



ESTACIÓN

ISSN 2953-3589

CINE



Nº 1

Aportes para una discusión sobre el cine actual - ¿Midsommar y El mago de Oz?
Carlos Hugo Christensen - Las fiestas en la saga de El padrino - Lars von Trier
Los siete filmes de Budd Boetticher con Randolph Scott - The Sound of Metal
Akira Kurosawa - Elia Kazan - Werner Herzog - Luis Saslavsky - El Neo Noir
El trabajo del actor desde el pensamiento de Simone Weil
El punto de vista en la narración cinematográfica
Entrevista al escritor y guionista Fernando Regueira + un cuento de su autoría



Entrevista a Gustavo Postiglione

Revista *ESTACIÓN CINE*. Año 1. N° 1.

**La Revista Estación Cine es una publicación de CG Editorial.
Revista digital de distribución gratuita. Periodicidad: semestral.
Dirección: Mendoza 1184, S2000BHX Teléfono: 0341 211-2100
Rosario (Pcia. de Santa Fe). República Argentina.
Número de ISSN: 2953-3589
Diciembre de 2021**

Dirección:

**Marcelo Vieguer
Sergio Luis Fuster**

Corrección:

Sergio Ariel Montanari

Escriben:

**Gustavo Cabrera
Melina Cherro
Alberto Tricarico
Brisa del Valle Raggio
Fernando Varea
Soledad Colina
Diego Ezequiel Ávalos
Candelaria Rivero
Fernando Regueira
Martín Basterretche
Dana Sopranzetti
Gustavo Postiglione
Ana Clara Miranda
Marcelo Vieguer**



Entrevistas a:

**Gustavo Postiglione
Fernando Regueira**

Índice Estación Cine N° 1

Editorial por Sergio Luis Fuster	2
Tres realizadores... Tres obras maestras de la historia del cine por Gustavo Cabrera	4
Sobre dos films de Carlos Hugo Christensen por Melina Cherro	15
Conservar el secreto. Sobre <i>Historia de una noche</i> de Luis Saslavsky por Alberto Tricarico	30
Análisis sobre las fiestas en la saga de <i>El Padrino</i> por Brisa del Valle Raggio	40
Entrevista a <i>Gustavo Postiglione</i>	48
Cine argentino: el despegue de los realizadores del “Interior” en los años 90 por Fernando Varea	72
<i>Neo-Noir</i> por Soledad Colina	84
Máquina atenta al presente. El trabajo del actor desde el pensamiento de Simone Weil por Diego Ezequiel Ávalos	94
Cuerpo y territorio por Candelaria Rivero	104
Entrevista a <i>Fernando Regueira</i>	110
Un cuento: “Aristocracia”, por Fernando Regueira	136
Al ver mirarás. El punto de vista en la narración cinematográfica por Martín Basterretche	140
¿ <i>Midsommar</i> y <i>El mago de Oz</i> ? por Dana Sopranzetti	148
Algunos aportes a una discusión ausente por Gustavo Postiglione	154
El sonido del metal. Una aproximación por Ana Clara Miranda	158
Los siete films de Budd Boetticher con Randolph Scott por Marcelo Vieguer	163

“REVISTA ESTACION CINE”

Días atrás, en un caluroso miércoles de fin de octubre, en el Centro Cultural La Toma, de la ciudad de Rosario, y durante la presentación del opus 28 de la colección Estación Cine, hacía alusión a que, antes de salir de casa y durante la ducha, había reparado en la etiqueta del champú que estaba utilizando, que refería a las propiedades del contenido diciendo: “para disciplinar... y no sé qué ... tus cabellos”; y pensé, y pienso ahora, mientras escribo estas palabras, que la esencia del proyecto Estación Cine es justamente no estar disciplinados. Porque no hay lugar “menos disciplinado” ni audiencia más rebelde que la que asiste a las presentaciones del Proyecto Cultural Estación Cine. Y por supuesto, lo compartí con las compañeras y compañeros, y aplaudieron la idea... y sentí que simplemente se sintieron identificados con ella.

Sería imposible en estas palabras narrar mínimamente el camino recorrido todos estos años, de kilómetros de asfalto por este querido suelo argentino, presentando libros (cada uno con su historia desde su génesis y todo un recorrido posterior, sumando innumerables cantidad de anécdotas), realizando ciclos cine-debate, dictando seminarios, generando proyecciones y apuestas culturales de abordajes interdisciplinarios. En definitiva, fortaleciendo aquel cimiento que dio nacimiento a este colectivo cultural, cual es la idea de utilizar al cine como herramienta pedagógica, educativa, que sirva de fomento de investigación, de debate, de intercambio de ideas, pensamientos y conocimientos.

Por supuesto, admitir que “no han podido disciplinarnos” no implica que carezcamos de planificación, que no tengamos reuniones de trabajo relativamente periódicas para poder concretar proyectos, estableciendo prioridades.

Así fue, allá el 7 de julio de 1999, cuando dimos inicio al programa radial, hoy considerado “de culto”, llamado Estación Cine. Y así, dimos los primeros pasos, incorporando valiosos columnistas, que aportaron el fuego sagrado de sus saberes que desbordaron los formatos y las audiencias. Y junto con la editorial rosarina Ciudad Gótica (CG Editorial) y su titular, Sergio Gioacchini, entendimos imprescindible crear una colección donde volcar todos esos conocimientos, con distintos ejes temáticos hasta llegar, por estos días de fin del año 2021, a mostrar un catálogo que alcanza los treinta títulos, con numerosas reediciones, haciéndola única en nuestro país, por cantidad, variedad y originalidad de ejes temáticos y, también, por estar siempre acompañada de la militancia y agitación cultural que le sirve de soporte.

