer unos repetidos e inexplicables cortes de luz, tenían “un tanto soliviantada a la población de la zona dolorense”, según me dijo con su característico estilo.

—Una cosa nunca vista. Se corta a cada rato y hasta se fundió un cable de alta tensión que hay en la ruta. Es como si de golpe se encendieran tres ciudades de Dolores todas juntas. No entienden nada por allá y todos insultan al intendente.

Mi jefe me pidió que aprovechara la cercanía para “investigar” un poquito:

—A ver si conseguimos un poco de mugre para jorobarlo a Matienzo. Matienzo es un intendente de la fuerza política contraria a la que aporta fondos con pareja generosidad y sigilo a nuestro matutino.

—Vos sos especialista en eso Gallego, haceme y hacete el favor. Hay un sobre extra esperando, por supuesto.

Me cuadré como soldado periodístico que soy y al instante llamé para reservar pasaje.

Quedaba un último lugar disponible en el de las 2:40, así que lo reservé y me resigné a pasar unas cuantas horas matando el tiempo en la terminal. Aproveché la ocasión para leer uno de los tres *Séptimo Círculo* que me faltaban leer —de los primeros cincuenta claro, incluso nunca conseguí el 48—. Hacía años que no los tocaba, pero de algún modo tenía sentido este gesto en camino a encontrarme con Luis.

Sentado en un frío e incómodo banco de Retiro, la novela permanecía cerrada y el vaso plástico de café sin tocar, por intomable y porque mi mente había regresado a aquel

momento de nuestra vida en que conversar de novelas policiales y agujeros negros era la mejor manera de sentirnos vivos.

Recuerdo que por esa época yo intentaba convertirme en periodista de rock y eso divertía a mi amigo.

—Cuando alguno de esos pibes haga algo parecido a Piazzolla me avisás— me chicaneaba desde su clasicismo recientemente adquirido y algo impostado, que renegaba o negaba de plano las adolescentes incursiones en el “under”.

—Un día te voy a regalar un disco del Flaco y te voy a volar la peluca— lo corría yo.

Involuntariamente reí en mi recuerdo ante la frase tan demodé. El lenguaje tiene esa tendencia a no detener la creación de nuevas expresiones, la mayoría innecesarias por supuesto, ya que no vienen a denominar ningún hecho o experiencia nueva, sino que simplemente reflejan el deseo de ser diferentes o sentirse superiores a toda la humanidad anterior, que es en el fondo la explicación de al menos la mitad de las invenciones de los jóvenes de todas las épocas.

—¿Qué Flaco, Gershwin? Ese sí que era tan flaco que metía miedo. ¿O el flaco Fresedo? Hay muchos flacos eh.

—No te hagas el que no lo conocés. Si hasta lo fuimos a ver a *ATC* el día del despelote ese. ¿Sabés qué sos vos? Sos un *snob* incurable— le dije y nos reímos casi hasta llorar. A fin de cuentas eso es en última instancia la amistad: un conjunto de citas bien atribuidas, un fondo común de referencias sobre el cual reír en compañía.

Lo paradójico que es el paso del tiempo: a mí ya no me gusta el Flaco y bastante poco las novelas del *Séptimo Círculo*. A veces, este *yo* no entiende bien cómo a su joven *yo*, esas cosas pudieron gustarle en algún momento de su vida.

Esto, por supuesto, no se aplica a Lucía.

Su imagen continúa viva y brilla todavía con luz propia y singular, rodeada de un aura de perfección que su realidad concreta jamás desmintió.

Es que por aquella época dos sucesos importantes ocurrieron en la vida de Luis Rodenbach: abandonó su increíblemente bien remunerado trabajo de ingeniero en una multinacional para regresar a la Universidad a estudiar física y conoció a Lucía.

Lo segundo ocurrió primero si no me equivoco, y tengo para mí que siempre le di entidad causal a esa relación.

No creo que para Luis la cosa haya sido tan clara.

Lucía lo inspiró sin duda, como en tantas otras cosas en su vida, de una manera sutil e indirecta, como quien despierta en los demás solo lo mejor, aquello que lo lleva más allá inclusive de sus propios límites. Lo que en mi amigo Luis era mucho decir.

Lucía era hermosa, delicada, sensible, llena de fuerza y decisión y dueña de una alegría ante la mera existencia de las cosas, que hacía que uno se sintiera culpable por tener tan baja opinión del mundo y tanta desconfianza en las capacidades de uno.

Sé que esto es así porque la aparición de Lucía influyó también, a su manera indirecta y silenciosa, en mi decisión de abandonar la crónica policial y dedicarme al periodismo de rock.

Los ingresos bajaron indudablemente, pero la autoestima subió a niveles que nunca me había atrevido a esperar: después de años de transitar comisarías del conurbano y lidiar con delincuentes y abogados penalistas peores aún que sus clientes, me encontraba asistiendo a recitales y charlando cara a cara con músicos que admiraba a la distancia y en un mundo que me permitía sentirme un poco artista y un poco estrella yo también.

En esa época Luis brilló como nunca.

Nunca quiso contarme cómo se conocieron, como si ese recuerdo fuera de su exclusiva propiedad y por primera vez, algún suceso de nuestras vidas pudiera caer bajo la columna del “yo” en vez del “nosotros”. Pero sí me contó una vez, una de las últimas que compartimos un *Cynar* en *La Cátedra*, que la aparición de Lucía en su vida había sido “un improbable regalo de la vida, algo fuera de los cálculos de la más precisa matemática, una disrupción en la cadena lógica de los hechos”, para agregar con un aire melodramático del todo inhabitual en él, “es más que mi vida; si la llegara a perder, no sé qué locuras sería capaz de cometer”.

Sus palabras por primera vez no eran originales. Pero el sentimiento que había en ellas era genuino.

A pesar de esa sorda inquietud de amante novel, fueron días de felicidad y exaltación para mi amigo, tal como pude reconstruir más tarde.

A las pocas semanas de conocerse ya vivían juntos. Se habían vuelto inseparables. Habían construido un mundo perfecto sin lugar para terceros.

Yo, por mi parte, me alejé un poco por discreción y otro poco porque estaba cubriendo para un importante matutino, un número creciente de giras por el interior de bandas de rock “nacional”, que contra todo pronóstico comenzaban a encontrar un público cada vez más numeroso a lo largo del país. E incluso en toda Latinoamérica. El tiempo del “*under*” parecía haber terminado.

Fueron largos y cansadores meses de viajes en micros y aviones, drogas compartidas con los músicos, hoteles baratos, y reiterados encuentros sexuales con adolescentes que no accedían a la habitación de sus héroes–reyes y se conformaban con la más módica incursión en territorio de los escribas del reino.

Mientras tanto Luis, bajo el encanto de Lucía, alejado de la ingeniería escalaba el cielo de la física teórica. Posgrado en Europa. Tesis bajo la tutela de un científico de característico apellido alemán (¿o era vienés?).

Profesor residente en centenarias universidades europeas. Más o menos para la época que Luis desembarcó en Leipzig (¿o era Hanover) mi camino y el del rock se separaron.

Desengaño de ver de cerca a ciertos “ídolos” de mi juventud. El negocio y su desfile de mentiras. Un andamiaje perverso de impostadas rebeldías importadas de ultramar. Y al final una sólida y concreta realidad: el dinero.

Estas son algunas de las razones que me repetí a la hora de tomar la decisión. Pero en realidad lo que ocurrió fue algo tanto más trivial y profundo a la vez. Mi padre falleció de un repentino y silencioso aneurisma y su puesto en la editorial quedó vacante. Afecto a las viejas fidelidades de la amistad porteña, o tal vez para contrariar o suavizar los férreos principios paternos acerca del nepotismo, su jefe me hizo el inverosímil ofrecimiento de ocupar su lugar respetando su mismo sueldo. Avergonzado y agradecido le pedí una semana para darle mi respuesta definitiva. Pero menos de veinticuatro horas después, mi decisión estaba tomada.

Fue así que le dije adiós al rock. Y pasé a ganar cuatro veces más y a moverme veinte veces menos.

Las horas de trabajo también se multiplicaron, así como las responsabilidades. Pero lo tomé como una certificación completamente legítima del paso del tiempo y de mi definitivo ingreso en las aguas indudablemente más turbias pero tanto más reales, de la adultez.

Ahora trabajaba hasta la medianoche, cubriendo los últimos detalles del cierre. Un profesional todo terreno muy valorado por mi jefe y por mis compañeros, que delegaban en mí todo lo que les resultaba incómodo o poco interesante.

Ya no usaba la *Lettera 22*. Era la época de las primeras computadoras. Tuve que acostumbrarme al cambio, como me acostumbré a lidiar con esa versión mía (un poco digital también) que no acababa de reconocer.

Fue así que una noche de invierno, sostenido en pie gracias al café instantáneo, mientras corregía unos últimos títulos de la sección Sociales (¿alguien leía acaso esa media página, fuera de nuestras cada vez más escasos lectores octogenarios?) mi mirada se posó sobre una foto que llegaba desde Italia, más precisamente desde Ferrara.

Desde esa borrosa imagen en blanco y negro me miraban los ojos alegres de Luis y Lucía, en el día de su esperada boda, rodeados de guirnaldas, platos rebosantes y botellas de *Chianti*, en lo que parecía el patio de un descascarado castillo.

El breve suelto informaba del casamiento del científico argentino Luis Rodenbach y su novia Lucía Cáceres, rodeados de colegas del novio y familiares de la novia. Se destacaba además la frase que habían elegido como sello de su amor: “*In perpetuum adiuncti*”, en realidad más que la frase, que no se traducía (yo lo hice en mi mente con el resto del latín del Nacional: “por siempre juntos”) el hecho de que fuera en latín, algo que era leído como un gesto a medio camino entre la alta cultura y lo chic.

Guardé esa foto durante años. Estoy casi seguro que todavía está en la carpeta junto con algunas de mis notas de esa época. Una inundación en Punta Indio, un reportaje a un muralista mexicano que saqueaba impunemente a Rivera y la crítica de la presentación de una actriz noruega de vanguardia que aspiraba al escándalo y que cosechaba mera indiferencia. Siempre sentí una culpa secreta por mantenerlos en tan equívoca compañía.

¿Sería acaso la inconsciente venganza por el hecho de no haber sido –ya no digo invitado, sino tan quisiera– notificado del enlace?

Ella, absolutamente deslumbrante. Radiante como una estrella, diría, si no fuera porque en su caso era ella quien parecía emitir luz y no recibirla. Y esa luz se proyectaba sobre mi amigo. O mejor, sobre quien fuera mi amigo. ¿O lo seguía siendo a pesar de la distancia física y del silencio?

¿Cuándo concluye una amistad si no hay pelea alguna, sino mero silencio? Recuerdo que alguien en la redacción al ver la foto deslizó un comentario sibilino sobre los tipos a los que todo les sale fácil y viven una vida de elegidos en Europa, mientras otros “la tienen que yugar en el barro argentino”.

Me avergüenza recordar que, en ese momento, no fui capaz de defender a mi amigo (¿o tal vez mueren las amistades de silencio?), ni siquiera admitir que lo conocía y que se merecía todo lo bueno que le ocurría, ya que era lo más parecido a un genio que muchos de nosotros tendríamosocasión de conocer en esta vida. Y que el genio, sobre todo cuando es generoso y perseverante, merece triunfar en este mundo.

No sabía en ese momento cuan profundamente contradiría el mundo mis pronósticos y deseos, frágiles como todo intento humano.

Todo en la vida de mi lejano amigo funcionó a la perfección durante un corto lustro. Juntos, se movieron por Europa al vaivén de la carrera de Luis. Seminarios en universidades de Europa y Estados Unidos, artículos en revistas especializadas y varios premios.

Hasta que un día llegó la nefasta noticia: Lucía estaba enferma.

Sin aviso, como un llamado súbito a la puerta cuando uno está distraído en los menesteres que se llaman vivir, así apareció la enfermedad en la vida de la pareja.

Se multiplicaron las consultas, los estudios invasivos, los viajes a ciudades donde había un especialista infalible que luego devenía en nueva decepción. Nada funcionó.

Seis meses más tarde, una tarde de llovizna, Lucía era enterrada en una parcela debajo de un tenue abedul en el cementerio de Ferrara.

Y la vida de Luis Rodenbach estalló.

Como una supernova o un Big Bang invertido que va chupando toda vida a su paso.

Mi amigo entonces abandonó sus cátedras, sus publicaciones y hasta su casa. Abandonó su vida. Se transformó en un fantasma errante. O eso al menos es lo que pude reconstruir en estos años de ausencia.

Al parecer mi amigo se dedicó a viajar sin norte, de manera errática por todo el mundo. París. Honolulu. Maracaibo. Sydney. Reykjavic. Gaborone (ésta última tuve que buscarla en el mapa, es la capital de Botsuana). La lista continuaba con el mismo sentido caprichoso. Conjeturé una enorme confusión en mi amigo, un deseo de huir, un caótico errar por parajes lejanos y deshabitados, apartados de todo lo conocido. Tal vez le adjudicaba de manera vicaria una suerte de romanticismo decimonónico, proyectando en su desgracia mi necesidad de una vida novelesca a la manera de un Byron del siglo XXI.

Pero es claro que Luis sufría y no sabía bien lo que hacía. Movidó por un dolor insoportable huía espacialmente como medio de escapar a los recuerdos.

Confieso que, visto ahora, era claro que yo hacía literatura con mi amigo. Pero es que su silencio me forzaba a recurrir a lo único que tenía: y en esos años la literatura fue mi gran refugio. En ratos robados a la redacción, escribí y publiqué dos novelas breves (la primera levemente basada en las aventuras de mi amigo) que no trajeron mayores consecuencias para mí ni para el hipotético público lector.

Muchas veces, a la medianoche, luego del cierre, me quedaba en la redacción vacía, casi sin luz y con mi botella de *J&B* vedada durante el día y pensaba en el curioso destino de Luis Rodenbach. Su enorme dicha al conocer el amor total y absoluto y luego la muerte, el abandono y la fuga.

¿Cómo era posible seguir viviendo luego de haber conocido tal perfecta armonía con un ser tan perfecto como Lucía? Probablemente, como me sugerían mis correspondientes, perdiéndose completamente en la locura y el desvarío. Viajando erráticamente, practicando el ocultismo, o recurriendo a drogas de diversa naturaleza y poder. Hay quien me dijo cosas como estas, pero no las creí. Mi amigo era una mente científica, era imposible esta sumersión en la superstición. La razón fue siempre su guía, no las promesas vagas de un espiritualismo inverificable —creo repetir sus propias palabras cuando en esas noches de billar y *Cynar* surgía el tema de la religión—.

Pero en ese momento dudé. Me dije que tal vez cuando un dolor es tan profundo y absoluto (yo desconozco ese tipo de dolor) uno acaba recurriendo a cualquier cosa para mitigarlo. Aún a lo más contrario a la propia naturaleza. Tal vez justamente por esa misma razón.

Las luces pasaban detrás de los vidrios empañados en el micro que corría en la noche cerrada, a una velocidad que no alcanzaba a igualar la de mis recuerdos mientras me acercaba al reencuentro con mi amigo, quien inverosímilmente me había escrito y ahora me esperaba en *Al ver verás*, con una finalidad que se me escapaba del todo.

De estos pensamientos me sacó una serie de violentos chispazos en los cables de alta tensión que corrían en la oscuridad a unos pocos metros de la ruta. Fogonazos, chisporroteo, una explosión seca y definitiva. Y después, la más cerrada oscuridad.

Creo que estábamos llegando a Dolores, según alcancé a comprender por los comentarios sobresaltados de otros pasajeros. Algo de temor, pero sobre todo el malhumor reinante, me hizo comprender que la mayoría de ellos eran lugareños de regreso. Uno comentó entre indignado y resignado:

—Ya dos semanas así, aguantando apagones ¿Y usted se cree que después la compañía nos reembolsa el costo de los aparatos arruinados?

Aproveché para intercalar un poco de trabajo, con mi mejor sonrisa profesional:

—Seguramente es otro más de los estropicios del intendente Matienzo.

El hombre se dio vuelta para mirarme, negando tranquilamente:

—Lejos de mí defenderlo, pero ese Matienzo es un mozo derecho.

—¿Pero no es él quien protege a la distribuidora de electricidad, no habrá cierta connivencia...?— sugerí con mirada que inducía a la confesión maliciosa.

—¿Qué puede hacer el pobre hombre, si la compañía tiene protección de los poderosos de la Capital? Le garanto que es honesto como leche recién ordeñada.

Decidí retirarme a cuarteles de invierno. Por ese lado no iba a encontrar la perspectiva que necesitaba para mi nota. Mi mirada se perdió en la cerrada oscuridad, que solo los faros del micro conseguían rasgar.

Un rato después empezó a clarear. Y pocos minutos después el micro bajó la velocidad y con un leve giro encaró una bajada poco pronunciada, haciendo crujir las piedras de la entrada.

—Al ver verás...— anunció entre enigmático y redundante el chofer.

Pude ver entonces al bajarme, teñido de anaranjado por las primeras luces del día, el desvencijado cartel que anunciaba, críptico en el medio de la nada la enfática promesa visual.

También vi unos camiones. Frío y neblina. Y algún perro acurrucado contra una pared. Y poco más.

El salón del lugar, con apenas un par de mesas ocupadas por algunos camioneros desvelados que jugaban a los dados, no presentaba un aspecto más alentador. Me dirigí al mostrador y pregunté directamente por Luis Rodenbach. El encargado se alzó de hombros con un desinterés casi absoluto. Pero cuando le mostré la Polaroid, un espasmo de ironía despertó al hombre que dijo con una sonrisa satisfecha:

—Ah, ese.

Me sentí dolido por sus palabras, pero guardé estratégico silencio. Decidí jugar la carta del buen cliente.

—¿Se puede tomar un café calentito para despabilar?

—Esa se la debo. Acaba de volver la luz hace un rato nomás después del apagón. Y otra vez me quemó la cafetera. Si quiere le caliento un termo para el mate.

Asentí mientras preguntaba.

—¿Y dónde puedo encontrarlo?

—¿A quién? Ah, al loquito. Debe estar en su habitación. Nunca duerme— dijo y me señaló la puerta por donde había entrado.

—Sale, da vuelta la galería y a la izquierda está el hotel. Habitación 3.

Me estaba dando vuelta para salir cuando el hombre escupió:

—Son veinte pesos— Y ante mi cara de sorpresa aclaró inflexible:

—Por el agua.

Le tiré el billete y salí en busca de mi amigo.

Al girar en la galería, un pequeño cartel efectivamente indicaba: Hotel. Entré sin golpear, encaré una escalera oscura, un pasillo descascarado y llegué al número indicado.

Golpeé pero nadie contestó. Probé el picaporte y cedió con facilidad. Una cama prolijamente tendida. Una mesa con un florero con rosas frescas, un viejo grabador, un casete de tapa desteñida de *Téster de violencia* de Spinetta y a su lado una vieja y noble *Lettera 22* (¿en qué oscuro recodo del tiempo se había perdido la mía?), bajo la luz de una lámpara verde, esas de abogado. Lo sorprendente esperaba en las paredes: tapizadas de arriba a abajo con papeles con cuadros, esquemas y fórmulas escritas con fibras de distintos colores. Flechas, números y más números. Mi primer e involuntario pensamiento fue: “Entonces no está tan loco”. Me arrepentí pronto de ese pensamiento, pero algo de verdad había. Todo lo previo hacía esperar el cuarto caótico de un alienado mental, una cueva oscura donde se refugiara un alma herida. Pero mi amigo no había descendido al clisé.

Al mirar por la ventana vi, en la parte trasera de la construcción, en el medio del pasto, la sombrilla de la foto.

Abajo, el panorama se completó. Ahí estaban las sillas de plástico, la mesa remendada con cinta y sobre ella el aparato que parecía una radio de onda corta. Estaba encendida y al tocarla me quemé la mano. Recién entonces noté sus bordes de plástico derretidos y el olor a chamuscado en el aire. Así como el cable que llegaba hasta una zapatilla peligrosamente húmeda que recorría el pasto hasta un enchufe desarmado en la pared descascarada. ¿Esta chapucería era obra de mi amigo, un obsesivo del orden?

Al parecer mi reacción ante el calor había movido la radio de su sitio, porque ahora se veía claramente sobresalir debajo suyo un sobre alargado. Lo agarré y vi mi nombre escrito en el frente. Lo abrí con un temblor y encontré varias hojas mecanografiadas.

Casi sin saber lo que hacía me senté en la silla que en la *Polaroid* estaba vacía. Y me sobresaltó el sentimiento de que alguien la ocupaba. O la había ocupado hace poco. Esas cosas involuntarias y sin razón que sentimos sin pensar. Pero solo duró un instante. Desplegué las hojas y leí con parejo espanto y maravilla, lo que mi amigo tenía para contarme: «Querido amigo. ¿Me permitís llamarte así, a pesar de los años pasados? Te escribo esta carta porque ya desespero de que yo esté aquí cuando llegues. Los eventos se

están precipitando y no puedo desaprovechar la oportunidad. Llevo demasiados años recorriendo el mundo en su búsqueda. Por eso prefiero contarte, ahora que tengo un rato libre mientras espero, lo que pensaba relatarte en persona. Llegado al final del camino, quise volver a verte y también, te confieso, sentí la necesidad de que alguien conociera la verdad. Y solo pude pensar en vos. Mi mejor, mi único amigo.

Todo empezó cuando conocí a Lucía. Vos te acordás cómo fue. Un relámpago en medio del día. Un regalo inmerecido de la vida. Recuerdo que te conté estas cosas la última vez que nos vimos, creo que fue en la Cátedra, creo que ambos pedimos *Cynar*. Vos me mirabas con cierta compasión, pero también con algo de envidia. Un poco vos también te habías enamorado de Lucía. No lo digo como reproche. Por el contrario, es un elogio a la belleza de Lucía y a tu sensibilidad. Vos podrás comprender el verdadero alcance de mi historia. Además, después de todo fuiste vos quien me regaló mi primera copia de *Téster de violencia*.

Cuando conocí a Lucía mi vida anterior se esfumó y todo cobró un nuevo sentido. La ingeniería empezó a saberme a poco. Y mi trabajo también. Sentí la necesidad de conocer la verdad. Habiéndola conocido a ella, lo único que quedaba era dedicarse a la verdad. Porque ella era de verdad. Ella era la Verdad.

Entonces me volví a dedicar a la ciencia. Y más y mejor que antes. Porque Lucía me empujó, por su mera presencia, a elevar mis miras. Así me aventuré en la física teórica. Y nos fuimos a Europa. Para mi sorpresa, me fue bien de inmediato. Pero luego reflexioné: Con ella a mi lado no es raro que las cosas me salgan bien.

Habrás escuchado de premios, publicaciones, seminarios. Todo cierto. Lo que nadie puede haberte contado, porque nadie lo sabe, es que pronto todo eso me supo a poco. Empecé a tener ideas, ideas grandiosas que significaban proyectos grandiosos. Lucía apoyaba completamente este camino. Es más, como en realidad era ella quien lo inspiraba en lo profundo, cada asentimiento suyo era una invitación a ir un paso más allá. Indagué entonces movido por los escritos de unos científicos rumanos bastante marginales pero intrépidos y brillantes, y tal vez influido por el recuerdo de algunas viejas lecturas de Borges y Bioy la posibilidad de los mundos o realidades paralelas. Con resultados sorprendentes. Intenté incluso la fabricación de algunos implementos caseros en busca de verificar de manera

experimental mis devaneos teóricos. Pero no funcionaron y todo quedó de lado. Estaban pasando cosas más importantes en mi vida.

Decidimos casarnos. No sé si sabías que lo hicimos en Ferrara, solo por el capricho de Lucía, o mejor dicho, por su admiración sin límites hacia Bassani. Creo recordar que incluso encontramos un viejo castillo que había inspirado un pasaje de los FinziContini, o al menos eso nos dijo el que nos lo alquiló. Para Lucía fue suficiente. Y yo lo único en que pensaba era en hacerla tan feliz como ella me hacía a mí con su mera presencia en mi vida.

Uno vive distraído. Esa sería una buena explicación de por qué no avisé de mi casamiento a vos ni a nadie. De algún modo, yo vivía en un mundo paralelo. Un mundo habitado solo por Lucía y por mí. Podría extenderme hablándote de los años que vivimos felices, créeme que a lo largo de estos últimos años he llegado a reconstruir casi cada uno de los días que pasamos juntos. Y fueron reales. Pero de una realidad que no incluía al resto del mundo.

Dije que vivimos distraídos y tuve confirmación de eso cuando Lucía fue diagnosticada de leucemia. Y esa es la única explicación posible de por qué no vi los signos de la enfermedad a medida que se iba a apoderando de su cuerpo. ¿La amaba pero no le prestaba suficiente atención? ¿Mi trabajo me distraía demasiado, los imaginarios mundos paralelos no me permitían ver con claridad el mundo real? Créeme que también tuve tiempo para repasar todas las variantes de la culpa en estos años.

Te voy a ahorrar el penoso relato de las ciudades y los médicos, las esperanzas y decepciones que recorrimos en esos seis meses. Todo fue inútil.

Tuvimos tiempo de despedirnos. “In perpetuum adiuncti” nos repetimos por última vez (no se si habrás llegado a saber que elegimos ese emblema para nuestra boda). Ella me prohibió llorar. Murió un jueves. La enterré un sábado. Nunca más un día me pareció que valiera su precio.

Pasé meses de encierro, de enojo, de destrucción. Me resistí a que la desgracia me convirtiera en un clisé. Si escuchaste hablar de bebida, drogas y demás abusos, sabrás que mi naturaleza es incapaz de tales bajezas. Tal vez porque me falte la cuota de normalidad necesaria para entregarme a ellas.

Lo que sí es cierto, es que abandoné la universidad, mis clases, mis colegas. No había nada en el mundo de la ciencia que pudiera encender ni siquiera una chispa de interés en mí. Mi

mundo de los últimos años desapareció como por encanto. Y una nueva realidad apareció ante mí. Encerrado todo el día, hacía las cuentas de mi desgracia. Hasta que un día tropecé con algunas revistas científicas donde había publicado años atrás. Movidito por el desprecio hacia un yo que juzgaba vano y superficial me obligué a leer, directo hacia el Juicio Final.

Para mi sorpresa, vistos desde mi presente, mis pasados artículos parecían querer decir una cosa del todo diversa a mi intención original. Supongo que como escritor habrás experimentado esa sorpresa. Leyendo mis vagas hipótesis sobre mundos paralelos encontré algunas indicaciones muy precisas que en su momento creí notas a pie de página. Ahora veía que en ellas residía el centro de la cuestión.

No te quiero abrumar con tecnicismos que ni a mí me interesan ya. Pero te puedo decir que ahí encontré, en medio de hipótesis erradas y barruntos oscuros, un posible método científico que guiara mi camino. Un camino que no había acertado a ver con claridad.

La necesidad agudiza nuestra mirada. Y yo había descubierto la respuesta a mi única necesidad.

No tardé mucho en conseguir los materiales necesarios. Comprendí que esta vez necesitaba llevar todo a su mínimo denominador posible. Menos es más. Suena tonto, pero te aseguro que es tan cierto en ciencia como en arte.

El aparato resultante era sencillo en extremo. Poco más que una radio en apariencia, un receptor de ondas básico pero extremadamente sutil.

Ahora solo quedaba encontrar el punto exacto del globo en que pudiera funcionar. Porque, y eso era lo desesperante, de mi trabajo se derivaba una verdad inconvencible: en un punto y solo en un punto del globo terráqueo podía funcionar mi invención. Y no había otra manera de descubrirla que por el método experimental. El viejo “prueba y error”.

Inicié entonces un viaje alrededor del planeta en busca de ese punto. Europa, Asia, Groenlandia, intenté incluso en África (un cálculo le otorgaba una altísima probabilidad a un mercado en las afueras de Garobone).

Estoy seguro que escuchaste los relatos acerca de mis erráticos viajes, supuestamente motivados por mi estado de locura. Nada más lejano a la realidad. Fue el trabajo científico más preciso y elaborado de mi vida. Porque me movía la más alta de las metas. ¿Entendés?

Si mis cálculos estaban en lo cierto y mi aparatito estaba a la altura, podía llegar a ser el hombre más afortunado del mundo. Ya no viviría distraído.

Todo esto pensaba en las largas horas que me quedaba esperando, con el aparato encendido, desplazando de a milímetros las antenas, ajustando el sintonizador, el oído perdido en las crepitaciones que emitía el parlante. Me pasé años moviendo poco a poco esa perilla. Si te fijas está toda gastada. Pero no quería cambiar ni un componente, porque entonces habría que volver a comenzar a probar todo desde el comienzo. Yo era metódico. Y tenía paciencia. Eso es lo bueno de una formación científica: una vez adquirida la certeza de estar en el camino correcto, la paciencia es el único atributo requerido.

Me llevó cinco años cubrir Europa. Tres Asia. Tres América. Dos y medio África.

¿Vos crees en el destino? Si tu respuesta es negativa, te va a interesar esta parte de mi relato. Estaba en Tánger. Paraba en la pensión de una ucraniana hija del amante de un famoso escritor (no recuerdo el nombre) que había vivido durante años en el paraíso sexual en que se había convertido esa zona de Marruecos. La cosa es que un día, terminado mi trabajo con el aparato, fui a pasear al atardecer a un zoco de las afueras, que todavía sobrevive gracias a los turistas que lo visitan.

Paseaba distraído hasta que mi vista se posó en un objeto que al principio no pude tomar más que como una aparición: un casete de *Téster de violencia*. Seguro entenderás el impacto que sufrí. ¿Qué hacía ese rectángulo de plástico, con la tapa roja desteñida por el sol africano, justo ahí, a miles de kilómetros de Argentina? ¿Quién lo había traído hasta aquí? ¿Por qué lo había vendido y peor aún, por qué el marroquí que atendía el puesto y que no entendía una palabra de español se lo había comprado?

Sentí un vértigo inexplicable. Vos sabés bien cuánto detestaba en mi juventud al Flaco. Eso no había cambiado. Pero no pude dejar ese casete ahí.

Me llevó media hora regatear con el marroquí. Empezamos en cincuenta dólares y terminamos en uno con cincuenta. Lo mismo con el grabador (después te los muestro, los tengo a ambos en mi habitación).

Una vez en la pensión puse el casete. Recuerdo que era casi medianoche y que la luna llena bastaba para iluminarme. Lo escuché tres veces seguidas, dando vuelta y vuelta cuando

terminaba cada lado. Y me pareció... no encuentro la palabra que lo defina. Deslumbrante podría ser, pero me parece insuficiente. ¿Epifánico? Tal vez.

En esas pocas horas toda mi vida pareció volver a discurrir frente a mí. Supongo que eso es lo que hace el arte cuando es genuino. Poner todo bajo una luz más clara y penetrante.

Lo más misterioso es que para mí, mientras corría la cinta, Lucía parecía vivir misteriosamente en esas canciones. Vos me entendés, sabés que no deliro. Y también estabas presente vos. ¿Quién hubiera dicho que tenías tanta razón a tan temprana edad? *Téster* era una cumbre absoluta de la música. Uno vive para sorprenderse y desmentirse, no cabe duda.

Los días siguientes suspendí los experimentos y me dediqué a escuchar día y noche el casete. Viví entonces en un nuevo mundo paralelo. Era como escuchar el canto de los derviches de la ciudad, pero en un idioma que yo podía comprender. Hasta que una noche... la esperada epifanía se presentó a mi puerta.

A esta altura podrás adivinar sin esfuerzo el resto.

Al encarar por quincuagésima vez *Al ver verás* todo encajó. Entendí que había llegado al final de mi búsqueda. Al otro día me tomé un avión para Argentina y me vine directo para acá. El resto lo podrás...»

Aquí la carta de mi amigo se interrumpía. A continuación, unas pocas notas escritas a mano, urgentes, casi ininteligibles:

«Llegó el momento.

Estaba arriba con la máquina de escribir (vos tenías una igual, ¿otra casualidad?) cuando escuché el crepitar del parlante que sonaba a gran volumen. Bajé corriendo justo a tiempo para verla un segundo...Después desapareció. Voy a subir la intensidad...

Ahora lo tengo al parrillero esperando con la *Polaroid*, mientras yo estoy acá sentado. Cuando aparezca otra vez va a sacar una foto, así la podés ver. Hermano, no aguanto la emoción de pensar que ella...»

Acá la escritura se interrumpía y regresaba más deformada aún por la urgencia.

«¡Me equivoqué! Entendí todo mal. No es ella la que... Soy yo el que tiene que...Invierto la polaridad. Subo la carga eléctrica. Ojalá no vuele todo el pueblo...»

Y esto era todo. La última línea estaba prácticamente garrapateada. Me quedé suspenso por unos minutos. La vista oscilando entre la carta y la *Polaroid* en la que ahora me parecía ver... ¿Era posible que esa sombra difusa tuviera sus mismos rasgos? Tan joven, igual a la que yo conocí y a mi manera amé...

Una voz me volvió a la realidad.

—¿Era su amigo?

Levanté la vista. Ahí estaba el parrillero. Asentí en silencio.

—Me dijo que estaba esperando una llamada, el momento adecuado para irse. ¿Se fue?

—Así parece.

—¿Sabe dónde?

Por toda respuesta me encogí de hombros. Comprendió que le decía la verdad. Comprendió mi perplejidad. Era también la suya.

—Yo saqué la foto.

—Sí, ya sé.

—Hubiera jurado que por un instante una mujer...

—Lucía.

Quedamos en silencio un largo rato. Fue él quien volvió a quebrar el silencio.

—¿Le traigo un choripán? En dos minutos están listos.

Asentí complacido.

—Puede buscarse una cerveza adentro.

Entré al fresco del bar como en un sueño. Pedí una cerveza, pero me corregí al instante.

—¿No tendrá *Cynar*?

El dueño me miró un instante, pero desistió de preguntar. Efectivamente en un polvoriento anaquel de vidrio descansaba una vieja botella de *Cynar* con la etiqueta descolorida. Pensé para mí mismo “¿Cuál es la probabilidad?”.

Me sirvió una medida y acercó el sifón. Comentó, siempre huraño.

—Agradezca que pudimos refrescar la soda. A ver si por fin este inútil del intendente...

Lo corté en seco y le dije que estaba esperando un choripán, si podía subirme todo a la habitación 3.

—¿Piensa quedarse?

Asentí sin énfasis.

—¿Cuánto?

Involuntariamente me encogí de hombros. Me miró con mala cara. Me dio pereza aclararle que era sincero, que realmente no sabía.

Una vez arriba, me senté en la silla y apoyé la *Polaroid* y la carta de mi amigo sobre la mesa. Creo recordar que llamé a mi jefe y pedí más tiempo para investigar. Improvisé unas frases ambiguas sobre una pista firme que demostraría la responsabilidad del intendente en el asunto de los cortes de electricidad y corté sin entrar en detalles.

Tenía una única cosa en mente.

Puse *play* en el grabador y la voz espectral emergió de los viejos parlantes como un ensueño: “Todo dura un instante... Para toda la vida...”. Puse una hoja en la *Lettera 22* y ese gesto me disparó a un mundo paralelo. El mío propio. El único que ahora era real.

Empecé a teclear.

“De seguro te sorprenderá recibir noticias mías después de tantos años...” leí, efectivamente sorprendido, al abrir la carta que después de un hiato de casi veinte años me enviaba mi antiguo compañero de juventud Luis Rodenbach.

Fernando Regueira

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



PURO CINE - Estudio crítico

Relatos salvajes de Damián Szifron



Alberto H. Tricarico



COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE



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



Cine Cubano



Colección Estación Cine Nº 28

CGEditorial

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE



Gustavo Galuppo Alives

Después de GODARD

La legitimidad de lo incierto



Colección Estación Cine Nº 29



Leandro Arteaga

Claudio PERRÍN

El mar y la mirada
de un niño



Colección Estación Cine Nº 30

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

Lo real en jaque

Lecturas sobre *Anatomía de una caída*



Por Silvana Elizabeth Bogue

¿Qué es una caída? Un cuerpo, en general, cuando pierde el equilibrio, se abalanza sobre el suelo, desparramándose, rompiéndose, lastimándose. Las caídas suelen ser de un lugar de mayor altura a uno de menor altura, en donde encuentran un punto en el cual no se puede ir más abajo, que en general es el suelo. Una caída es un suceso que se avista siempre hacia atrás. Hay pocas probabilidades de prevenirla, aunque existen los apoyos, las barandas, el cuerpo es traicionero. Pero también hay caídas que no son físicas, que marcan el fin de algo y que se asemeja mucho a ese desplome del cuerpo. Caer en las drogas. Caer en depresión. Caer preso. Caer. Para Heidegger la caída es el perderse en el anonimato del mandato social, de un deber ser. Es ser inauténtico, es nunca entregarse al verdadero yo, lo que sea que eso signifique. Uno “cae” porque ha perdido algo, ha perdido todo atisbo de sí y ha terminando por hundirse en un lugar espeso y sin posibilidad de pensamiento o criterio propio. Sea como fuere, en una caída algo muere, algo se rompe en pedazos, algo queda con una mancha. **Anatomía de una caída** habla de ello. De hecho, la película misma entraña una doble mirada. No sólo el padre de familia cae del ático de su casa y estalla su cabeza contra el suelo, sino que este gesto de inicio se va entrelazando con una suerte de sucesos que muestran de manera alternada la descomposición de una familia. Pero también, y esto es una de las cuestiones más interesantes de la

película, se intenta por medio de estas metáforas sobre la caída, de problematizar las nociones de *realidad* y de *ficción*. La caída efectiva del padre se deforma para transformarse en discurso, y la caída de la familia sirve como disparador para que podamos pensar cuál es el sentido de realidad que estamos abrazando.

En una de las primeras escenas, cae una pelota de las escaleras. Esto no es inocente, parece incluso premonitorio. Mientras vemos el descenso, se escuchan dos mujeres hablando. Luego, la cámara vira hacia un plano contraplano entre una reportera y Sandra, que según se nos da a entender, es una escritora aparentemente exitosa. “¿Qué es lo que quieres saber?” Comienza diciendo Sandra. La entrevista vira hacia un lugar que será importante en el resto del metraje: “en tus libros, para empezar a inventar, necesitas algo real primero”. Y luego añade “todos tus libros son una mezcla de realidad y ficción”. Sandra parece esquivar el tema y luego el diálogo se verá interrumpido bruscamente por una música alta, que parece poner el esposo de Sandra y que no deja a las mujeres hablar. Ambas se separan, observamos partir a la reportera en su auto. Acto seguido, al pequeño Daniel, con ojos coloreados de gris blanquecino, lechoso, llegar a la casa. No sabemos

cuánto tiempo pasó. Pero encuentra a su padre en medio del hielo, con una salpicadura espesa de sangre brotándole de la cabeza. Vimos a todos los miembros, vimos partes, trozos, piezas de una familia. Y el único momento en donde están los tres juntos es cuando los gritos de Daniel hacen que baje su madre y se encuentren con Samuel muerto.

La muerte de Samuel es el punto de partida para una investigación que hará de Sandra la principal sospechosa. Quienes acusan, decretan asesinato y serán absolutamente incisivos. La defensa alega suicidio. Nosotros, el público, la audiencia, estamos en medio de estas dos interpretaciones. Y el de Sandra es el punto de vista que se nos muestra porque es la única que está viva.

En la preparación de la defensa, el abogado conversa con Sandra y escuchamos que ella dice que no mató a su esposo. “No se trata de eso”, dice Vincent. “Pero tampoco creo que se haya suicidado”, le responde Sandra. Al saber que es la única alternativa que tienen, Sandra insiste en comentar que ella cree que se cayó. “Pero nadie va a creer eso”, completa el abogado. Es un diálogo muy potente, nos remite a la pregunta fundamental y casi incapaz de responderse, que es qué

sucede cuando un árbol cae en medio del bosque y no hace ruido. ¿Ha sucedido, realmente? ¿Qué es un hecho si no puede interpretarse, si no puede demostrarse? A partir de este momento, de la inevitabilidad de otra defensa que no sea la del suicidio, se reconstruye todo desde el presente hacia atrás, se *lee* de distinta manera. Desde el principio que tomarán Sandra y Vincent como partida, se intenta resignificar y ver hacia atrás con otra intención: la de buscar pistas que ayuden a apoyar esta conjetura. Todo se ve diferente, todo se transforma y se ve desde otra óptica: se reconstruye un pasado problemático, una situación de píldoras en donde podría leerse un pasado intento de suicidio. Pero en esta recreación, la memoria juega un papel tan fundamental como quebradizo. Los pasadizos que le pertenecen comienzan a ser endebles. Daniel, el hijo, dice estar seguro de ciertas cosas que luego se desvanecen o no pueden ser demostradas. Este camino hacia atrás resulta tramposo: la memoria no es infalible.

De hecho, Daniel cree recordar que una vez su padre le habló como si se estuviera despidiendo, como si ya estuviera implantada la idea en él de quitarse la vida. El suicidio es una interpretación, y las palabras que pronuncia Samuel en un principio pudieron haber sonado un poco confusas para su hijo. Pero en retrospectiva, aparecen como una lectura. La caída efectiva del padre se transforma en discurso, en relato, en una

hipótesis a defender. Pareciera que se exhiben al menos dos capas: lo real y la interpretación de lo real. La película se centra más en esta segunda vía, porque no importa lo que haya *efectivamente* sucedido, no hay un sustrato real que se nos muestre. Hay relatos que pueden ser más o menos creíbles o probables. No hay verdad porque esto no es lo que importa. Lo que nos sugiere la película es una posible reconstrucción de ese núcleo inaccesible al que llamamos verdad.

El juicio es cruento, abrasivo. Al discurrir de suposiciones, acusaciones, ficcionalizaciones (se recrea la caída), se le suma lo que parece ser algo del orden de lo real, que la demanda toma como prueba irrefutable del asesinato, en la que pareciera decirse “la realidad es esto, esto es la prueba de lo real”. Se trata de una grabación casera, hecha por el difunto Samuel. En ella se encuentra una discusión que tuvo el matrimonio un día antes del suceso que marcaría el comienzo de la película: la muerte de Samuel. La cinta (sólo se escuchan las voces) muestra a un Samuel reprochando ciertas cuestiones a Sandra, pero luego todo se pone muy virulento, escuchamos una pelea acalorada y luego gritos de Sandra, hasta el retumbar de un objeto que se lanza con violencia y se estrella contra algo (que suponemos, es la

pared). A disposición se nos muestra también una ficcionalización: podemos “ver” lo que sucedió, se recrea la pelea ¿Cuál es el fin de esto? Vemos lo que los demás en el juicio oyen. Pero la tesis principal de la película no se trastoca. También aquí se exhibe un fragmento, también esto está descontextualizado. Ahora bien, la grabación la realiza Samuel para quién sabe qué propósito, pues los muertos no proveen explicaciones. Pero una hipótesis es que tomaba de estos materiales para poder escribir, como Sandra, ficciones. “En la ficción Sandra ha matado a su pareja”, dice el abogado, como si esto fuera una prueba de algo.



Frente a la grabación, Sandra se defiende, pero es obligada a hablar en francés, ni siquiera inglés, que aunque no sea su lengua materna (alemán), domina mejor. La realidad se traduce. El idioma no es el que ella domina, aquí el idioma la domina a ella. Lo que se dice es ya tramposo: intenta explicar cómo se siente con palabras que le son ajenas. Más allá de esto, lo intenta: Sandra dice que

son sus voces, que pero que esto que se presenta no es la realidad sino una parte de ella. Esto es interesante. La acusación de la caída de la pareja, de la desintegración de la familia es lo que utiliza la acusación para probar que la caída de Samuel no fue tal, sino un homicidio. Y frente a esto, la respuesta es que los fragmentos no son el todo.

En el principio del *film*, cuando muestran los créditos, vemos fotos viejas de Sandra y Samuel. Ellos abrazados, ellos bebiendo, ellos riendo. ¿Qué nos están queriendo mostrar? ¿Captan las fotografías algo imposible o algo real? ¿Congelan algo del orden de la verdad, “prueban” algo? ¿O sólo muestran, exponen lo que luego queremos ver? (¿Qué fotos tenemos en nuestras casas? ¿De qué relatos se componen nuestros cuadros?). Luego de escuchar la pelea intensa de este matrimonio, como espectadores ponemos en duda estas fotografías. Esta cinta lo que muestra es la caída, no de Samuel, sino la caída de una pareja, de una familia. Nos deja vislumbrar resentimientos, ambigüedades, malos tratos y sentimientos encontrados desde hacía bastante tiempo. Nos muestra el otro lado de la caída: una pareja ya cansada, con muchos problemas, mucha culpa, inestabilidad y desamor. Pregunto, entonces, si no es algo que suceda siempre en las parejas. Esta

dejadez, estos reproches. Pero cuando se escuchan en un juicio, tienen otro sentido: no son la cotidianidad, son testimonio. El contexto en el que se escuchan estas palabras hirientes es lo que las hace ser de otra manera. No podemos, inevitablemente, saber con certeza cómo era el día a día de Sandra y Samuel. Podemos, eso sí, inferir a partir de lo que nos muestran. La película misma es un juicio. Es un despliegue de rastros que, como espectadores, tenemos que armar. Cuando el magistrado que acusa a Sandra grita hacia el público que ella maltrataba a su marido y que ella es quien lo mató, lo hace en base a lo que ha visto, lo que ha escuchado y a la estrategia de lectura que ha trazado. Pero la defensa, con Vincent declara, también frente al público y con énfasis que “no debemos llenar los espacios vacíos con suposiciones”. La película nos está enseñando a leer. Leer es completar, crear significado donde no lo hay, inventar frente a un espacio en blanco, crear entre líneas. Lo que Vincent declara que no hay que hacer es lo que nosotros ya hicimos durante todo el *film*, es reconstruir en aquellos lugares donde no se sabe dónde se aloja ese núcleo espeso e imposible que llamamos realidad.

Silvana Elizabeth Bogue

Gustavo Postiglione

DEL CINE INSTANTÁNEO AL CINE EN VIVO



Colección Estación Cine Nº 31



Marcelo Vieguer

La Máscara en el Cine de Terror



Colección Estación Cine Nº 32

Editorial Ciudad Gótica

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

TELEFILMES PARA RECORDAR



Por Claudio Huck

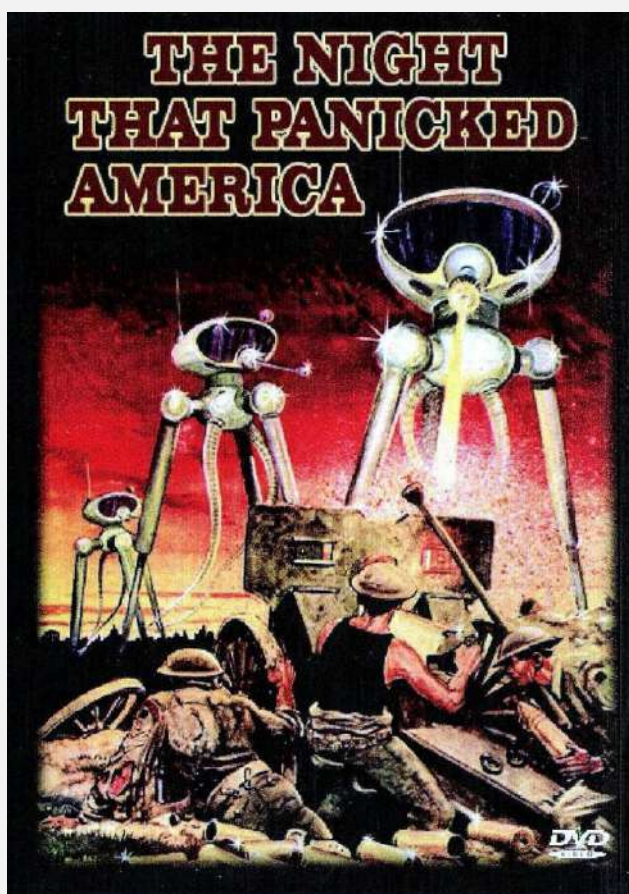
Hasta entrados los años 80 la única forma de consumir películas sin moverse de casa era por medio de la televisión. Las películas de cine debían ser muchas veces cercenadas en sus márgenes laterales para que cupieran en la imagen televisiva (en el caso del *scope* eran verdaderas mutilaciones) y cortar su emisión cada diez minutos para introducir las obligadas tandas publicitarias. Desde los años 50 comenzaron a producirse, además, series y seriales que fueron muy exitosos, y también películas realizadas especialmente para el formato catódico. La época de gloria del telefilme comienza promediando los años 60, encuentra su auge en la década del 70 y comienza a decaer en los 80. Aquí comienzan a popularizarse las videocaseteras y los videoclubes de barrio (que ofrecen, además, copias subtítladas —algo prácticamente ausente en la televisión—, un plus muy tentador para el cinéfilo de aquellos años, habituado a consumir películas en idioma original) y poco después sucede la proliferación de la televisión por cable. Hoy en día está todo mezclado. Las plataformas producen sus propios materiales, pero muchas veces estrenan su material en cine, y así tener acceso a festivales y *óscars*. Los televisores también han evolucionado en formato, tamaño y calidad de imagen. No se escatiman gastos y contratan actores y directores prestigiosos. Hoy no tiene sentido discriminar entre películas hechas para cine o telefilmes, las obras van de un medio a

otro y la imagen digital ha terminado de unificar estéticamente todos los formatos.

Pero la televisión clásica estaba limitada por ciertas restricciones. Tenían presupuestos de moderados a bajos y los rodajes debían limitarse a pocos días y, en el mejor de los casos, escasas semanas. Tampoco podían darse el lujo de pagar *cachets* suculentos, por eso proliferaban profesionales del área que se especializaron en cobrar poco y filmar rápido. Pero un telefilme, a priori, no presenta connotaciones ni positivas ni negativas, es un término que sólo se refiere al medio para el cual fue realizada la película. En general (y para nuestro deleite) los telefilmes, sobre todo en los años 70, se inclinaron por los géneros clásicos: terror, ciencia ficción, *western*, aventura, fantasía, *thriller*. A mediados de los 80 la cantidad y calidad va en baja y se inclinan más hacia el drama, por lo general familiar, en detrimento de los géneros citados anteriormente. Hablamos, en su gran mayoría, de producciones norteamericanas, que eran las que consumíamos en la televisión local. La impronta yanqui siempre se impuso en cantidad y moldeó el gusto del televidente medio. Es claro que también hubo producciones de gran calidad de otros países a las que hoy tenemos acceso gracias a internet, a las que también haremos referencia. La historiografía cinematográfica ha sido siempre despectiva con su hermana menor catódica, como si el medio y sus limitaciones de dinero y organiza-

ción tuvieran de por sí una marca cainita. A continuación, para iniciarnos en el fascinante universo de los telefilmes clásicos, y en lo que consideramos una primera entrega, trataremos de rescatar de un olvido injusto varios exponentes notables, que a continuación reseñamos.

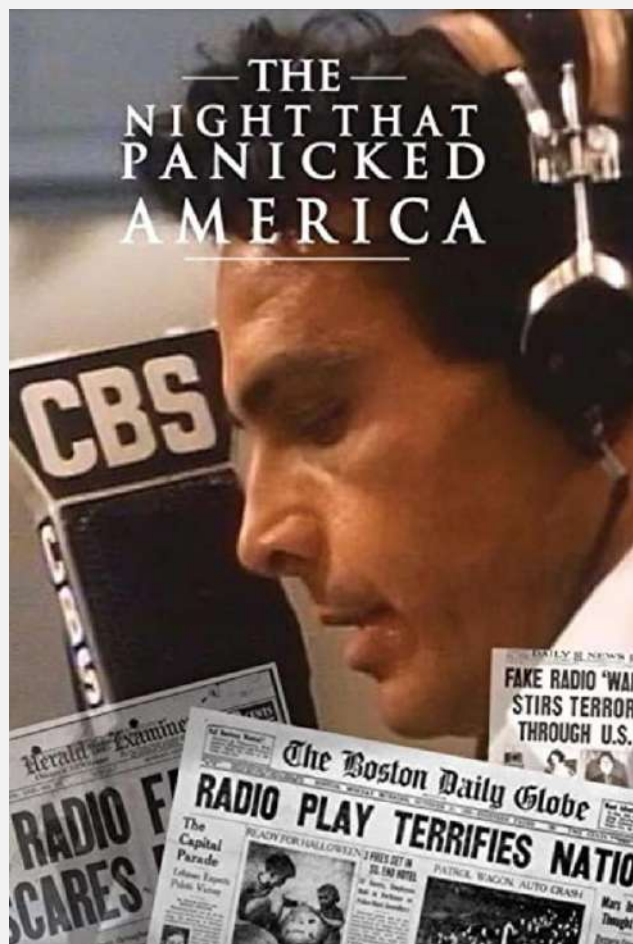
TheNightthatPanickedAmerica
(Joseph Sargent, 1975)



Dramatización de la famosa noche de Halloween de 1939 en la que Orson Welles y su compañía pusieron en el aire la puesta radiofónica de *La guerra de los mundos* de

H.G.Welles. Hay varias historias que se van mostrando alternadamente: un padre que es pastor protestante y que no acepta el noviazgo de su hija con un joven católico, un granjero iracundo que quiere ir a Canadá para enrolarse contra Hitler (aún Estados Unidos no estaba en guerra), una fiesta burguesa en una casa de lujo, un grupo de bailarines displicentes en un bar de mala muerte, un hombre harto de la rutina diaria, sobre todo de sus hijos, que está preparándose para abandonar la casa familiar. Mientras tanto, va desarrollándose la ejecución de la obra radial. Se describe con detalle la complejidad y el trabajo de la puesta, la importancia del sonido, la forma que impacta en la imaginación del oyente y cómo eso debe ensamblar perfectamente para que la ilusión de realidad sea completa (la orquesta en vivo, los actores, los impensados efectos especiales sonoros). Cuando las criaturas alienígenas salen de la nave, tiene lugar un momento impactante y aterrador para los radioescuchas. Se oye un ruido seco de metal viejo amplificado que deja a todos impávidos. Paralelamente vemos que el efecto se logra abriendo un tarro dentro de un inodoro que aporta su eco. Son tan atrapantes las historias de los personajes y el impacto que les provoca la invasión marciana narrada por la radio, como la cocina del *show*. La histeria que desencadena el programa es histórica. Se estima que más de un millón de los seis millones totales de audiencia creyeron

que era cierto el relato de los marcianos. En el clímax del relato un grupo de granjeros dispara a un tanque de agua creyendo que se trata de una nave espacial y el padre de familia amaga con matar a sus hijos para que no caigan en garras de los marcianos.

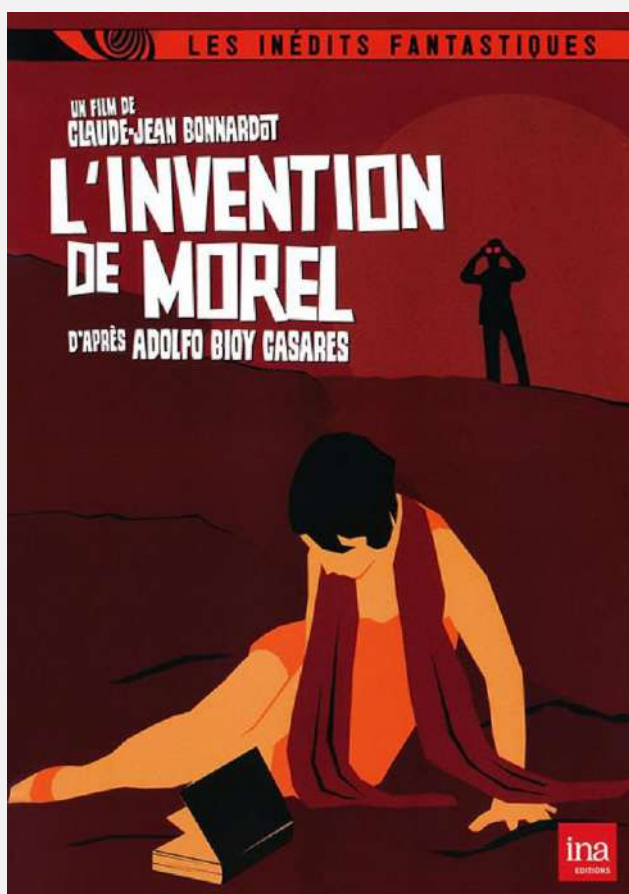


Finalmente, todos los hechos ocurridos resultan terapéuticos para los personajes: el mayordomo fuma un cigarrillo y ríe a carcajadas tirado en un sillón de la mansión, mientras los burgueses asustados escapan, el viejo protestante gruñón

acepta que su hija se case con su pretendiente católico, el muchacho con ansias de guerra hace comprender a su padre lo importante de luchar contra Hitler y el padre desencantado finalmente regresa a su hogar. El momento histórico en el que ocurre el episodio es bien preciso: el auge del radioteatro y la inminente incursión de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. A eso se suma la permeabilidad de la gente a los medios de comunicación. Esa ingenuidad es inherente al público en general, independientemente de la época en la que nos situemos. En los años 90, Jean Baudrillard afirmó que la Guerra del Golfo no ha tenido lugar. La censura que el gobierno estadounidense impuso a la televisión convirtió al hecho bélico en un *videogame* visto en plano general, puras explosiones en la noche sin sangre ni muertos. Hoy en día los actos de corrupción se denuncian y se juzgan en estudios de canales de noticias y los funcionarios nos hablan de las maravillas de nuestro tiempo mientras aumentan en millares pobres e indigentes y las movilizaciones populares, impactantes, son ignoradas por la televisión. Y, se sabe: La única verdad es la realidad...que te muestran los medios de comunicación. El Halloween de 1939 bien podría denominarse “La noche de los Welles”, Herbert George y Orson. Dos genios que confluyeron en un episodio insólito y único. Reflejo de la paranoia estadounidense a la invasión que encontraría su continuación en el cine

fantástico de posguerra. La dirección de Joseph Sargent, la presencia de Nicholas Meyer (*El día después*, también reseñada en este texto) y las actuaciones de Vic Morrow y Eddie “Alphaville” Constantine completan la ficha de este estu-pendo telefilme.

La invención de Morel
(Claude-Jean Bonnardot, 1967)



La novela de Adolfo Bioy Casares es una de las más importantes de nuestra literatura. Es una trama perfecta (es así como la califica Borges en el prólogo del libro) que logra lo que pocos au-

tores: convertir lo que es dislate imaginativo de pura fantasía en algo concebible, utilizando el método riguroso de la ciencia ficción. Es muy encomiable la tarea de adaptación a la que se abocan los franceses, aunque, quizás, hayan fracasado de antemano. ¿Cómo hacer para trasladar un relato enteramente subjetivo al imperio de las imágenes en movimiento?, ¿cómo convertir al lenguaje del cine las impresiones, los pareceres, los razonamientos complejos volcados en un diario íntimo? El texto de Bioy —como en muchas de sus fantasías, que incluyen piezas maestras como los cuentos *El perjurio de la nieve*, *En memoria de Paulina* o *La trama celeste* o su novela *Plan de evasión*— acude a la ciencia para desentrañar el misterio y aportar veracidad incuestionable a un entramado fantástico.



La versión televisiva que nos ocupa encuentra un escollo, que quizás sea infranqueable, y que

es la imposibilidad de traslación de un lenguaje a otro. No hay pasaje de literatura a cine y la película se convierte en una ilustración llana de la letra escrita. Todo se cuenta y el relato en *off* del protagonista atraviesa toda la obra volviéndose, por momentos, bastante fatigoso. Pero es tal la originalidad, la extrañeza, tan sorprendentes los giros argumentales de la historia, que Bioy prevalece. Lo fantástico se convierte en vehículo de transcendencia. Nos habla de la realidad y de los simulacros, de las utopías, del amor ideal, del deseo. También es *collage* de referencias (como sucede también en Borges) que pueden rastrearse desde los nombres de Morel (que remite a Moreau) y Faustine (que evoca a Fausto) y que, si nos aventuramos, nos lleva finalmente a Platón y su caverna.



El telefilme se vuelve más interesante en el último tramo, a partir de que el protagonista se

incluye en la simulación y comprendemos su sacrificio final cuando renuncia a su vida para permanecer, eternamente, en el mundo de las apariencias.

Solaris
(Lidiya Ishimbaeva y Boris Nirenburg, 1968)



La primera versión de la conocidísima novela de Stanislaw Lem fue realizada por la televisión rusa y emitida como una miniserie en dos partes. La dirige con oficio un binomio de directores rusos de nombres impronunciables y que, de acuerdo a lo que nos informa IMDB, poseen amplia ex-

perencia en trabajos televisivos, en especial en adaptaciones de textos clásicos. Es inevitable que al revisar esta traslación nos venga a la cabeza la película que realizara Andréi Tarkovski en 1972. Pero además de las diferencias en tanto despliegue de producción y suntuosidad de la imagen de la cual hace gala el maestro ruso, también (como autor de filmes que es) se adueña del texto y lo hace propio, lo carga de temas personales y obsesiones particulares y agrega una extensa introducción y un epílogo, distanciándose del original.



El telefilme que abordamos es una película de cámara que elude la escasa producción (que se limita a tres o cuatro decorados) con abundancia de planos cercanos que escrutan el alma de los personajes. Sólo cuatro actores que se sacan chispas, diálogos filosos y relato subjetivo que

guía la historia, y que es muy fiel al libro de Lem.



La historia se desarrolla en el interior de la nave espacial y no necesita de efectos especiales, ni siquiera se asoma a curiosear el mar vital de *Solaris*. Austeridad absoluta. Se siguen los avatares del científico Kelvin asaltado por la culpa y por los fantasmas de su pasado encarnados en su mujer, que se suicidó hace diez años, y que se materializa en la nave gracias al influjo del océano pensante de *Solaris*. Es ciencia ficción, pero también buceo psicológico profundo. La vestimenta gris y básica remite visualmente ropa de prisión e introduce, sutilmente, la idea de cárcel. Se aparta de este concepto la mujer de Kelvin que puede utilizar variedad de ropas (de camisón a vestido de noche) porque justamente escapa del universo material de los personajes y es solamente una apariencia. Hay una impronta

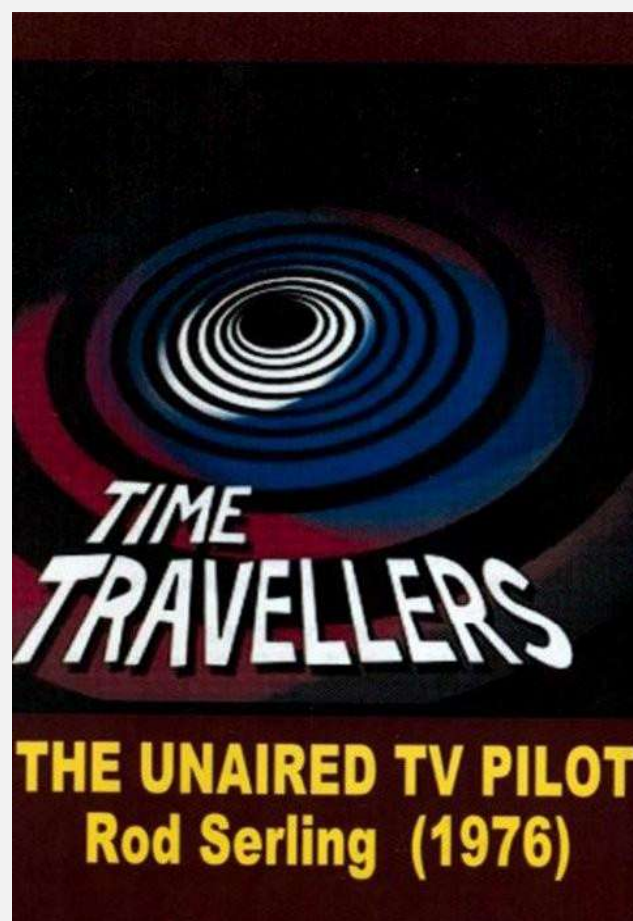
teatral que es habitual en la televisión de la época, que la vuelve un poco anacrónica. Queda totalmente fuera de campo el personaje principal de esta historia, que es el océano viviente de *Solaris* al que Stanislaw Lem le dedica amplias descripciones, pero se comprende no sólo por cuestiones presupuestarias sino también estéticas; hubiera roto la intimidad de universo cerrado, asfixiante, logrado en la puesta.



Existe una tercera versión de *Solaris* del año 2002 dirigida por Steven Soderbergh y protago-

nizada por George Clooney que es decididamente menor.

Time Travellers (Alexander Singer, 1976)



El dato ineludible es el nombre detrás de la producción, que promete de antemano aventuras, acción y fantasía. Irwin Allen ha sido productor, director y guionista de inolvidables series — *Perdidos en el espacio*, *El túnel del tiempo*, *Tierra de gigantes*, *Viaje al fondo del mar*—, telefilmes —*El día del fin del mundo*, con Paul Newman— y películas que son pura adrenalina

—*La aventura del Poseidón, Infierno en la torre, El enjambre*—. Otro punto que despierta interés es que el argumento pertenece a Rod Serling, lo que anticipa originalidad, giros imprevistos y conclusión perfecta. Y no defrauda.



La historia del telefilme que reseñamos transcurre en la actualidad, cuando una extraña enfermedad, denominada fiebre del bosque, se está volviendo plaga en Estados Unidos. El doctor Joshua Henderson (el gran Richard Basehart en una caracterización formidable) había luchado con éxito contra un brote epidémico similar en el siglo XIX, pero todos sus escritos desaparecieron en el gran incendio de Chicago de 1871. Los médicos Clint Earnshaw y Jeff Adams son enviados en un prototipo de máquina del tiempo, aún en fase experimental, a entrevistarse con Henderson, pero una falla del sistema los ubica apenas 29 horas antes del gran incendio en el que también encontraría la muerte el prestigioso

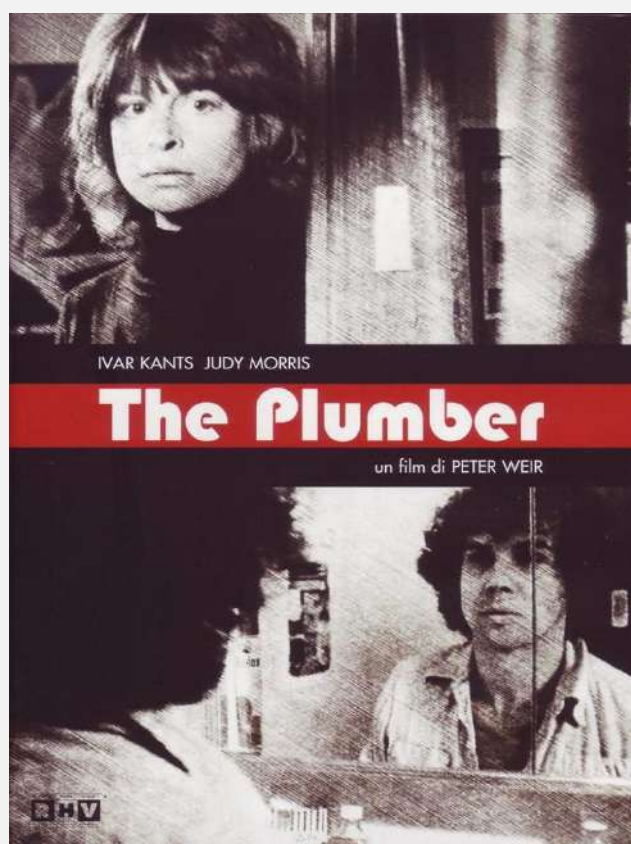
clínico. A contrarreloj y sorteando un sinfín de avatares, los hombres del presente deben conseguir el antídoto para la peste y estar en el lugar indicado, sorteando las llamas que avanzan, para regresar al presente. Hora y media de puro entretenimiento. No hay momento en que decaiga la acción y la reconstrucción del Chicago de antaño y la catástrofe (especialidad del cine de Irwin Allen) son espectaculares. Es interesante cómo se resuelve el pasaje temporal, el simple cruce de una escalera neblinosa del presente que liga con otra escalera del pasado. Alexander Singer, director televisivo experimentado, se muestra solvente y conoce bien su trabajo.



Cada corte inevitable y necesario para la tanda publicitaria, nos deja en vilo con un momento de suspenso y tensión que nos obliga a no cambiar de canal. Hay un atisbo de historia de amor entre Clint y la sobrina de Henderson que no prosigue las exigencias del *happyend* de rigor, sino que prefiere la lógica implacable de la ciencia

ficción: es imposible que se enamoren un fantasma del pasado y alguien que aún no ha nacido, es una relación abortada antes de existir. Por eso es correcto que el galeno de antaño y su sobrina encuentren su destino —que ya estaba trazado por la cronología, que es inmutable— y Clint y Jeff regresen al presente a concluir con su tarea. La reflexión final de Clint ante la tumba de su amada, muerta hace ciento cinco años, es atinada y un justo desenlace: Ya lo sé, me había enamorado de la historia.

Theplumber
(El plomero, Peter Weir, 1977)



La antropóloga Jill y el médico investigador y profesor universitario Brian se mudaron hace poco a un moderno edificio. Una mole impersonal, cuadrada, sofisticada y que parece salida de la imaginación de James Ballard. El departamento no es grande y está atiborrado de artesanía indígena. Jill se ha tomado un tiempo sabático para escribir un libro sobre culturas primitivas. Brian ha presentado un proyecto de estudio que lo puede llevar a Ginebra (y a la cumbre de su profesión) sobre una enfermedad extraña que azota algunas tribus y que puede llegar a ser *kuru*, un antiguo padecimiento aborigen de otras épocas debido a actos de canibalismo —que no era un simple acto de salvajismo, sino que consistía en la ingestión del cerebro de los sabios fallecidos para aprehender el conocimiento—. La comunidad científica descrece bastante de la tesis, ya que en la actualidad no se cometen actos de canibalismo. Mientras tanto Jill se dedica a desgrabaciones y análisis de cánticos rituales primitivos. Describe con detalle su encuentro con un médico brujo, un episodio bastante perturbador y que no llegó a comprender. La ciencia y lo primitivo, dos mundos distantes. Uno estudia al otro, pero desde una perspectiva distante, ajena y sin empatía.

Un hombre con ropa de fajina sube al ascensor. Duda ante el tablero. Detiene su dedo entre el 8 y el 9. No sabemos si no recuerda el piso exacto o está eligiendo al azar. Se decide por el

9. Max, el plomero, toca el departamento. Jill está sola. Hay reparaciones que hacer, por más que no haya pérdidas de agua a simple vista. Comienza a picar el baño. Pica, pica y pica, cada vez más. Jill escucha a través de la puerta: Parece que el plomero está tomando una ducha. Pasan los días y la cosa se complica. Es más serio de lo que se pensaba, va a llevar su tiempo. Max mira las máscaras aborígenes que adornan el departamento y le llama la atención una escultura con un pene inmenso. No tiene educación, no pudo ir a un buen colegio como Jill. Un día pide un café, otro trae té, hace que Jill le prepare un sándwich. La mujer se siente invadida por el extraño. No puede escuchar sus grabaciones de estudio por la música atronadora que oye el hombre mientras trabaja. Un día trae una guitarra y se pone a cantar en el baño. Es el colmo. Brian cree que su mujer exagera. Ha conocido al hombre y le ha caído simpático, lo mismo que a su amiga Meg, que incluso se siente atraída, se lo come con los ojos.

Pero ella sabe que el plomero es un usurpador. Cada día es más grande el destrozo. El plomero mira a Jill, la estudia. No sabemos qué piensa ni qué es lo que quiere. Una noche los esposos están cenando en la casa. El plomero los mira desde afuera. Acecha. Lo que queda claro es que algo se propone.

Peter Weir, cuando realiza este telefilme, ya había filmado dos de sus mejores películas: *El*

enigma en las Rocas Colgantes (Picnic at Hanging Rock, 1975) y *La última ola (The Last Wave, 1977)*. Estas obras son elusivas, inquietantes, *borderline*. *Picnic...* plantea un enigma que no llega a resolver y *La última ola* cuenta el advenimiento del *mulkurul*, una especie de profeta tribal que recibe la premonición del fin de los tiempos, que es encarnado por un abogado blanco. El fantástico que exhibe Weir es extraño y va invadiendo de a poco, sutilmente, al mundo real. Ya lo hacía en su primer filme, *Los coches que devoraron París (The Cars That Ate Paris, 1974)*, con ese desborde final de automóviles demenciales dignos de una *sci-fi* de clase B a lo Roger Corman o Paul Bartel. El plomero es un continuo interrogante, donde los primeros planos de los personajes adquieren importancia capital y no hay certezas.



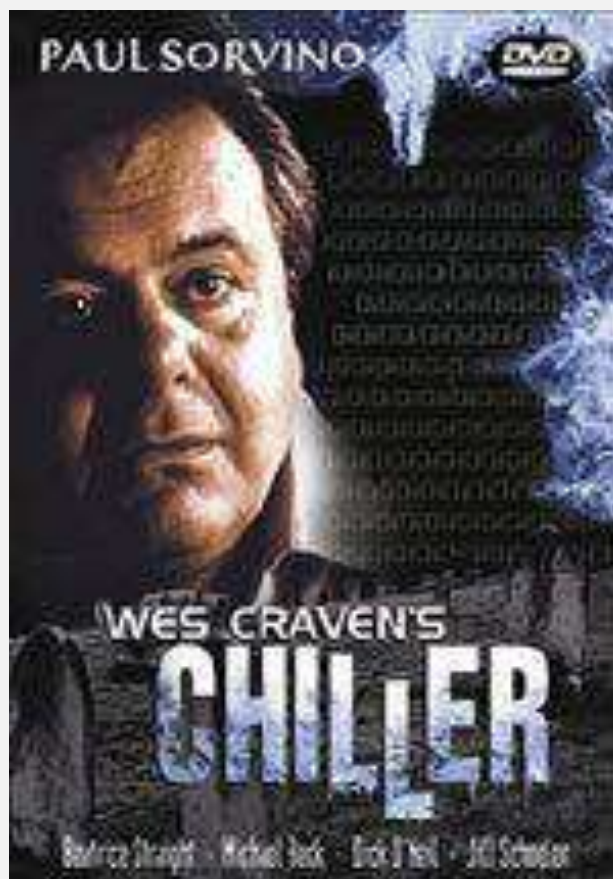
El plomero quiere algo de esa mujer, pero no sabremos nunca qué. Jill lo intuye, y es por eso que finalmente se pone en pie de guerra contra el intruso, y la candidez inicial se va a transfor-

mar en otra cosa que tampoco lograremos saber a ciencia cierta qué es, si bien lo sospechamos y no está lejos de la locura. Pero el plano preciso del plomero espiando en la noche viene a barrer con todas las dudas sobre la imaginación de Jill, el peligro es real. Hay una tensión sexual en estado latente que vuelve denso el aire. El tema de dos universos bien diferenciados que entran en colisión atraviesa toda la obra. El ambiente en el que se entabla la contienda es bien claro. Un mundo originario y primitivo, donde las imágenes indígenas y los cánticos nativos crean un clima de primitivismo muy interesante. Es una batalla por el territorio. También el duelo representa la lucha de clases. Hay burguesía y hay proletariado. La primera goza de estudios y de la cultura, del yoga sofisticado, de salidas mundanas, mientras el otro reversiona a Bob Dylan en un improvisado escenario sobre el inodoro. Dos sociedades bien marcadas que entablan disputa a medida que avanza la película. La comprensión inicial de Jill deviene en rencor cuando humilla al fontanero al corregir su hablar tosco en público, y se transforma en furia, cuando le grita “¡No eres más que un sucio hombre de servicio!”

Weir no sólo dirige, sino que también es autor del guion, lo que hace que este telefilme sea una obra personalísima y representativa de su cosmovisión. Los climas que crea van de la comedia al suspenso. La música (que es sólo un sim-

ple pero preciso zumbido amenazante) es perfecta en su sencillez, abona la inquietud y anuncia tensión. La violencia no va a aparecer en forma de estallido sino de mutación, cuando Jill abandone su lugar decoroso de burguesa acomodada atada a las convenciones sociales y descienda al terreno de Max y la invasión se invierta en la contienda final.

Chiller
(Hibernado vivo, Wes Craven, 1985)



Miles regresa a la vida después de diez años de haber estado hibernando en una cámara especial, por un padecimiento terminal. La ciencia ha

evolucionado y los médicos ya poseen la cura para su enfermedad, y el descongelamiento (que es la primera vez que se realiza) y la operación subsiguiente son un éxito. Miles vuelve a vivir en la mansión familiar junto a su madre y una joven adoptada poco después de su letargo, y también se hace cargo de la millonaria empresa familiar. Pero ya no es el mismo. El viejo perro de la casa no lo reconoce, es brusco en el trato, en el trabajo le temen. Como entes ubicuos que somos los espectadores de esta historia sabemos cosas que desconocen los otros personajes: que disfruta haciendo el mal, que ha matado con sus propias manos al perro, que es el responsable de alguna muerte “accidental”, que es sádico, que acecha a su hermanastra. El cura amigo de la familia sospecha una verdad atroz, el joven Miles ha regresado sin alma. Su madre deberá abrir los ojos y tomar una decisión fundamental.



Wes Craven, como muchos directores de su generación —Dario Argento, Tobe Hooper, Rid-

ley Scott— realizó sus mejores películas al comienzo de su carrera y **Chiller** se encuentra entre ellas. El *casting* no podía ser mejor, todos los actores están estupendos, comenzando por el protagonista de Michael “*The Warriors*” Beck, y la presencia de Paul Sorvino enaltece cualquier producto. El fuego es un personaje secundario sutilísimo que está presente como ente revelador: a él se arrima Miles para encontrar algo de calor para mermar un poco el frío crónico que sufre, él ilumina la conversación del cura cuando encuentra la explicación a la maldad intrínseca de Miles y él es testigo de la escena final con su hermanastra y la toma de conciencia de su madre. Con estos detalles precisos y certeros es que se construyen las grandes películas. Todos los rubros técnicos se aúnan notablemente para crear un clima opresivo que no da tregua, como la fotografía apagada de colores oscuros que destaca el brillo del fuego en los rostros y la música incidental leve y climática. Las simetrías de guion son sencillamente brillantes. La madre es quien congela a su hijo para preservar su vida y es quien debe repetir la acción para quitársela. El inicio y el final dejan entrever que quizás no sea sólo el azar el que desencadena la historia, sembrando la sospecha de la intervención de algo sobrenatural indescifrable, pero maligno. Todo son conjeturas, sugerencias que nunca llegan a ser explicitadas. Uno de los grandes telefilmes de los años 80. No se amedrenten

frente a las críticas adversas que puedan encontrar por Internet ni el desangelado 4,5 que le otorga IMDB. Gente que sin dudas estaba sintoniizando otro canal.

The Woman in Black
(Herbert Wise, 1989)



Cuento de fantasmas basado en una novela de Susan Hill y que cuenta con la adaptación del gran Nigel Kneale que, como siempre, logra dar un giro novedoso a las historias clásicas. Se estrenó en la televisión británica en la víspera de

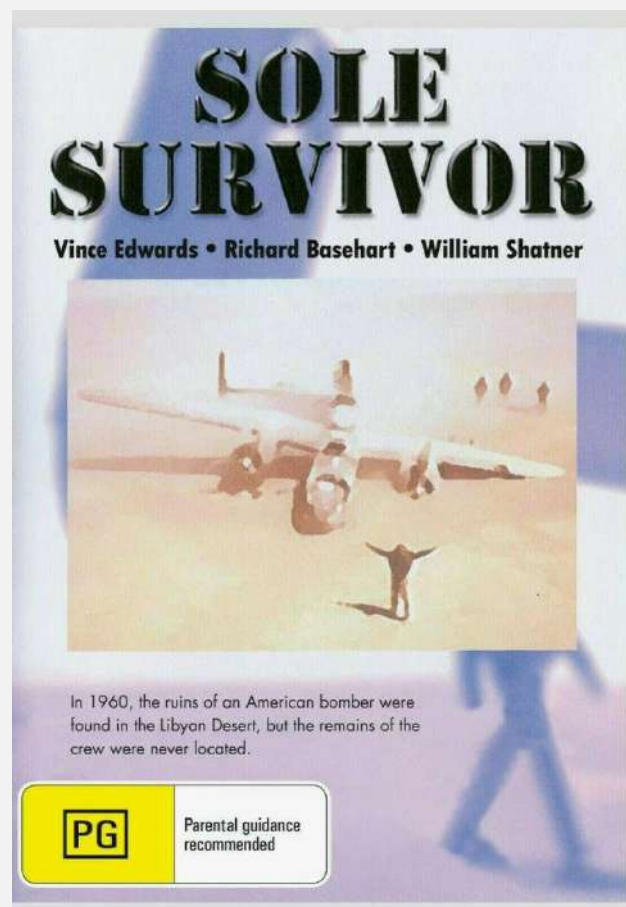
la navidad de 1989. El inicio recuerda el comienzo de *Dracula* de Bram Stoker, con un abogado joven que debe realizar un viaje a una zona rural alejada para poner en orden los papeles de una anciana que acaba de morir. La finalidad es la venta de una casa aislada en medio de un páramo rodeado de mar, cuyas mareas aíslan el lugar muchas horas del día. Desde que asiste al funeral comienza a perseguirlo la imagen de una mujer de negro que lo observa desde lejos. Una vez instalado en la mansión las apariciones se hacen más recurrentes y atemorizantes. Una pelota salta en medio de la noche, se escuchan risas de niño, desde el mar se oyen escalofriantes alaridos. Cuando el hombre escapa finalmente del lugar, la casa se incendia y parece concluida la historia sobrenatural. Pero las presencias continúan y lo persiguen a todo lugar al que vaya, y se hacen más cercanas y atemorizantes.



La acción se ubica en 1925 y hay un énfasis reiterado en la puesta en marcha del grupo eléctrico y las novísimas grabaciones sonoras como signo de modernidad, haciéndose presente, aunque sea lateralmente, uno de los temas preferidos de Nigel Kneale, que es la implicancia de la tecnología y la relación que entabla con los fenómenos extrasensoriales. La película está plagada de climas ominosos que evocan a *Otra vuelta de tuerca*, el clásico de horror de Henry James. No es la habitual historia de fantasmas circunscripta a un lugar maldito, los encuentros paranormales siguen al protagonista desde que toma contacto con los espectros, y no se comprende qué es lo que buscan hasta la última imagen de la película, en la que todo se aclara y evoca, de alguna manera, a *Venecia rojo shocking* (Don't Look Now, 1973) de Nicolas Roeg. Las apariciones ocurren en todo lugar y a cualquier hora, no es necesario el marco habitual de la oscuridad y la noche. Primero amaga ser un alma en pena que quiere encontrar la paz, luego adquiere matices de maldición y finalmente parece que todo lo ocurrido, incluso el hecho en el que habían encontrado la muerte los espectros, formaba parte de una premonición, un aviso de alerta para el protagonista. No hay dudas de que la televisión inglesa es la mejor del mundo y se anima a los tiempos medidos, la parsimonia y a las descripciones minuciosas, algo por demás inhabitual en el medio. El libro de Susan Hill

fue también adaptado al teatro y hay una *remake* de la película de 2012, que significó el regreso de la productora Hammer.

Sole Survivor
(Paul Stanley, 1970)



Un avión de guerra varado en medio del desierto. Un pequeño grupo de soldados que se prepara para jugar *baseball* para matar el tiempo. Uno se resiste, es sacado a la fuerza de abajo del ala donde se oculta. “¡Déjenme soñar!”, grita. “Nosotros no soñamos”, le espetan los otros. El más joven habla de su madre. “Llevas 17 años ha-

blándonos de tu madre, por qué no la dejas fuera de mi sueño”. Primera desmarca. Luego aparecerán otras, que irán sumando inquietud. ¿Cómo es posible que pasaran 17 años en el desierto, si el muchacho apenas supera esa edad? ¿Cómo se alimentan, qué agua toman? Exacto, adivinaron. Son fantasmas, sólo que no lo saben.



La película narra la historia de una toma de conciencia, por parte de los espectros, que deben enfrentarse al único sobreviviente de la tragedia aérea ocurrida en la segunda guerra mundial, que ahora es un general del ejército. Un acto de cobardía, que disfrazó de heroísmo, y lo llevó a la cima. Pero ahora debe enfrentarse a su pasado y rendir cuentas de una vez por todas. El argumento está basado en un hecho real, que es la aparición en 1958 en Libia del bombardero B-24 (denominado *Lady Be Good*), que había desaparecido en 1943 durante su primera misión, sin dejar rastro alguno. Hay mucha información en la web sobre el accidente real, incluso se encontró el diario de uno de los sobrevivientes que

anduvieron sin rumbo por el desierto hasta morir, un suceso francamente conmovedor. En 1960, el primer episodio de la segunda temporada de *La dimensión desconocida* tomaba también este evento como punto de partida para un relato fantástico. El telefilme que nos ocupa tiene guion, simplemente perfecto, de Guerdon Trueblood. El hombre de sugestivo apellido también es recordado por otro telefilme memorable, *The Love War*, realizado también en 1970.



La dirección de Paul Stanley es impecable, tanto como el reparto, en el que sobresalen dos pesos pesados como Richard Basehart y William Shatner. No hay ni un solo efecto especial, pero el clima fantástico es muy logrado y es ejemplo de cómo se pueden hacer maravillas cuando se tiene talento, contando solamente con un único decorado y un grupo reducido de actores. Efectiva vuelta de tuerca sobre el tema de las almas en pena que deben aclarar situaciones relaciona-

das con su muerte para poder descansar en paz. El páramo solitario es el arenal sin fin y en lugar de castillo hay un avión destrozado y abandonado. Aguda reflexión sobre el deber, sobre lo que se tiene que hacer y sobre lo que no.



El general compuesto por Basehart bien podría considerarse como la contracara oscura del valiente y expeditivo Sully interpretado por Tom Hanks en la película de Clint Eastwood (2016). El desenlace aún nos depara otro giro inesperado. Este telefilme magnífico se adelanta en algunos años a los finales cargados de sinsabor

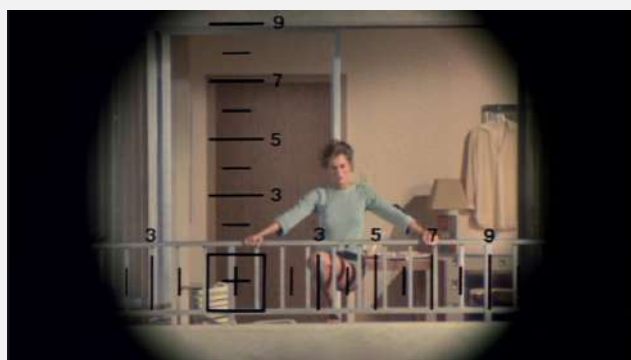
tan habituales en la obra de John Carpenter, y mientras pasan los títulos quedamos sumidos en una profunda incertidumbre.

Someone's Watching Me!, Alguien me vigila, John Carpenter, 1978.



Y ya que citamos a John Carpenter, podemos hablar un poco de sus inicios en la televisión. Después de comenzar en el cine comercial con una obra maestra (*Asalto ala prisión 13*, 1976) y poco antes de estrenar uno de sus mayores éxitos de taquilla (*Halloween*, 1978), realiza un telefilme modélico en economía de recursos,

manejo del suspenso y rigor narrativo. Una directora de televisión se muda de Nueva York a Los Ángeles para cambiar de aires después de una ruptura sentimental y alquila un sofisticado departamento en un complejo inmenso. Es observada por un maníaco que se obsesiona con ella y comienza a asediarla. La policía, inoperante como en película de Hitchcock, no da lugar a sus pedidos de auxilio y el encuentro con el lunático será inevitable. La puesta remite a *La ventana indiscreta* y apunta al futuro cercano: el fisgoneo y las llamadas perturbadoras anuncian el brillante comienzo de *Cuando llama un extraño* (1979), obra maestra hoy muy poco recordada de Fred Walton.



Se la ve un tanto desvaída a Lauren Hutton en el rol protagónico, y se nos antoja que hubiera estado insuperablemente mejor Adrienne Barbeau, que se luciría en próximas producciones de Carpenter, y que aquí aparece en un rol secundario. Está muy bien manejada la presencia omnipresente del asesino y la exhibición y vulnerabili-

dad de la víctima a través de esos ventanales inmensos en esa mole de cemento ultramoderna. Pareciera que la sofisticación atenta contra la seguridad de las personas. Hay mucho Doble de cuerpo en todo esto. O viceversa. Uno de los temas recurrentes en la obra de John Carpenter, aquí presente y desarrollado magníficamente, es la relación de las mujeres con los entornos hostiles, y cómo encuentran fuerzas para oponérseles a pesar de un aparente estado de indefensión (su herencia *hawksiana*). Barbeau compone un personaje estupendo y muy fresco y vanguardista para la época, y más aun tratándose de un producto televisivo, en su homosexualidad abierta y aceptada por todos con total naturalidad. El acento está puesto en los climas, más que en lo que se cuenta, y se privilegian más las situaciones que la resolución del enigma, y la identidad del asesino es algo secundario. El horror se halla en el acoso y el hostigamiento de las fuerzas del mal sobre la víctima inocente. Como en *Halloween*, *La niebla*, o *El enigma de otro mundo*. Hay mucha elusividad y un manejo estupendo del fuera de campo: la chica se prepara un trago, escucha música, nada del otro mundo, pero nosotros, televidentes, sabemos que a través de esos inmensos ventanales alguien la está mirando y lo cotidiano se vuelve extraordinario porque hay un peligro que conocemos y del cual no podemos advertirle a la protagonista. Eso es el suspenso.

Las chicas de Kaurismäki y Ella

Pobreza y desamor a la carta



Por Elvira Martorell

Introducción

Es mi interés en este escrito, dejar ver como en espejo, el doble juego entre las protagonistas femeninas de dos películas del director finlandés, *La chica de la fábrica de fósforos* y *Hojas de otoño*, y otra chica, espectadora de las mismas.

Mi mirada al respecto es tan psicoanalítica como femenina, sin entrar en la disquisición anatomía, género, feminismo, dado que no sería este el lugar para dicho desarrollo. Pero la nombro así, porque en ella se fusiona la subjetividad de la espectadora, con la de quien esto escribe. Un Yo autoral que se nombra femenino, porque ambas se autoperciben y nombran de esa manera.

Sólo agregaré que lo femenino alude más a lo abierto y misterioso, sin que se trate en este comentario de ninguna exclusión, del tipo que fuera, a la dimensión falocéntrica masculina.

Finlandia. Proletariado en primer plano.

Y ella que creía que en Finlandia la gente vivía bien, en casas decoradas con luces de diseño como en los filmes de Suecia...

Pero no. Resulta que allí también hay pobres. Como en todo el mundo.

Pero además, los protagonistas son pobres de amor. Pobres de bienes y pobres de amor.

¿Hay confluencia más desesperante y angustiosa que esa?

Alienación, desamor, miserabilidad.

Desamparo.

Gracias Kaurismäki, por hacerme ver nuevamente que el paraíso burgués del Primer Mundo, es un mito cada vez más endeble.

Ellas quieren conocer el amor, ser deseadas y queridas, saborear una pizca de cariño y sexualidad.

Sus trabajos son alienantes y repetitivos. Trabajan en fábricas o supermercados o lavando platos en bares, en el límite de la subsistencia.

Sus familias están ausentes. En la primera, porque no la comprenden y la devalúan.

En la segunda, porque la ha perdido, a causa del alcoholismo.

Ambas intentan encontrar su deseo, amar y ser amadas, pero sólo logran acumular sobre sí más desolación y desamor.

¿Cuánto se puede soportar del abandono, de la crueldad, del desamor del otro?

Sea del capitalismo salvaje, la familia ausente o los amantes desalmados.

Qué salida puede haber para el sujeto cuando sólo se abisma cada vez más en esa falta radical, en esa ausencia sin expectativa alguna. Ni laboral, ni creativa, ni amorosa.

Hay un momento en el cual ellas toman una decisión. Diferente cada una.

Tan radicales como difíciles.

Esa decisión cambia sus vidas.

Se detiene una repetición y un horizonte sin salida a la vista.

Es un acto del sujeto que intenta liberarse de un lugar ominoso.

La chica de la fábrica avanza hacia un camino letal.

Ansa, la protagonista de ***Hojas de otoño***, toma una que la llena de dolor, pero que luego posibilitará de alguna forma la realización de su deseo.

El director nos sumerge en esta marea angustiosa, plana, que se nos vuelve monocorde y monocroma.

No hay futuro para ellas ni ellos.

Nos muestra la ira, el odio, la melancolía, todas las pasiones tristes.

No hay piedad ni reparación en ese territorio.

Sin embargo, nos hace ver, finalmente, la posibilidad de algún resplandor en el final del segundo filme.

El de las hojas que caen en el parque en otoño; brillo de un deseo conquistado, que aunque no resuelve lo básico del trauma, puede brindar alivio y sosiego al desamor más fundamental.

Aquel que redobla el desamparo original del ser hablante, cuando arriba al mundo.

Y que necesita para sobrevivir de un Otro, que lo acoja en su regazo.

Las chicas de Kaurismäki, en estos filmes, nos muestran la crueldad de un mundo, de una sociedad sin cuidado del otro, sin horizonte ni expectativa de cambio. Sin esperanza ni utopía.

Sin embargo, en ese mismo mundo, la aspiración, el deseo de que algo se ilumine, o se restaure o se repare, intenta manifestarse y producir una diferencia.

Es ese pequeño margen de libertad, ese empuje del deseo, que insiste siempre en el interior del sujeto, como impulso de la vida misma.

**La verdad de la chica de la fábrica
de fósforos.
O la resolución radical al desamor
más absoluto**

Todo comienza con la recomendación de la película luego de un disenso entre dos amantes, por cierta demanda amorosa de ella.

La película resultó ser tan excelente como irritante, justo después de que él la hubiera comparado con la sufrida y desamparada protagonista.

Ella es pobre, vive en Finlandia, con sus padres y trabaja en una fábrica de fósforos, sin ningún horizonte a la vista.

Su trabajo es maquinal y repetitivo. Todo el ambiente rezuma tedio, desamor y alienación infinita.

Ella está allí de pie, día tras día, hora tras hora, recogiendo aquello que la máquina de corte arroja en la batea.

Se cortan y caen como finos palitos, los fósforos de la chica de la fábrica.

Sucesión repetida, maquinación consentida de cuerpos sutiles en caída libre. Sin pausa y sin sosiego. Sin novedad más que la vuelta reproductiva.

Tan idéntica como infinita.

Una noche conoce un hombre en un lugar de baile, donde se bebe mucho alcohol y la atmósfera rezuma mal gusto y decadencia.

Él tiene auto y más plata que ella, y la invita a una comida que la llena de ilusión y expectativa, para la que se prepara con arreglos femeninos, deseando, siquiera, un poco de felicidad.

Volviendo al muchacho del inicio, el de la recomendación cinéfila, éste había estado más ácido y fóbico de lo habitual con su amiga-amante. Nada de “*Tropicalia*”, como solían nombrar al territorio de su fogoso encuentro amoroso. Más vale “*Finlandia*”, o sus alrededores.

La recomendación, justamente, llegó en medio de la palabra “detesto”, en un comentario de él acerca de la ensalada *waldorf*, algo que ella no terminó de entender.

Al fin resultó que la ensalada era ella, pidiéndole curso, o foto, o audiencia.

No había nada que hacer. Era la demanda amorosa. Él no soportaba eso.

Y resultó que ella tampoco.

En la película, la frase letal se deja escuchar en el ilusionado almuerzo de la chica de la fábrica de fósforos con su amante desalmado:

— *No hay nada que me interese menos que una relación afectiva con vos.*

Se cortan y caen como finos palitos los fósforos de la chica de la fábrica.

La tristeza es infinita. Pequeños cuerpos arrojados sin pudor, del vientre oscuro de la caja matriz.

En primer plano, unas flores carnosas y enormes interrogan la luz de la noche de luna. Tan bellas como las fotos tropicales del amante cinéfilo, que ella le pidió y él “*que no*”.

Después se las ve cerrarse y hasta decaer moribundas, mustias de desamparo y hastío.

La chica de la fábrica de fósforos, tiene un vestido de flores fucsia, un padre diciéndole puta y un cheque del amante desalmado. Para arrojar al

cesto, sin miramientos, el fruto real del desencuentro con el amante lujoso.

La vemos escribiéndole una carta, apelando a una posibilidad amorosa, así como el rechazo de él, encarnado en el sobre que le entrega sin miramientos.

Desechada ella. Desechado el pequeño.

Los fósforos siguen cayendo como finas, minúsculas mortajas, sin niño a la vista.

Lágrimas que caen sin tono y sin razón, que concluirán como cobro revertido, en el veneno que ella procura, para que se lleve puesto todo, por su propia mano. El desamor entero, padres, hombre, niño.

La chica enciende tranquila en su habitación un cigarrillo con el fósforo final, luego de la última cena, fatal, preparada para sus progenitores.

De allí venía y ahí los elimina.

Final y origen, fuego y lujuriosa frialdad.

Veneno puro. Químico y pulsional.

Ira y venganza.

La falta misma arrancada a la carne que sufre, en la piel que no cobija.

No es el agujero existencial de *La notte* de Antonioni; es la maquinación de la chica, de los pequeños cayendo en la batea, como fetos sin porvenir ni destino, así como la punición que se le vuelve necesaria, concretada en el doble

parricidio y su ulterior detención, a la que se entrega pasivamente.

Intento límite de salida, mortal, asesino, para no seguir siendo ella *resto del Otro*, mueca cruel, desamparo puro.

No se trata sólo del rechazo o la devaluación, sino del despojo total en que alguien es transformado por la crueldad más absoluta. Esa que te quita no sólo el brillo de ser amado, sino casi tu humanidad misma.

El amante cinéfilo, le había recomendado la película a su amiga-amante, cuando la llamó “enojosa”.

Se lo dijo a ella, pero luego le dijo que no era con ella. Que sólo le había recomendado una gran película.

Pero ella, al final entendió. Eso que había para ver allí. Lo que sin saber del todo, él quiso mostrarle.

Era la ira, el impulso del odio, de la chica de la fábrica de fósforos.

Ese que late callado, a la espera de nuevas humillaciones, de nuevos destratos y nuevas extorsiones.

El que teme al miedo y se rehúsa a la exculpación del deseo.

Porque el daño estaba ahí, destilando cada vez, gota a gota su dolor sin respiro, su ominosa presencia.

Lo vio

Lo entendió

Lo sintió

Tan diferente a ese otro impulso, al latido, justamente contrario, de la vida que abraza al deseo, que busca amor y da vida.

Como alguien que una noche te acaricia y te besa, de una manera tan escandalosa como infinita.

La maquinación de la chica de la fábrica y el amante desalmado, pensó, era lo opuesto a que te miren de verdad, y te den placer hasta quedar exhausta, en la marea del goce.

Un amor tan frío como una noche sin cariño ni abrigo, en el corazón de Finlandia.

—*No hacía falta*— pensó la chica del amante cinéfilo. Pero sí.

Como un reloj de cuerda rota que sigue ahí, en la mesa de luz, o como un augurio sin mañana.

Sería así, entendió. Hasta que todo terminara.

Avance y retroceso, en la intimidad que rehúsa su entrega, la del don de la falta que el amor es en sí mismo.

Eros y Tánatos, en su lucha eterna.

¿Qué otra respuesta podía haber dado la chica de la fábrica al desamor y al desamparo absoluto, a la alienación de una tarea sin horizonte y una afectividad sin futuro?

¿Irse de allí? ¿Cómo? ¿Adónde?

¿De qué manera?

Pobreza material y afectiva. Crueldad que hiere pero te retiene, como rehén sin respiro y sin salida.

No se trata del vacío existencial en un sujeto, sino de: *el sujeto mismo vuelto nada*, en relación con el deseo del Otro. Puro *resto* arrojado al mundo.

La respuesta mortal de la chica de la fábrica de fósforos, es retaliación del daño sufrido. Pero que se queda allí, corta en sus miras, sin trascenderlo ni atravesarlo.

La diferencia, pudo vislumbrar, —no la chica de la fábrica, sino la otra, la espectadora— se hallaba más allá. En el misterio del territorio del amor cuando se brinda a sí mismo y se vuelve real.

Había que ir hacia allí.

Sí. Era eso, sintió.

Eso que late.

Que elige seguir latiendo

Lejos de la fábrica

De los finos cuerpos caídos

De la chica de la fábrica de fósforos

Deseo.

La fuerza del deseo arrancando al sujeto de una existencia casi inhumana, que perpetúa el desconsuelo más radical y lo vuelve mortificación y ausencia.

Eros, creando vida, cuerpo, ser y sonido.

Enfrentando la muerte que no cesa de habitarnos
y la pérdida necesaria para ir a su encuentro.

“Eso” que se quiere valiente, desafiando a un destino que se presenta como irremediable.

Arrojando el ruido de la máquina y haciendo música.

La que desmiente el odio y el dolor, e invoca al deseo

Vibración sin pausa

Y sin permiso.

Abriéndose paso, majestuosa.

Como rugido visceral.

Ímpetu puro, iluminando el misterio expectante del cielo.

En el silencio de la noche callada.

Hojas caídas

La decisión de Ansa. O la apuesta por el deseo

La primera vez, se enojó con la segunda película recomendada.

Ya era suficiente la primera, y para ella, superior:
La chica de la fábrica de fósforos.

Otra vez precariedad, pobreza, proletariado en Finlandia.

Dolor, soledad y desamparo absolutos.

Suficiente.

La otra era fuerte. Esta como desgraciada y nostálgica. Un garrón, como programa de sábado a la noche.

Volvió a verla, un tiempo después, por la insistencia de una amiga.

Esta vez, decidió tener una mirada más piadosa e interrogativa, que superara su primer enojo o malestar.

Sentía que había visto en su adolescencia películas europeas similares, y que esta no le aportaba nada nuevo. Y para colmo, la hacía mirar nuevamente la pobreza y desgracia ajena.

En esta vuelta, observó que una canción recorre toda la película como un mensaje fundamental.

“Vestida de desilusiones

Soy sólo una prisionera...”

“...Otoño en tu corazón”

“Tu amor es tan frío como el hielo...”

“...Sólo el otoño prospera en tu corazón.

El calor de un fuego cálido

nunca tu corazón puede sentir

Frío como el invierno y el hielo...”

“Uno que recibió sólo el amor frío

Ningún brillo de amor puede dar...”

Su tono cambia justo en la escena final.

Allí donde las hojas pueden brillar.

Ansa vive sola.

Trabaja de repositora en un supermercado.

Un día, la descubren llevándose una hamburguesa vencida en su bolso y la echan. Sin previo aviso y con el régimen de indemnización cero, como comenta con sus compañeras, quienes intentan defenderla.

Consigue un nuevo trabajo en un bar de lavacopas. Resulta ser que allí se vende droga.

Cae la policía y llevan detenido al dueño.

Ansa observa la escena junto a algunos clientes en la vereda.

Uno de ellos le da conversación. El cliente dice que lástima, porque había ido a tomar una cerveza. Ansa le comenta que no le han pagado el sueldo.

Él se llama Holappa y la invita a tomar un café.

Ansa acepta. Él le pregunta si tiene hambre. Ella asiente con la cabeza y él le compra un rollo de canela.

Holappa trabaja en una fábrica que parece del siglo pasado. Es una tarea con herramientas viejas y emanaciones tóxicas insalubres y duerme en una especie de tráiler-contenedor que le procura la empresa, con otros dos trabajadores.

Todo una desgracia constante.

Un día que se lastima, le hacen una prueba de alcoholismo y aprovechan para echarlo, dado que no podría trabajar en los días siguientes. También debe dejar el tráiler donde vive.

Pobreza. Desgracia. Injusticia. Capitalismo salvaje.

Unos días antes, su amigo más cercano, conviviente del contenedor, le insiste para ir a un boliche. Holappa no tiene ganas, pero acepta.

El lugar es deprimente, todos beben mucho, pero tiene la particularidad que invitan a los clientes a cantar. Su amigo lo hace. Y muy bien.

En una mesa, se encuentra Ansa con una amiga. El amigo que cantó se acerca a hablarle a la amiga, quien lo considera muy mayor para ella. Pero allí Ansa y Holappa se miran.

Ella no le ha dicho su nombre ni dónde vive. Luego del café primero, él la invita al cine.

Todos los diálogos entre ellos son escuetos, con frases mínimas e imprescindibles, pero la mirada de ambos es de conexión e interés.

Ven una película de zombis.

— ¿Te ha gustado?

— Sí.

— ¿Volveremos a vernos?

— Sí.

— ¿Te acompaño a tu casa?

— No. Vivo cerca. Te anoto mi teléfono.— Saca un papelito y un bolígrafo y lo hace.

Holappa está feliz. Le gusta ella. Pero al sacar el paquete de cigarrillos, se ve al papelito caerse, volar con el viento e ir a parar a una alcantarilla. Descuido y destino.

Holappa no puede localizarla porque no sabe su nombre ni su dirección.

Una tarde, su amigo se la encuentra en la calle y se lo dice. Ansa vuelve a darle el número y después lo invita a su casa a cenar.

Hay algo en lo que Ansa sí ha tenido suerte. Ha recibido como herencia de su madrina fallecida, un pequeño departamento, el que tiene bien arreglado. ¡Por fin un detalle alegre después de tanta sordidez!

Se la ve en el supermercado.

Compra un plato y dos cubiertos.

Tenía uno solo. O sea...

Compra víveres y también una pequeña botella de espumante.

Está contenta porque él le gusta.

Quiere poner música, pero la radio habla todo el tiempo de la guerra de Ucrania. De misiles y muertos. Incluso niños.

La apaga, molesta. — ¡Maldita guerra!— dice, enojada.

Llega Holappa.

La cena transcurre amablemente. También con frases cortas y diálogos mínimos.

— La cama es muy estrecha— comenta Holappa.

— Es suficiente para mí— responde ella.

Él pregunta si tiene más bebida, ella dice que no.

Mientras está en la cocina, ve que Holappa saca una petaca con alcohol del bolsillo de su abrigo, y la empina para tomársela.

Ansa se enfurece.

Le dice: — Me gustas mucho pero no estaré con un borracho. Mi padre murió por la bebida. Y mi hermano también. Y mi madre murió de pena.

Holappa responde ofuscado: — Y yo no recibo órdenes—, mientras toma su abrigo y se va, dando un portazo.

En el bar, donde se habían visto antes, un grupo musical interpreta un tema que se escucha en partes de la película.

“Vestida de desilusiones

Soy solo una prisionera”

“Otoño en tu corazón

Tu amor es tan frío como el hielo

Solo el Otoño prospera en tu corazón

Ningún brillo de amor puede dar, uno que recibió solo amor frío.”

La decisión de Ansa

Ansa toma una decisión. No repetirá la historia. Puede decir cuánto él le gusta, pero que no estará con un borracho.

El alcohol se llevó puesto a sus seres queridos, e incluso a su madre por el dolor de la pérdida de ellos.

Ansa quiere a Holappa. También quiere dejar de estar sola. Pero no repetirá la historia.

Es capaz de renunciar a esa enorme ilusión y sentimiento, por un deseo superior que es su dignidad misma como sujeto.

Ella ya sabe cómo terminan las cosas cuando alguien bebe de esa manera. No será como su madre, que murió de pena, ni tampoco permitirá que le ocurra aquello que debió sufrir pasivamente: la pérdida de su familia de origen, de sus seres queridos.

Esa es su soledad fundamental, la conoce bien.

En esa decisión hay un acto, donde Ansa se sostiene frente al goce de una adicción sin freno, que ha vivido de cerca y sabe bien cómo culmina.

Lo deja porque lo ama. Y porque lo desea.

Sabe que el goce de él con la bebida, matará el amor y se llevará puesto al deseo. Por eso toma la decisión de dejarlo. Conoce de cerca cuál será el final.

En la charla con su amiga, Ansa puede decir, como Antígona en su lamento cuando lo ha perdido todo, cuánto lamenta que él ya no esté ahí. Que desearía que él la hubiera llamado o hubiera luchado para estar con ella.

— Todos los hombres son unos cerdos— dice su amiga.

— No, hay cerdos inteligentes y amables— responde Ansa.

Je.

Ahora Ansa trabaja en una fábrica.

Recoge restos de carbón con una pala enorme.

Una tarde, antes de irse, ve una perrita atada con una soga.

Pregunta por ella.

— Está muerta, de hambre, la van a sacrificar.

— ¿Me la puedo llevar?

— Claro.

Ansa la nombra Chaplin.

La baña.

La alimenta y la cuida.

Duerme con ella, en su estrecha cama.

Se siente acompañada.

Hay identificación y reparación en ese lazo.

Es cariño mutuo.

La decisión de Holappa

En tanto, Holappa se hunde en el alcoholismo sin remedio, hasta caer desmayado en las mesas de bares. Habla con su amigo. Le dice que extraña a Ansa.

Inesperadamente, un día arroja todas sus botellas. Abandona el alcohol.

Y la llama. Ella le pregunta por qué lo hizo y él responde: — Porque te amo.

Ella dice: — Ven enseguida.

Cuando está en camino, lo arrolla un tren.

Ansa lo espera con un lindo vestido, viendo caer la lluvia en el ventanal, sin saber del accidente que se lo ha llevado puesto.

Tiempo después, se encuentra casualmente con el amigo, quien le cuenta lo ocurrido. Holappa se ha salvado, pero está en coma.

Ansa lo visita día a día en el hospital, hasta que el milagro tiene lugar.

Él se despierta y le dice: — ¿Por qué has tardado tanto?— y le cuenta que ha soñado que iban juntos por el camino del parque hacia el Registro Civil, para casarse.

Una enfermera que ha enviudado, le da ropa de su marido a Holappa.

En la escena final, se van los dos con Chaplin, el perrito rescatado.

Se los ve de espaldas, él con muletas, renqueando, Chaplin de la mano de Ansa.

Mientras avanzan, lentamente, caen sobre ellos las hojas de otoño, y se escucha una canción que dice: “...*Cuando es Otoño en el parque, las hojas brillan con esplendor...*”

Ahora se deja ver el brillo en el esplendor de las hojas.

El brillo conquistado por el acto del sujeto del deseo, que convoca el deseo del otro.

Y no sin pena, ni sin dificultades, el milagro tiene lugar.

El encuentro entre dos deseos, y no el objeto tóxico, que es la bebida, pero también puede serlo el amor, cuando se asienta en el goce de la pulsión de muerte.

No se trata del amor como tapón de la falta, algo con lo que se intenta llenar lo que no es llenable: el vacío existencial. Sino deseo de deseo, deseo de un deseante.

El amor frío es la pulsión de muerte, el desamor, el desamparo.

El brillo es la evidencia del Deseo, el lazo amoroso con el otro, que se alcanza en el territorio simbólico de la Ley.

La espectadora

La chica espectadora recordó allí su amor, discutido con sus amigos lectores, a Henry James, el escritor americano, donde hace falta saborear, para quererlo, algo muy sutil y enigmático, que deja la sensación de su lectura. Hasta que un día escuchó a Borges diciendo que era uno de sus escritores favoritos...

Algo de esa sensación le recordó *Hojas de otoño* cuando se reconcilió con ella, y encontró, finalmente, su joya secreta.

En la nueva mirada, pudo percibir el carozo básico del relato, ese núcleo de verdad que se halla en toda obra de arte.

Se trata del acto de la protagonista, que hará posible, más tarde, el acto de él.

Su decisión.

Y allí amó a Ansa.

Porque nos deja a la vista, que Deseo no es lo mismo que Amor.

En la chica de la fábrica, advirtió hasta dónde puede llegar la consecuencia del desamor más profundo.

Entre ambas, comprendió que su amigo cinéfilo era excelente recomendando películas, pero nada bueno en el amor.

Mejor no quedarse allí, donde la demanda de amor no conduce al puerto del deseo, concluyó.

Las películas, como los libros, pueden enseñarnos mucho, sobre el amor, sobre la vida y también sobre la muerte que la misma conlleva.



Las chicas de Kaurismäki le hicieron ver, a nuestra chica espectadora, cómo la feminidad y el deseo pueden tomar caminos tan disímiles cuando el frío del desamor se deja sentir en tu corazón.

Y cómo arriba la decisión final, de distintas formas, en sujetos tan privados de todo.

Pensó que el tránsito repetido de “Tropicalia” a “Finlandia” con su amante cinéfilo, debía ya concluir.

Era un viaje de ida y vuelta constante, sin avance posible, algo que la decisión de Ansa le terminó de mostrar.

— ¿Qué es estar enamorado?— le dijo él en una ocasión que ella le preguntó sobre el amor.

Entendió que lo mejor que él podía darle era una buena recomendación de cine.

Y ninguna de esas cosas que, justamente, no pueden pedirse. Como ser amado, deseado o elegido por alguien.

Aún en condición extrema, como la de ambas protagonistas, existe un resquicio donde un sujeto puede sostener su dignidad, en relación al Deseo y la Ley.

La chica de la fábrica de fósforos tiene un sabor fuerte y fatal, en su decisión final, real, del exterminio de los progenitores.

Ansa decide no repetir la tragedia familiar, separarse simbólicamente de ella, aún a costa de la pérdida del amor.

Finalmente, la chica espectadora se quedó con ***Hojas de otoño***, con su tono agri dulce y no por ello menos trágico ni menos verdadero.

La asociación con Henry James no resultó aleatoria.

En el final, el brillo de las hojas que caen sobre los protagonistas supervivientes, ilumina la pregunta que no precisa ser enunciada, ya que el esplendor que la escena enmarca, contiene la respuesta.

Estar enamorado, es justamente eso.

Final

Aunque todo comenzó en aquella discusión con su amigo-amante, que la condujo al mundo Kaurismäki, como sucede con el buen cine, ello se convirtió en una experiencia reveladora.

Para la chica espectadora, dicha experiencia significó una reflexión sobre la naturaleza del odio y una interpelación sobre la apuesta del deseo.

Amor frío y brillo del amor.

Dos posibilidades, en la realidad del proletariado en Finlandia; en un territorio arrasado, sin abrigo ni oportunidades, que sólo aliena y devalúa al sujeto.

Es personal. Es sexual. Es familiar. Y es social.

Capitalismo salvaje, desamparo, desamor.

Y el desafío de darle un sentido a la existencia.

Una invocación, en sus propios límites, reales, a la emergencia del sujeto del deseo.

Elvira Martorell

Melina Cherro

Diálogos con Diotima

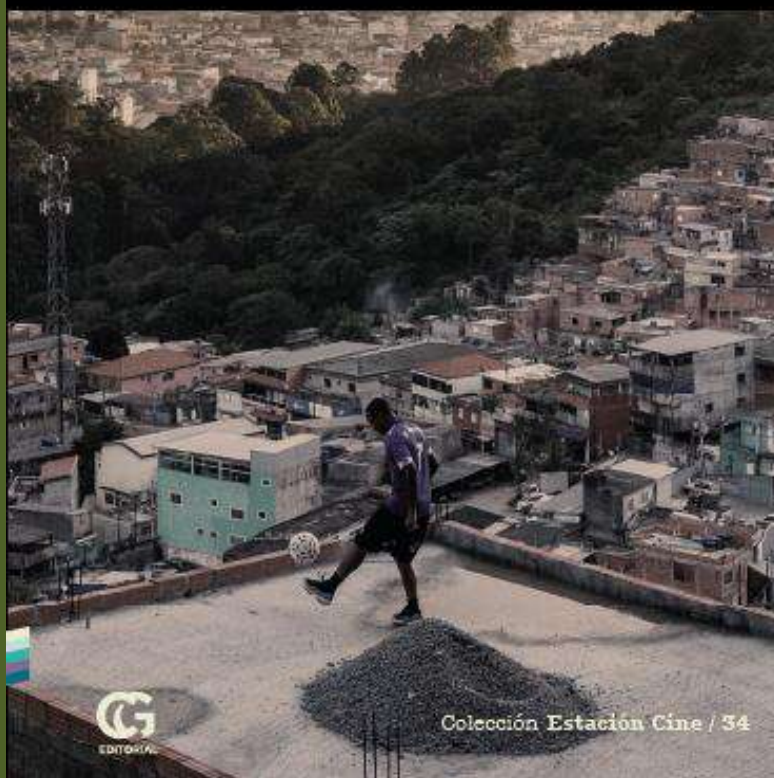
MITO Y CINE



Colección Estación Cine Nº 33

Amadeo Acero / Fabián Bazán / Alejandra Beltrán
Antonio Camou / Mauricio Cocchiarella / Néstor Farini
Sergio Ferreira / Sergio Luis Fuster / Juan Galuppo
Sergio Ariel Montanari / Adrián Muoyo
Dana Belén Sopranzetti / Marcelo Vieguer

Cine y fútbol 2



Colección Estación Cine / 34

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

Train to Busan



Por Daniel Núñez

Vanitas vanitatum et omnia vanitas
(«Vanidad de vanidades, todo es vanidad»)
Eclesiastés (Ec 1, 2)

Aristóteles sostenía que Midas murió por su habilidad o maldición de volver oro todo lo que tocaba y en consecuencia la imposibilidad de alimentarse marcó su trágico destino.

Seok-woo, protagonista liberal burgués y estoico de *Train to Busan* reformula el mito griego sobre el Rey maldito y reafirma la filosofía Aristotélica en función de un relato reflexivo a su vez que crítico con el mundo neoliberal del siglo XXI. Mundo indiscriminadamente capitalista que en su salvaje crecimiento sin fronteras promueve como destino colateral, siempre trágico, distópico, la inevitable desintegración del individuo y su relación e interacción con otros.

Es por eso que Seok-woo, joven y exitoso a su vez que padre separado, debe hallar el camino hacia la redención en detrimento de su labor como gestor de fondos, oficio generoso con su patrimonio personal pero vampírico y tacaño en su desenvolvimiento moral y ético desde su rol paternalista. Debe luchar en contra del inasible tiempo y sus resultados adversos, porque el mundo que antes conocíamos ya no es el mismo y la humanidad ya no representa existencial e institucionalmente el conjunto definitivo de nuestra especie. Enfrenta la dramática extinción contra un enemigo espejo (roto) que en sus an-

sias devoradoras arrasa inevitablemente con todo lo que se topa en su camino. Ese enemigo refleja la deshumanización y la pérdida de identidad como resultado de un virus llamado consumo y que retiene unívoca y barroca la significación del siempre irreflexivo e imparable *Zombie* cinematográfico en su connotación analítica más salvaje y cruda.

El Zombi, otredad que carga a sus espaldas las más extravagantes metáforas y analogías, no pierde en su desdoblamiento simbólico a fuerza de observaciones la retribución figurativa feroz y caníbal del sistema al que alude. Por el contrario, lo enaltece más allá de sus posibilidades materiales, trascendiendo la mera vigencia cinematográfica de la Clase B más mezquina como coacción intelectual. Acá el monstruo (el que *muestra*, o lo que *se muestra*) permanece inherente a toda lectura entomológica, quirúrgica, en sintonía al capitalismo global actual e irrefrenable como el mismísimo tren que da título a la obra.

Ese demonio material, dominado por ansias devoradoras, despertaba de su letargo gracias a la genialidad promiscua de un americano desconocido hasta la fecha y que sumergió a la población mundial en una pesadilla cinematográfica terrorífica que reflexionaba sobre cómo el mundo se estaba yendo al diablo y cómo este mismo mal diabólico nos separaba como sociedad mediante el empleo mítico de lo monstruoso. Ese

americano loco, convertido en leyenda de la Clase B, en mito del cine de género, se llamaba George Romero y con él nació la leyenda del muerto viviente como representación casi estrictamente sociopolítica. *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, 1968) se gestó en una década convulsionada, llena de cambios sociales, políticos y culturales. El resto es historia.

Recién diez años después, con su secuela *El amanecer de los muertos* (*Dawn of the Dead*, 1978), es cuando la resurrección de los cadáveres adquiere una tara significativa mediante el empleo especular de una sociedad tragada por el consumo: acá los zombis abarrotan un enorme *shopping*, mientras un reducido grupo de sobrevivientes intenta mantenerse de pie a como dé lugar. La metáfora hoy en día resulta menos impactante que en aquellos tiempos, aunque se mantiene vigente con el transcurso de los años y las décadas, y hasta el día de hoy es casi imposible separar la figura del muerto viviente con la del capitalismo devorador.

En *Train to Busan* el espacio físico donde se libera la batalla entre sociedades —una viva, que representa a todos los que “despiertan” y que pueden ver una realidad alarmante y de esa manera enfrentar el sistema, y su opuesta, que está muerta y que simboliza a aquellos que fueron “consumidos”, tragados por ese mismo sistema— es otro, aunque guarda una misma fina-

lidad que en la película de Romero: el encierro como resistencia final en un lugar que, a fuerza de representación, funciona como material especular del mundo presente, actual. En este caso el tren, maquinaria que codifica dicha actualidad acelerada, rápida, siempre en constante movimiento y que no deja entrever y reflexionar sobre lo que sucede a nuestro alrededor gracias a su inquieta naturaleza móvil, es la perfecta representación de los tiempos que corren.



Es por eso que en *Train to Busan* el mundo es tomado, de la noche a la mañana, por una sanguiñaria e incontenible plaga de muertos vivientes que ensombrece con desolación y muerte cada rincón de Seúl, capital de un país escindido en su dominio sociopolítico. En tanto el rol paterno de Seok-woo, antes relegado o clausurado por su estricto modo de vida, es ahora la única función y forma protectora y de cohesión del sistema familiar para enfrentarse a un mundo donde los seres que lo pululan lucen demoníacamente desalmados. La reivindicación patriar-

cal es función medular, lo que impone singularidad humana a un relato al que justamente le quedan pocos rasgos de tal. Esa lucha amorosa utiliza el viaje como laberinto iniciático para un sujeto al que le costaba ver su mayor logro: su hija. La pequeña es representación pura del relato griego sobre el poderoso Rey Midas: Zoe, petrificada y convertida en valioso oro por su padre al ser tocada y que encuentra su igual en Soo-an, hija de Seok-woo.



El laberinto simbólico es pura resistencia ante un hombre que siempre soslayó sus responsabilidades familiares y que halla su significación final en el tren que los acoge junto a un enorme grupo de personas. El tren a su vez es metáfora pura sobre el progreso y avance en la era moderna tras su creación en la revolución industrial en el siglo XVIII y XIX. Con esto también nace el capitalismo y su maratónica conquista socio-económica. El recorrido peligroso y lleno de horrores que el bólide atraviesa es puramente en la franja territorial sur, desde Seúl a Busan, destino incierto a su vez que fantasía utópica, espe-

ranzadora y diáfana. Es el sur, en su triunfal estado capitalista en contraposición del Norte y su socialismo totalitarista, en donde el apocalipsis desata la barbarie y la salvación es el pragmatismo como doctrina absoluta.

La supervivencia acá no es vista como revelación del egoísmo humano y su individualización, por el contrario, abraza la camaradería *hawksiana* en un amalgama pintoresco de personajes de distintas clases sociales que en su enfrentamiento contra la muerte (o su paso hacia ella) todos permanecen unidos y resistiendo: un grupo de jóvenes estudiantes y deportistas, una mujer acompañada por su anciana madre, uno de los líderes de la compañía CEO Stallion Express que funciona como antagonista despiadado e inescrupuloso, entre otros, son algunos de los seres que peregrinan dentro del ferrocarril sorteando los peores terrores imaginados sin intermitencias. Porque más allá de la amenaza externa incansable, inacabable e insaciable, el mal logra colarse como siempre y como puede, errante y sigiloso, dentro de las instalaciones de la nave. La carrera contra la muerte no solo se hace con el tren en movimiento, lo que ya exuda una suerte de cinemática verdadera, auténtica y definitiva, además obliga a cada uno de los atormentados pasajeros a desplazarse sin descanso alguno, como prueba irrefutable hacia lo sagrado, lo puro. Esa prueba, que solo unos cuantos podrán superar dentro de las entrañas de

la nave es la simple respuesta a la supervivencia del más apto y quienes sean dignos de ganarse el cielo en medio de un pandemonio que los rebaja por momentos al peor cainismo animal.



La carrera que se desata dentro del bólido es, más allá de desesperante amén del instinto biológico de supervivencia, simbólica y toma como principal función la necesidad de fuga, rauda, instantánea, dentro de la representación del “sálvese quien pueda” que suele aquejar(nos) como seres humanos en un mundo cada vez más liberal y aburguesado. Dicha carrera refleja parte del pasaje de Eclesiastés (Ec 1, 2), libro del Antiguo Testamento, así como el Tanaj judío y que reza *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* («vanidad de vanidades, todo es vanidad») y que refiere a la futilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte, así como la insignificancia de la vida y la brevedad de la existencia. Es entonces que ***Train to Busan*** expresa con absoluta claridad lo vacuo del sistema liberal y su total y desesperada necesidad por los placeres materiales, terrenales, horizontales.

Una vez que lo terrible de dicho sistema se revela ante nuestros ojos —acá de forma monstruosa, aterradora— es cuando decidimos hacernos a un lado y aceptar la finitud de nuestro fugaz paso por la vida. Lo efímero de nuestra existencia, entonces, es utilizado en el *film* como motivo de trascendencia, casi como un despertar de la conciencia y que activa nuestro costado más empático, humano y en consecuencia heroico. Una respuesta vertical, si se quiere, a todo aquello que prevalece dormido: como los muertos que se levantan de sus tumbas, de un letargo perenne.



Hay un mastodóntico y forzado padre primerizo que defiende a puro músculo y puño a su mujer embarazada, así como un desamparado indigente que hace lo imposible por permanecer vivo. Así los tres estatus sociales se reflejan claramente en los tres hombres protagonistas: Seok-woo, el plutócrata frío y distante que debe aprender a ser padre como redención personal; el grandote deportista que utiliza su figura robusta y dura como marco definitivo de la clase media, amparando sus anhelos de pequeño burgués, ence-

rrando en esa gran masa fisiológica la idea de verse más grande que el resto y por último el indigente que en su dramática figura de clase baja, aguanta y sobrevive a duras penas en un mundo que se percata de su existencia recién cuando todo parece irse al diablo.



Sin ir más lejos, las muertes anunciadas de esta triada humana responden a dicho estatus social: el fornido guerrero se despide a las trompadas, peleando contra ese capitalismo devorador, utilizando su cuerpo como escudo y fortaleza, el indigente muere “resistiendo”, como puede, el peso de un conglomerado zombi y que no es más que el peso de la sociedad capitalista que antes lo ignoraba y que al final termina “aplástándolo” y tercero, el padre adinerado que se

despide arrojándose a las vías antes de que el mal lo consuma, cuando quedan pocos sobrevivientes y lo único que persiste de la nave es la máquina (el mando, la zona de liderazgo como espacio casi sagrado, lo que hace andar al mundo). Esta muerte a su vez que sacrificio, si se quiere crístico (aquel que renuncia a su cuerpo material en pos de la salvación desinteresada de la sociedad), encapsula una (re)significación compleja y crítica para con el personaje y su representación en el establishment: esa inmolación toma coherencia con las presiones sociales a las que se enfrenta gran parte de la sociedad coreana y en consecuencia, quienes adquieren poder y liderazgo en el país, produciendo una tasa de suicidios altísima además de preocupante, desplazándose de la crítica lacerante y omniabarcante a la reflexión introspectiva, a las memorias instantáneas de la subjetividad surcoreana. La despedida final de ese padre, sin regresos gloriosos ni reencuentros posibles, a punto de transformarse en un ser sin alma, en una marioneta simbólica de un mundo que prefiere a la raza humana como seres sin identidad, es también una vuelta al mito del Rey Midas: Seok-woo prefiere terminar con su vida antes de convertir la de su hija en un objeto sin razón, amor o lógica, a su vez que puramente material en un mundo ya de por sí materialista, como el oro que el poderoso Rey convertía cada vez que tocaba algo con sus condenadas manos.

de Kiro Russo



A FILM BY KIRO RUSSO

EL GRAN MOVIMIENTO

JULIO CÉSAR TICONA MAX BAUTISTA UCHASARA FRANCISCA ARCE DE ARO ISRAEL HURTADO GUSTAVO MILÁN TICONA

[illegible]


















Por Josefina Sol Sergiani

El gran movimiento es un pasaje de ida a La Paz y sus contradicciones. Con un montaje exquisito y filmada en 16mm, nos lleva a la capital de Bolivia para poder ver —y adentrarnos con un *zoom-in* increíble— a lo que caracteriza la ciudad: sus paisajes, construcciones, teleféricos, mercados, bares y personas. Pero hay más.

Dirigida por Kiro Russo y estrenada en 2021, el *film* cuenta mucho más que su sinopsis: Elder es un minero de Oruro que exige con dos amigos más, mediante manifestaciones, mejoras en su trabajo. Al mismo tiempo, el personaje comienza a perder su capacidad respiratoria de a poco y es desde ahí, que parte el conflicto en la trama: qué le pasa a Elder y cuál es el origen de su enfermedad. ¿Se le metió el diablo adentro, como dice Mama Pancha en la película, o es causa de las pésimas condiciones de los mineros?

Me atrevo a decir que la película es una experiencia audiovisual que, en 84 minutos, desvela la contradicción intrínseca del pueblo boliviano. La misma que el cine, desde sus inicios con el grupo Ukamau y hasta la actualidad, contempla.

En toda la película existe un entramado de significancias, una gran semiósfera que se reinventa, en donde los discursos, verdades e interpretaciones dialogan y se contraponen entre sí. Deja en evidencia el cientificismo imperante, el cual regula, nombra y normaliza, coexistiendo con vestigios de una cultura golpeada, que tomó con

el tiempo, una forma posmoderna. En este entramado de significados entran en acción los sentidos. La película juega con el sentido común, haciéndonos cómplices de nuestras propias contradicciones. Las mismas, que no están alejadas de las bolivianas —más bien todo lo contrario—, nos sitúan como latinoamericanos y ponen sobre la mesa la preconfiguración de sentidos que la hegemonía cultural impone.

En la trama, se intenta explicar el origen de una enfermedad. Dentro de las posibilidades lógicas, la dificultad respiratoria de Elder proviene del polvo de las minas y las pésimas condiciones de trabajo. Pero instantáneamente, la supremacía de este sentido común se contrapone con el origen de otra verdad —que es a la vez otro relato del mundo—, proveniente de un saber diferente, que tiene algo de “mágico” y un tanto otro de ancestral. Esta representación está encarnada en Max, un personaje que vive en las afueras de La Paz y que resulta ser un otro ¿excluido, diferente? Un brujo ermitaño que camina por la ciudad comentando que el mal llegó al mercado —una locación característica de Bolivia y sus costumbres, que no pasa desapercibida en el *film*—. Amigo de Mama Pancha, Max es ese personaje al cual las vendedoras callejeras, con un tono pícaro y a veces maternal, lo tildan de piojoso y sucio. Es un pseudo chamán que corrompe lo establecido. Su práctica y cosmovisión requie-

ren un entendimiento alterno, uno que se aleja del común.

En ***El gran movimiento***, todo va lento. Salvo la secuencia de final, cuando Max, a través de palabras irreconocibles y humo de tabaco, intenta limpiar a Elder del mal que lo habita. Y nos regala, en medio de una especie de ritual de sanación, una seguidilla de imágenes que serán el núcleo y clímax de la película. Condensa una amplia combinación de sentidos que se desprenden de todo el *film*. La cámara entra en la boca del protagonista que se encuentra entreabierta. Podemos ver, dentro de Elder, una secuencia acelerada que va desde el interior de una mina y su sistema de trabajo hasta mostrar el mercado, los bolsones de verduras, el intercambio de dinero, hombres de traje, comerciantes, edificios, cables y una gran masa de gente, diversa y reunida. Max aparece en el medio observando todo este movimiento a su alrededor. En el cine, es el montaje la superficie donde leemos operaciones de sentido. Y como nos adelantó el título, existe un gran movimiento dentro de Elder (y de todos) que contiene toda vida, función y malestar. El director no pierde de vista la potencia de la imagen.

La ciudad de La Paz es la gran protagonista en escena. Los colores, las transmisiones de lucha libre tras la vidriera, el alcohol, un paisaje de cholas en el mercado burlándose de Max como si de una pintura se tratase, el número musical

pop que bailan a mitad de la película —no es cualquier baile: la música y la coreografía remiten, una vez más, a la mixtura cultural—, y los increíbles planos generales de sus edificios y cables, lejos de hacer turismo, nos sitúa en la metrópolis y son empleados para enmarcar la historia. Las formas expresivas elegidas remiten al orden de lo simbólico.

Es una película particular, no busca ser comprendida, más bien todo lo contrario. Busca desarmar y desplazar. Incluso el suspiro del final podría ser ambiguo para algunos. El *film* intenta, a través de la experiencia cinematográfica, reflejar una ciudad con grandes movimientos. Experimentamos la estética propia de Bolivia, sin dejar pasar su arquitectura, los teleféricos con un toque retrofuturista y el movimiento socio-económico que la sostiene.

Existe una dimensión fantástica. Hay calles, personas y reflejos distorsionados. La trama se mezcla con el suspenso y la intriga. Una inhalación sin aire que causa terror. Un lobo blanco onírico que en plena luna llena divaga por el mercado. Bares nocturnos, luces azules. Mucho *zoom*, grano y coca colita. La película cierra en el clímax con un breve suspiro que, a mi parecer, es aliviador. En ***El gran movimiento*** no hay consigna, sino una simultaneidad de sentidos, donde algo de “lo real” permanece en esas imágenes y por eso, es un cine necesario.

Josefina Sol Sergiani

Alejandro Pidello

Poesía y cine

La dinámica cinematográfica de la poesía



María Iribarren

Cuerpos, memorias, representaciones

Apuntes sobre el realismo en
Carri, Guarini, Martel y Molina

Serie CINE y GÉNERO Nº 1



EDITORIAL

Colección
Estación Cine / 36



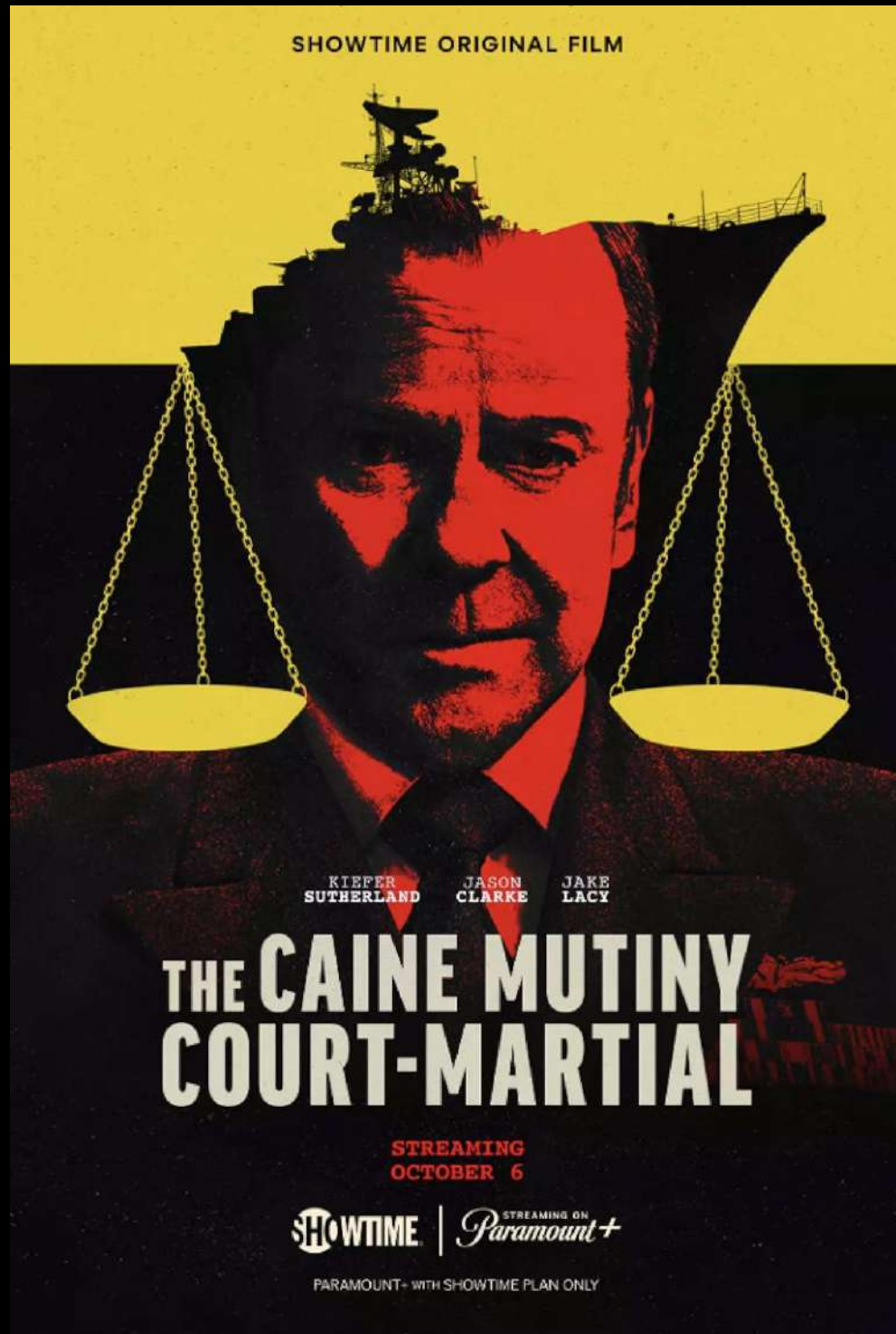
EDITORIAL

Colección Estación Cine / 35

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

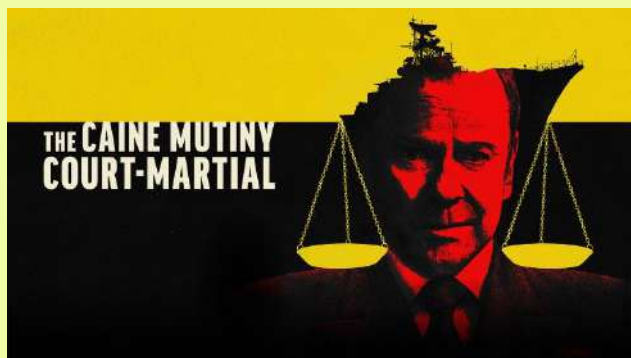
Los muchos motines del *Caine*

Sobre el último film de William Friedkin



Por Leandro Arteaga

Película póstuma de su director, *The Caine Mutiny Court-Martial* (2023) es el testamento de uno de los más importantes realizadores de la historia del cine: William Friedkin (1935-2023). Basada tanto en la novela como en la puesta teatral de Herman Wouk, tres versiones llevaron al estrado a la marina norteamericana.



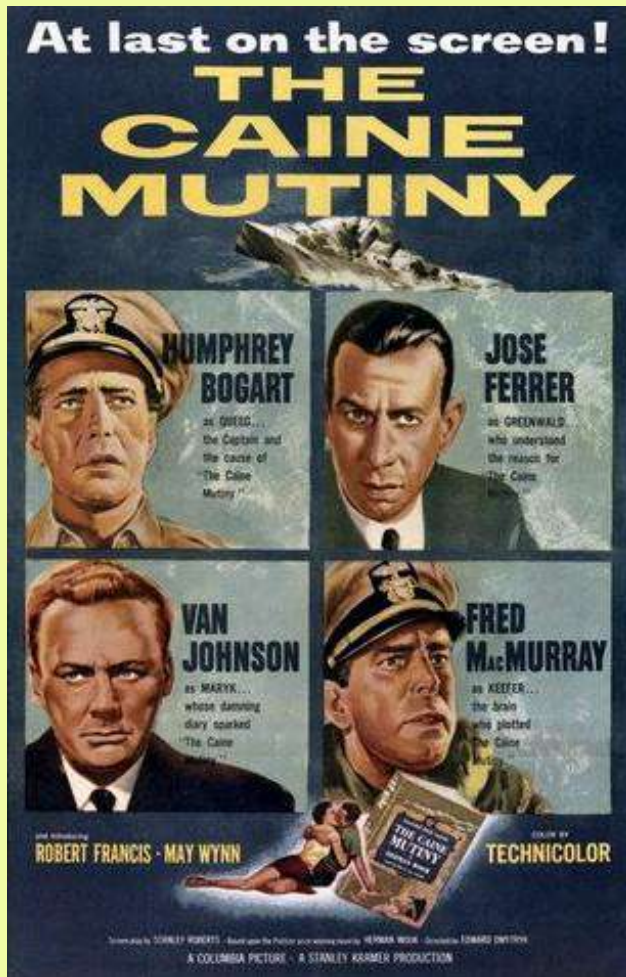
Es misterioso cómo un cineasta se despidе, con una película que hace latir su vena fílmica una vez más. Un *film* testamentario. Sucedió lo mismo con muchos otros realizadores; no hace mucho, vimos el estreno por Netflix de un *film* que era maldito: *The Other Side of the Wind*, de Orson Welles; o sin ir más lejos, el estreno de un nuevo trabajo de Godard, pocos meses después de su fallecimiento. Misterios aparte, *El motín del Caine* es cita cinéfila obligada.

La cinefilia viene a cuento, porque esta es parte integral de la puesta en escena del director de *El exorcista* y *Contacto en Francia*. La palabra “cinefilia” no estaría evocando una acumulación

de datos o imágenes que hagan al *film* dialogar con otros —en la forma de guiños u homenajes— sino un ADN propio, que vincula a Friedkin con una generación que tuvo al cine, literalmente, en la sangre. Veían mucho, discutían mucho. Y lograron algo que estuvo casi al borde de concretarse. Funcionó como un sueño pasajero, pero fue cierto: el Hollywood de los años 70 fue autoral, y esto es algo que nunca más sucedería.

Del recorrido de vida y de cine de Friedkin, llegamos a la que bien podría ser una película síntesis, a un *film* preciso como *The Caine Mutiny Court-Martial*. Por un lado, está la filiación de origen, con citas fílmicas inevitables: de la obra literaria de 1951 de Herman Wouk (premio Pulitzer) hubo una primera y exitosa versión, filmada en 1954 por Edward Dmytryk. El propio Wouk realizó una versión teatral para Broadway, titulada *The Caine Mutiny Court-Martial*; llevada a la televisión por Robert Altman en 1988. El *film* de William Friedkin —realizado para las plataformas— retoma la pieza teatral, enlaza las dos películas anteriores, y produce un efecto espejado, por analítico, sobre la misma industria del cine; algo rastreable en la relación entre las épocas en las que se inscriben las tres versiones: los 50 (el ocaso del cine clásico), los 80 (el ocaso del New Hollywood), y el presente (¿qué es el cine contemporáneo?, ¿qué quedó de Hollywood?).

El primer amotinado



La película de Edward Dmytryk (1908-1999) funciona como clásico, pero también de manera polémica, habida cuenta de que su realizador fue uno de los integrantes de grupo disidente “Hollywood Ten”. Tras ser incluido en las listas negras macartistas, Dmytryk sufrió la prisión, se quedó sin trabajo, pero también delató a compañeros. Es notorio cómo, en el caso suyo y en el de otros, como Elia Kazan, este dilema se percibe en las películas. *El motín del Caine* (*The*

Caine Mutiny, 1954) fue un éxito de público (7 nominaciones al Oscar) y también la remozada “carta moral” de presentación de su director ante el sistema.

La película pone en escena la rebeldía de Varyk (Van Johnson), un teniente que destituye al capitán Queeg (Humphrey Bogart) en alta mar, por considerar que éste no está en condiciones mentales para cumplir con su tarea. El Caine es un micromundo, un espacio cerrado, franqueado por el mar, en donde se sintetizan los acuerdos y problemas de un grupo humano. Abordo, Varyk lidiará con amistades y sospechas; entre ellos, y de modo notable, destaca el teniente Keefer (Fred MacMurray), un aspirante a escritor, quien persiste con sus comentarios respecto de la compostura psíquica del capitán.



El punto de vista narrador destaca en el alférez Keith (Robert Francis), quien contrasta sus ideales puros —estudiantiles, se diría— con la realidad de un barco desprolijo, arrutinado, cuyo problema irónicamente es el capitán Queeg

(Humphrey Bogart) quien sabe cómo enderezar. En muchos casos, sus procedimientos distan de ser aceptables, pero también es cierto que se trata de la marina, un mundo de ningún modo ideal. A partir de algunos sucesos, la simpatía por Queeg será puesta en entredicho, así como la sabiduría de sus decisiones. El punto cúlmine lo alcanza el episodio del tifón: todo parece indicar que Queeg está paralizado, sin saber cómo proceder para poner a salvo a la embarcación; de allí el amotinamiento de Varyk. Su rebelión deriva en un juicio —otro espacio cerrado, de micromundo—, cuyo desarrollo constituirá el atrapante tercer acto de la película.



“Nunca hubo un motín en un barco de la Armada”

Como se trata de un juicio, éste agrega matices inevitables sobre el propio Edward Dmytryk, obligado como estuvo a comparecer ante el Comité de Actividades Antiamericanas. La relación entre la película y su vida se imbrica de maneras indisolubles, nada fáciles de discernir, pero del todo atractivas. Como se sabe —y aquí

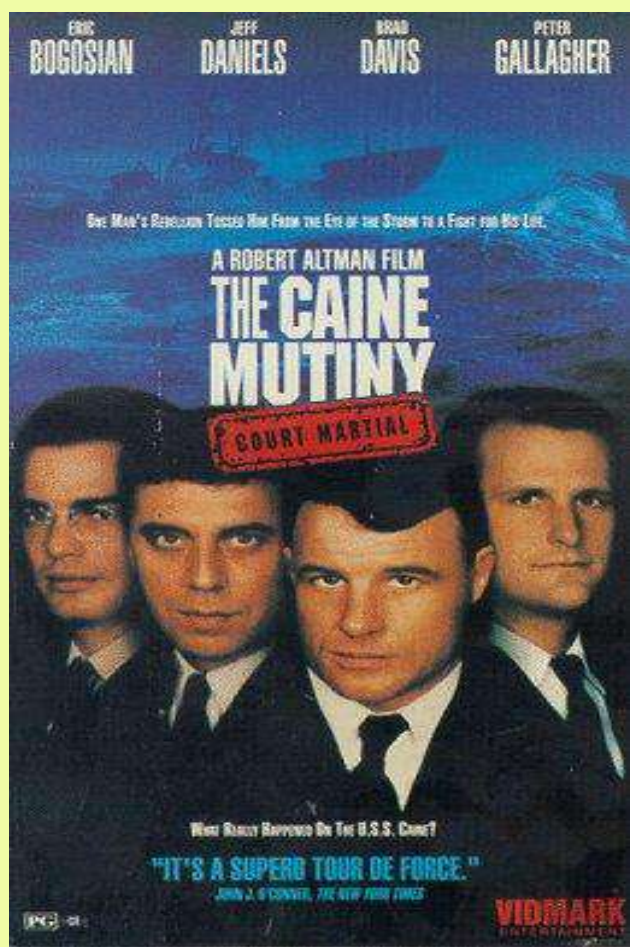
el *spoiler*— el teniente será considerado inocente frente al desvarío evidente del capitán, quien disimula como puede sus nervios con dos bolitas de metal en su mano (algo que Bogart inmortalizó). La ironía estriba en cómo la marina, y por añadidura el ejército, depende de “héroes” así, quienes no dudan en salir al combate para enfrentar al enemigo de turno; en este caso, el nazismo. ¿Por qué culparlos?, ¿y de qué? La marina, se dice en el *film*—y parece que en la propia novela de Wouk— es un sistema ideado por un genio, pero puesto en ejercicio por idiotas.

Atacado en su integridad intelectual e ideológica, para continuar trabajando en Hollywood Dmytryk debió dar nombres; un hecho repudiable, aun cuando juzgar desde la distancia siempre es cómodo. El episodio, que signa a todo un clima de época, perfila también a un Hollywood doblemente malherido: por un lado, debido a los embates macartistas de la derecha; por el otro, ante la revolución estética del cine europeo con el neorrealismo y, pocos años después, la Nouvelle Vague.

Finalmente, hay un gesto institucional por parte del *film*, que siempre me llamó la atención y no deja de funcionar como cita cinéfila. Al inicio, un cartel indica: “Nunca ha habido un motín en un barco de la Armada de los Estados Unidos. Las verdades de esta película no radican en sus incidentes, sino en la forma en que algunos hombres enfrentan las crisis de sus vidas”. Si en

el cine se habla de motines, el más importante fue y será el de *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein. La advertencia del *film* de Columbia funciona como un nexo polémico con la obra del genial director, soviético y comunista; esto, claro, en plena guerra fría.

El cine al estrado



Como hemos dicho, la película de Robert Altman (1925-2006) versiona la obra teatral de Herman Wouk, que focaliza solamente en los hechos ocurridos durante el juicio. De este mo-

do, *The Caine Mutiny Court-Martial* (1988) dialoga de manera dual: sea con la obra teatral pero también con el *film* de Dmytryk. De este modo, las referencias a los episodios narrados a lo largo del juicio oficial, para quienes vieron el *film* anterior, como un complemento por demás atractivo; algo que también toma para sí la versión de Friedkin. De todos modos, vale aclarar que tanto el *film* de Altman como el de Friedkin funcionan de manera autónoma.

Para el caso de Altman, éste pone en cuestión, de manera incisiva, el corazón del mundo de la marina, al que interroga desde el lugar problemático del estrado; y para el cine, esto tiene un efecto contundente. Es decir, todo juicio trata sobre la verdad de los hechos; lo que quiere decir que, para el caso de una película, esta necesariamente aborda la veracidad de sí misma (algo que sabiamente puso en tensión Justine Triet en *Anatomía de una caída*). En otras palabras, ¿qué es el cine? Si se asume esta pregunta, puede entonces pensarse en otras cuestiones, como la del mundo militar y sus obediencias. Si son las dudas —y si estas son esenciales—, las que traman la comprensión del dispositivo que decimos es el cine, estamos entonces en presencia de un autor. En este sentido, tanto Altman como Friedkin, cada uno a su manera y desde una poética diferencial, coinciden en dicha acepción.

La de Altman es una película que supone un necesario *tour de force*, en su despliegue pacien-

te de un devenir argumental en donde ninguno de sus protagonistas se siente cómodo. En síntesis, se trata de poner en cuestión, sino la veracidad, la necesidad misma de un cuerpo como el del ejército. ¿Puede un oficial sublevarse? Y si tuvo razón en su desobediencia, ¿qué implicancias trae esto para el cuerpo militar? Altman agrega un dato desde la puesta en escena que es crucial: filma su película en un viejo estadio y gimnasio, que realmente perteneció al ejército. De esta manera, agrega la veracidad en la locación elegida, pero ésta, sin embargo, no deja de expresar cierto “ruido” visual: se trata de un estadio de básquet, cuya estructura y piso desgastado no condicen demasiado con el prestigio de la institución que los protagonistas evocan. Sillas agregadas y mobiliario dispuesto a los fines de un juicio o, si se quiere, a los fines del rodaje de una película: una nota metatextual nada casual en el cine de su director.



Altman desglosa una sinfonía argumental, de muchos parlamentos, enrevesados y contrasta-

dos; mientras, la puesta visual señala una cacofonía parecida: en planos abiertos, hay un mundo de personajes que transcurre en otras dependencias, mientras en el centro de la imagen tiene privilegio el juicio. Como si todo un mundo funcionara más allá de lo que estamos viendo y escuchando, en una logística del movimiento que encuentra allí un elemento nodal.

Los intérpretes están a la altura: Jeff Daniels, Eric Bogosian, Peter Gallagher, y un curioso Brad Davis como Queeg: su nerviosismo quebradizo contrasta notoriamente con la dureza desde la que compuso Bogart al personaje. Hasta tal punto, que bien podría pensarse en la caracterización de Davis desde otros lugares, más ríspidos y de masculinidad fisurada, amén de los comentarios homofóbicos que éste destila: su gestualidad podría, irónicamente, remitir a una homosexualidad latente. Como todo gran director, Altman está en los matices. Este es uno de ellos.

La película testamento: ¿qué cine vendrá?

El cine de William Friedkin tiene varias *remakes*; pero no sería justo encasillar a este o cualquiera de sus *films* con dicho término. En todo caso, son revisiones personales, en nada distintas del concepto de cine de Friedkin, presente en toda su filmografía. Lo señalo porque ***The Caine Mutiny Court-Martial*** (2023) está en un lu-

gar cercano a lo ensayado en *Sorcerer* (1977) —a partir de *El salario del miedo* (*Le salaire de la peur*, 1953, Henri-Georges Clouzot)— pero sobre todo en *Twelve Angry Men* (1997), reversión de la ópera prima de 1957 de Sidney Lumet. Con esta última hay un parentesco mayor, en relación al formato televisivo y también en cuanto al género, las dos son dramas judiciales, ejemplares en su tematización de la verdad y la culpabilidad.



A diferencia de Altman, Friedkin aproxima la cámara a sus protagonistas, y actualiza el relato: la abogada acusadora es ahora una mujer y las referencias al contexto son otras. Hasta las referencias al 11-S se meten en la maraña. La marina, necesariamente, es distinta; y de igual modo sucede con el cine. Vale decir, ¿qué es lo que filma Friedkin en este caso, cuando su cine remite a épocas distintas, ya lejanas? En su visionado, *The Caine Mutiny Court-Martial* desprende, antes que melancolía, un gusto agrio.

Más allá de las vicisitudes argumentales, que se disfrutan en su enredo y reminiscencias fílmicas (la alusión al *film* de Dmytryk está, tanto como a la película de Altman; es decir, hay cine clásico y hay modernidad: Altman y Friedkin fueron algunos de sus artífices), Friedkin elabora un testamento: en la época de la posverdad y de las *fakenews*, ¿qué peso tiene la imagen cinematográfica?



Si llega a este planteo, y yo considero que lo hace, es gracias a una semántica cifrada, a la manera del gran cine clásico. Friedkin filma una historia, de manera atractiva, y anuda en ella conceptos que desgrana en las relaciones que permiten los elementos en juego (actuaciones, decorado, encuadres), a través del subtexto que crece desde el análisis. Es en este sentido cómo hay que leer la extraordinaria secuencia final, cuando se devela la otra cara del juicio, y el abogado defensor (Jason Clarke) pueda —así como lo hiciera Eric Bogosian en el *film* de Al-

tman— enrostrar a los engreídos marinos que su revuelta no ha sido más que un *bluff*, cuyas consecuencias podrían ser perniciosas. ¿Para la marina? Tal vez y de acuerdo con la lógica misma de la diégesis. Pero antes bien, se trata del cine.



Es por eso que habrá que rever a estos militares de (pocas) armas tomar, para releerlos de modo indirecto, a la manera de un puñado de (tantos) nuevos directores, que se creen “visionarios” o cosas así, y que fungen como marionetas de una industria de cáscara vacía: la de un cine donde ya nadie recuerda demasiado a nadie, de tradición en peligro, en donde las películas son realizadas desde la mera continuidad de los títulos seriados, con fórmulas evanescentes, a través de maquillajes calculadamente digitales y, lo que es peor, sin alma. Allí, por eso, la casi defensa que Jason Clarke hace del Queeg de Kiefer Sutherland, quien aquí logra uno de los mejores trabajos de su carrera. Sutherland lo compone con evidentes alusiones a Bogart, en su dureza y

gestos de labios duros, en el nerviosismo de quien se sabe pronto a ser expulsado del parnaso.

En el recupero de esta historia, Friedkin vuelve a filmar de manera clásica y con un gesto moderno, al que expone como prueba de lo que el cine alguna vez fue, pero ya no será. Pero insisto, no es melancolía, mucho menos nostalgia; es una prueba: se trata de un *film* de juicios. ¿Cómo será el cine de aquí en más? Pues bien, habrá que pensar en la imagen con la que Friedkin retrata a quienes se comen el pastel, cuya forma alude al libro que publicará el escritor militar, quien se consagra con una historia urdida, de manera verídica, desde las sombras. Será trozado en tantos pedazos se pueda, en alusión directa al desmembramiento de un cuerpo que podría ser Hollywood o, en todo caso, el cine mismo. Movilizado por el dinero y nada más, ¿qué esperar de todo un nuevo continente simbólico que está perdiendo la consciencia de sí?

También Robert Altman filmó algo semejante, en aquel memorable plano secuencia con el que abría *The Player* (1992): allí, en su puesta lúdica y meditada, Altman profetiza lo que hoy Friedkin rubrica. Estas películas contienen una progenie consciente. No clausuran, sino que abren interrogantes.

En síntesis, ¿cómo será el cine del porvenir?

Por más motines en el Caine.

Miss Deren

Una forma para hablar de poesía
en una película o del cine poético



Alejandro Pidello



Colección **Estación Cine** / 37

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

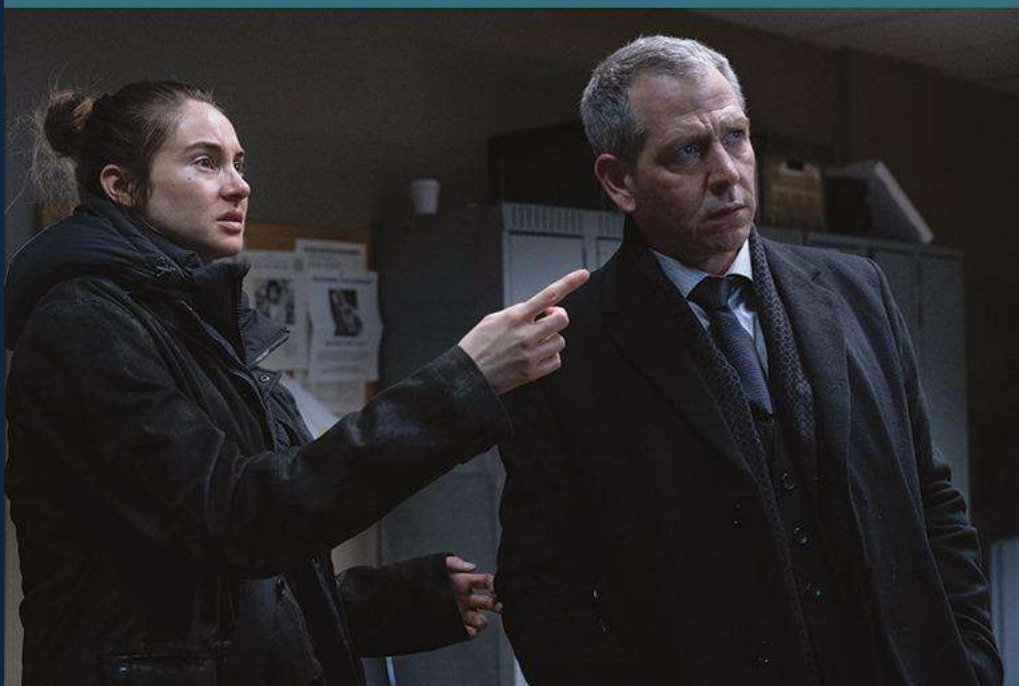


El cine clásico de vuelta en casa



Misántropo

de Damián Szifron



Alberto H. Tricarico



COLECCIÓN
ESTACIÓN 38 CINE

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

LA CIÉNAGA



Por Ambar Alegro Gatti

Para comenzar a hablar sobre la película y analizarla, me parece necesario traer a colación el contexto histórico de Argentina durante el año de realización del filme: 2001. Comprender lo que el país atravesaba resulta crucial y enriquecedor a la hora de visualizar y comprender ***La Ciénaga***, ya que en la película se ven reflejadas las tensiones y decadencias presentes en la sociedad argentina del momento. Durante el 2001, nuestro país atravesaba una grave crisis económica y política, afrontando altos niveles de desempleo, pobreza, desigualdad y exclusión social. El gobierno enfrentaba problemas de corrupción y mala gestión económica, lo que generó una creciente desconfianza y frustración en la población y un colapso del sistema financiero.

En este contexto, ***La Ciénaga*** captura la decadencia moral y social de la clase alta argentina. La película retrata cómo ambas familias viven en un estado de apatía y descomposición; se las puede ver como un reflejo de parte de la sociedad, la cual está desconectada de la realidad y se refugia en la opulencia y la indiferencia para afrontar las problemáticas económicas y sociales. A medida que la crisis se profundiza en el país, las tensiones de clase y las desigualdades se vuelven más evidentes, así como en la película. La falta de comunicación y la apatía de los personajes reflejan la insensibilidad de la clase alta hacia el sufrimiento de los sectores más vulnerables de la sociedad. ***La Ciénaga*** también aborda las dinámicas de

poder y las relaciones de dominación presentes en la sociedad argentina. A través de su enfoque íntimo y subjetivo, la película muestra cómo las relaciones familiares se ven afectadas por el abuso de poder, tanto entre los adultos y los niños, como entre los miembros de las dos familias retratadas.



El Nuevo Cine Argentino evidencia la contemporaneidad en sus películas, mostrando las problemáticas que resultaban ser actuales en ese momento. Lucrecia Martel no se quedó atrás. La contemporaneidad resulta ser la apuesta por narrar el presente de la Argentina y de los personajes, despojando las ficciones. Un ejemplo de esto es la falta de los famosos *flashbacks*, permitiendo unir obras en un único contexto social. Por ejemplo, ***La Ciénaga*** transcurre en Salta y, sin embargo, el clima social puede fácilmente ser relacionado con el que se muestra en películas que transcurren en otras partes del país, como ***Pizza, birra, faso*** que tiene lugar en Buenos Aires.

Esta nueva oleada de realizadores se preocupó por representar de manera auténtica el contexto

social y cultural del país. En ***La Ciénaga***, Lucrecia Martel utiliza el entorno rural de Argentina como un elemento crucial de la historia. La película presenta paisajes agrestes, el calor opresivo y la relación de las familias con la naturaleza, lo que contribuye a una representación veraz del contexto argentino.

Características generales de la película

Me gustaría destacar a grandes rasgos algunas características que me parecieron interesantes en el *film*. Comencemos hablando del enfoque íntimo que se da en la película. Como espectadores, nos metemos dentro de hogares que nos resultan ajenos, y vivenciamos junto a los personajes sus vidas cotidianas, marcadas por dinámicas familiares disfuncionales. ***La Ciénaga*** ofrece un retrato crudo y completamente honesto de las relaciones humanas: falta de comunicación, apatía y aislamiento emocional. A menudo, el nuevo cine argentino se adentra en la psicología de sus personajes y sus conflictos internos. En este caso, Lucrecia Martel utiliza múltiples metáforas visuales y recursos técnicos para enfocarse en momentos íntimos y en la mirada de los personajes, permitiéndonos a nosotros como espectadores adentrarnos en su mundo interior y explorar sus emociones y pensamientos más profundos. Un ejemplo de esto es el uso de los reflejos en espejos, ventanas y superficies acuáticas como un

elemento simbólico para resaltar la dualidad y la falta de conexión entre los personajes. Los reflejos refuerzan la idea de que los personajes están atrapados en sí mismos y no pueden realmente conectarse o comprenderse entre ellos.



La directora también hace uso de otros simbolismos. *La Ciénaga* en sí resulta ser una metáfora sobre la decadencia, la estancación y la opresión a las cuales ambas familias están sometidas. A su vez, la podemos tomar como símbolo general del estado en el que las relaciones familiares y la sociedad de ese momento se encuentran, donde la falta de comunicación y la discriminación predominan.

Los insectos también son utilizados como recurso para generar incomodidad. Representan la opresión, la imposibilidad de escapar. Las moscas aparecen en varias escenas, sobre todo en las que los adultos son protagonistas. También las podemos encontrar en la escena donde los chicos encuentran la vaca muerta en el bosque, atrapada justamente en la ciénaga. Los grillos también

hacen presencia, por ejemplo, al final de la película. Los grillos suelen simbolizar el silencio e introspección. Por otra parte, el agua se presenta en varias escenas a lo largo de la película, ya sea en forma de lluvia torrencial, la piscina de la casa de campo o incluso la propia humedad del entorno. El agua generalmente es vista en muchas culturas como símbolo de renovación y purificación, pero al mismo tiempo puede resultar ser un elemento amenazante. En *La Ciénaga*, el agua representa la posibilidad de cambio y redención, pero también puede llevar a situaciones desestabilizadoras y caóticas.



Si analizamos la película desde aspectos más visuales o técnicos, podemos destacar el uso de primeros planos y planos detalle. Martel enfoca los rostros de los personajes, logrando que prestemos atención hasta el más mínimo detalle de sus gestos, miradas y expresiones. Esto genera la sensación de intimidad, nos compenetramos con estos personajes. Otro recurso interesante utilizado por la directora resulta ser la altura en la que la cámara es colocada. Esta se fijó a la altura de los

ojos de la protagonista en la mayoría del filme, y en algunas escenas, a la altura de los ojos de Luciano, permitiéndonos ver el mundo como ellos, a través de su propia subjetividad.



La paleta desaturada de colores, llena de tonos apagados y ambientes interiores oscuros no resultan ser casualidad. La directora logró generar la sensación de agobio y encierro a través de los colores terrosos y opacos, y a su vez, nos evoca al ambiente árido y caluroso de las zonas rurales de Argentina. El sonido también resulta ser parte importante de la película. Si prestamos atención, notaremos que no hay música incidental, generando un realismo que nos sumerge aún más como espectadores en la cotidianeidad de esta ficción. Las pocas veces que escuchamos música resulta ser cumbia; este género musical se asocia a los grupos marginales de la época. Protagoniza las escenas en las que "los coyas" forman parte, marcando la desigualdad social y económica que viven: son una otredad. Los paisajes sonoros resultan impresionantes. Cada detalle suma, desde los zumbidos de los insectos anteriormente

mencionados, hasta las aves, el agua y los disparos, todos se entrelazan con la narrativa y enfatizan la conexión (o desconexión en ciertos casos) de los personajes con su entorno.

Inicio

La película comienza de manera intensa, marcándonos una clara dicotomía entre el mundo adulto y los jóvenes y niños. Se evidencia el sonido como recurso narrativo; Lucrecia Martel plantea paisaje sonoro muy completo, que nos mete íntegramente en el contexto espacial: El canto de las cigarras y los pájaros nos adentran en un ambiente rural, y nos recuerdan al verano. El sonido del vino al servirse de forma desorganizada, el chocar de las copas y las reposeras de metal arrastrándose por el suelo, de forma pesada y atosigante, son acompañados por el presagio de una tormenta anunciada por truenos. Con solo ver los primeros planos de la película el espectador puede sentir la humedad, marcada por los colores desaturados y las luces difuminadas. Visualmente se nos muestran planos detalles y primeros planos, acompañados de movimientos de cámara inestables y angulaciones marcadas, que junto con el caos sonoro logran generar en el espectador incertidumbre y, personalmente, una fuerte incomodidad. Bienvenidos al mundo caótico de los adultos, completamente desentendido de las juventudes. En paralelo, se nos muestra la otra

mitad: los niños corriendo por los bosques llenos de vegetación, sin supervisión alguna, cazando animales y expuestos a lo salvaje, que en este caso no resulta ser la naturaleza, sino las armas de fuego. A su vez, vemos a las dos hermanas adolescentes, hijas de Mecha, que se encuentran tiradas en la habitación, lejos del caos.

En un momento, Mecha cae al suelo con su copa de vino, se corta y comienza a perder mucha sangre. Ninguno de los otros adultos le lleva el apunte, solo se preocupan por las cosas materiales, como juntar los vidrios, lavar el auto, llevar las cosas adentro porque se está por llover. Son las adolescentes quienes atienden a la mujer y quienes demuestran tener más consciencia sobre la situación.

Lo que más le preocupa a Mecha es estar bien vestida para ir al médico, mientras que Isabel y Momi se preocupan por su gran pérdida de sangre.

A lo largo de la película, se muestra cómo las infancias y las adolescencias son dejadas de lado o no tomadas en serio. Sin embargo, resulta ser que tienen más conciencia ante estas “situaciones adultas” que los propios adultos. Un ejemplo de esto es cuando ocurre la primera aparición de la familia de Tali: Luciano se cortó la pierna y él solo se va a limpiar la herida en la bacha. Su madre corta el teléfono y se acerca a ver qué sucedió. Termina derivando el cuidado de Luchi a sus dos

hermanas más pequeñas, mientras la mayor cocina el almuerzo. Luego llama a Rafael, su marido, y le avisa que llevará a Luciano al médico: “No, nada, una pavadita. Se volvió a cortar la pierna”. Una vez en el médico, Tali tampoco recuerda si el niño tiene puesta la vacuna antitetánica, y le pregunta al propio Luciano. Quien responde es su hermanita menor.

El desamparo por parte de los adultos está presente en toda la película. El único adulto que parece ser consciente de este tipo de situaciones y quien muestra indicios de proporcionar un “velo protector” resulta ser Rafael, el esposo de Tali. En múltiples ocasiones le hace frente a su esposa y demuestra inconformidad ante la falta de tacto y cuidado. Él se da cuenta de que la familia de Mecha no es buena influencia para sus hijos. Demuestra lucidez ante el cuidado de sus hijos, y advierte lo que está mal. Es alguien que es ajeno a la familia, no tiene parentesco sanguíneo con la familia de Mecha. En conclusión, podemos leer entre líneas el desamparo a las juventudes y a los niños, y la falta de un “velo protector” por parte de los adultos, ya que constantemente no son tomados en serio y se habla de problemáticas familiares y económicas sin filtro.

La muerte de Luciano

Como se desarrolló en el punto anterior, queda claro que los jóvenes son quienes cuidan a los

adultos y son responsabilizados en tareas que deberían ser adultas. Así entendemos que la juventud es la esperanza del futuro, y quienes deben arreglar las desgracias contemporáneas. Sin embargo, Martel logra realizar una doble lectura a través de la muerte de Luciano. Esta esperanza se ve destruida con la muerte de un niño, simbolizando el “no futuro” de la sociedad. La muerte de Luchi no es dramatizada, ya que no hay llanto ni gritos. Pasa casi por desapercibida. Se evidencia la carencia de cariño y la dificultad en los vínculos familiares y afectivos, a diferencia del cine de los años 20, donde la familia era completamente estructurada.

Se nos hacen varios presagios de la muerte de Luciano en toda la película, sin embargo, uno no se da cuenta hasta que sucede. Uno bastante sutil ocurre a los 35 minutos de película. El grupo de primos se encuentra nuevamente con la vaca, pero esta vez está muerta. Uno de ellos le indica a Luchi que se aleje del animal, ya que le está apuntando a la vaca con el rifle y no quiere que el niño corra peligro. Acto seguido se nos muestra un plano general de las montañas, junto con el sonido lejano de dos disparos. ¿Le pegó a la vaca? ¿O fue Luciano quien fue herido?

Otro ejemplo mucho más claro ocurre a los 56 minutos de película. Luciano se encuentra en su casa, junto a Tali y sus hermanas. Su mamá se encuentra arreglando las plantas en el patio interno de la casa. Luchi se acerca a ver qué hace

Tali, al mismo tiempo que busca refugio de sus hermanas. De repente comienzan a ladrar los perros del vecino cuando Tali clava un clavo para hacer el tutor de su enredadera. Luciano comienza a hablar sobre los perros y comenta que estos golpean la pared y la pueden hacer caer. Acto seguido, aparecen sus hermanas gritando “Muerto Luciano, muerto, muerto, al piso Luciano”. Luciano se tira al piso y finge estar muerto. Coloca su cuerpo de la misma forma en la que se encuentra cuando muere de verdad.

Luego vuelven a aparecer sus hermanas, quienes trepan la escalera para ver al perro de al lado; Tali las obliga a bajarse, “Está prohibido subirse a la escalera”. Una vez ellas se van, Tali le pide ayuda a Luchi para mover una mesa llena de Crisantemos, y la coloca en frente de la escalera. La elección de los crisantemos para esta escena y la escena donde muere Luciano no es casual.

En algunas partes de Europa, los crisantemos simbolizan la muerte y se usan únicamente para decorar las tumbas de los difuntos en los funerales. El florecimiento de los crisantemos ocurre en otoño. Específicamente las semanas antes de comenzar el invierno; lo cual es una rareza en el mundo de las flores, donde la mayoría abre sus capullos en primavera. Esto ha dado pie a que se relacione a los crisantemos con el equilibrio, puente o portal entre la vida y la muerte, el cielo y la tierra. Sin saberlo, Tali fue quien compuso el

espacio propicio para que la muerte de Luciano sucediera, y decoró la tumba de su propio hijo.



La escena donde muere el niño ocurre pasada la hora y media de película. Luciano ingresa al cuadro en su triciclo, símbolo de la infancia. Podemos notar cómo la puesta de luces se hizo para que el niño se vea a contra luz, siendo la puerta del patio la fuente de iluminación principal. Se baja de su triciclo antes de cruzar la puerta, y busca un vaso de agua en la cocina. Comienzan a ladrar los perros de nuevo, y Luciano deja el vaso de vidrio al borde de la mesada. Algo tan frágil como un vaso de vidrio, puesto al borde de una superficie alta, no es más que otro presagio de muerte. Llamado por los ladridos, Luciano atraviesa el umbral de la puerta, dejando atrás la

oscuridad de su propio hogar y dirigiéndose hacia la luz.

La elección de los ladridos como llamado hacia la muerte, al igual que los crisantemos, no es casual. Para algunas culturas, los perros pueden ser presagio de dolor y muerte, simbolizan un final. En Egipto, Anubis es el guía que acompaña al difunto, para conducirlo ante el Tribunal de Osiris. También me lleva a pensar en el perro xoloitzcuintle, el cual tuvo significación simbólica en las culturas náhuatl y maya prehispánicas. Por ser un perro anormal, el xoloitzcuintle fue considerado sagrado, con las funciones de representar a los hombres en el sacrificio y conducir a sus espíritus al inframundo. Escenas más atrás, al minuto 30 de película, escuchamos cómo una de las primas relata la historia de un “perro medio chicón y lampiño”, como este tipo de perro. Casualmente José, el primo más grande, tiene uno en sus brazos y lo acaricia.

Una vez que Luchi atraviesa el umbral, vemos cómo la escalera está colocada detrás de los crisantemos. Luciano pasa por debajo de estos y comienza a subir por la escalera de madera, marcando un eje vertical que representa la ascensión al cielo o al más allá. Es un símbolo de salida, un viaje de ida. Cuando llega al último peldaño, este se rompe, y Luciano cae al suelo.

No se muestra de forma explícita cómo muere Luciano. Su muerte se siente a través de su

ausencia. No hay lágrimas, ni llanto, solo el sonido al otro lado de la línea de teléfono.

El final

Al final de la película, se nos muestra nuevamente la pileta, pero ya no hay adultos, solo están Momi y su hermana. Ya no se escucha el tintineo de las copas, pero sí el peculiar sonido de la reposera de metal al arrastrarse. Se siguen oyendo disparos a la distancia, los cuales se entremezclan con los sonidos ambientales. El único tipo de bebida que vemos es una botella de agua mineral, ya no hay vino.

La hermana le pregunta a Momi a dónde fue: “Fui adonde se aparecía la virgen, no vi nada”. Este diálogo hace referencia a la muerte de Luciano, la cual nadie vio ni predijo. Luego, se muestra el dichoso plano general de las montañas, y se escucha un disparo. Esta vez sí fue para Luciano. Ahora, se destaca el canto de los grillos, que resultan ser símbolo de silencio.

La ciénaga

Guion y dirección: Lucrecia Martel. Música y sonido: Herve Guyader y Emmanuel Croset. Fotografía: Hugo Colace. Dirección de arte: Graciela Oderigo. Montaje: Santiago Ricci. Producción: Lita Stantic. Coproducción Argentina-España. Compañías productoras: Eyeworks Cuatro Cabezas, TS Productions, 4k Films y Wanda Visión.

Ambar Alegre Gatti



El simulacro como una de las Bellas Artes



Los simuladores de Damián Szifron



Alberto H. Tricarico - Marcelo Vieguer



EDITORIAL

COLECCIÓN
ESTACIÓN 39 CINE

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

Tres libros sobre la obra de Damián Szifron



**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**



libros necesarios
Oxímoron