Y, finalmente, llegamos con mucho esfuerzo y muchísima alegría, y acompañados de la gran tarea de Marcelo Vieguer, a la concreción de la Revista Estación Cine, intentando con ella cumplir otro sueño cinéfilo cargado de conocimientos y emociones.

Va de suyo que en estas palabras se encuentra incluido el agradecimiento a quienes escriben en este primer número de la revista, así como también a todas y todos quienes desde el mismo nacimiento del proyecto, aportaron generosamente a esta causa colectiva. Las abrazo, los abrazo a todos.

Sergio Luis Fuster
Director Proyecto Cultural
Estación Cine

"TRES REALIZADORES... TRES OBRAS MAESTRAS DE LA HISTORIA DEL CINE"

por Gustavo Cabrera (enero-febrero, 2021)

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



"DERSU UZALA" (1975) de AKIRA

KUROSAWA

"EL HOMBRE Y SU RELACIÓN CON LA
TIERRA EN UN FILME ADMIRABLE"



Inicio

En 1902, el geógrafo militar Vladímir Arséniev realizó estudios de relevamiento topográfico en la selvática, helada y agreste región del Ussuri, en el extremo oriental de Rusia. Amante de la pródiga naturaleza, escritor aficionado, Arseniev (encarnado con exacta postura por Yuri Solomin) dejó dos libros sobre su extraordinaria aventura: "Dersu Uzala" y "Por el Territorio de Ussuri". Cuando las circunstancias favorables económicas y políticas llevaron al gran cineasta japonés Akira Kurosawa a filmar esta historia (que le interesaba desde hacía muchos años) en las mismas lejanas comarcas donde transcurrió esa experiencia (y que parecen no haber cambiado tras muchas décadas), una especie de

milagro se produce: este relato sencillo, casi una investigación ecológica, se convierte en una profunda reflexión humana conmovedora, de una grandeza notable y singular... No parece "extraña", sin embargo, para el genial autor de "Rashomon" (1950), "Vivir" (1952) y/o "Los Siete Samurais" (1954); porque entre el científico y el hombre de la selva, su guía, surge una entrañable amistad, que se forja en el conocimiento de una naturaleza hostil, dura y peligrosa, pero impregnada de vida y sabiduría ancestral. Es, como se verá al final, la "contrafigura" de una supuesta civilización urbana que lleva al artificio y a la destrucción de los valores más puros y esenciales de la tierra... Para Kurosawa, el tema de las tendencias autodestructivas del hombre y su rescate a través de la responsabilidad ética o el sacrificio, es una indiscutible e indisoluble "constante" de su filmografía (principalmente antes de sus magníficas —también— súper/producciones). En "Dersu Uzala", esa visión humanista alcanza una gravitación cósmica a través de dos personajes dominantes: el cazador Dersu (impecable y sólida actuación de Maksim Munzuk), hijo del bosque y de la tierra, capaz de dialogar con el fuego, el sol, los animales y los espíritus; la naturaleza toda, que es su ámbito natural y hogar... Esa naturaleza primordial regida por los elementos, es la "taiga" boreal. Y "taiga" significa "infinito". Dersu Uzala es parte

de ese mundo enorme y misterioso; lo ama y le teme a la vez, edifica su moral en torno a él, sin egoísmos, a partir del respeto a todos los seres vivos y a la amplia respiración del universo... Kurosawa empieza narrando en imágenes impresionantes —a veces siguiendo las propias palabras de Arséniev— el curso de la expedición topográfica, dibujando la figura del cazador que se convierte en su inseparable guía y amigo, seguro intérprete de los secretos de esa "taiga" de veranos fugaces y terribles inviernos. Refleja su humor sagaz, su sabiduría natural, las relaciones animistas que sostiene con los objetos y los elementos, los astros y los animales... En un segundo tiempo de la historia, el geógrafo y narrador Arseniev vuelve a encontrar a su guía, pero poco después registra su tragedia: el tiempo erosiona los sentidos de Dersu, la vejez llega a sus ojos, pierde su infalible puntería, que en la vida salvaje es esencial para la supervivencia. Entonces, el pequeño cazador (alentado por su amigo) acepta ir a vivir a la ciudad junto a Arseniev y su familia...

Final y conclusión

El primitivo cazador acepta reluctantemente la propuesta de su amigo de ir a vivir a la ciudad, pero no es feliz. No logra adaptarse, obvio, a un extraño ámbito donde el agua y la leña se deben comprar, donde no se puede plantar una tienda

en la calle. "¿Cómo pueden ustedes vivir sin aire, en estos cajones?" pregunta Dersu Uzala refiriéndose a las casas. Resignado y vulnerable entonces, volverá a los bosques y allí, no mucho después, se lo hallará muerto... Esta sanguínea historia, simple pero no sencilla, no es obviamente en manos de Kurosawa, una artificiosa evocación del no menos utópico "buen salvaje" de Rousseau. Es, ante todo, una reflexión y advertencia muy, pero muy actual, a la destrucción de la naturaleza por el irrefrenable avance corrosivo y despiadado de la tecnología, y al divorcio creciente entre aquella y los seres humanos. Esta inquietud ecológica no es tampoco su única tónica y mensaje. En "Dersu Uzala" resplandece la entrañable y personal emoción del autor de "Vivir"/Ikiru (1952) ante la grandeza posible del hombre cuando se despoja de la ambición y la crueldad... Para forjar esta aventura interior, Kurosawa penetra en su viaje por los bosques infinitos (extraordinaria la secuencia cuando el pequeño cazador advierte que se avecina una terrible tormenta de nieve y viento; él y el topógrafo juntan ramas y hojas para construir en tiempo récord un refugio para salvar sus vidas); captando el cineasta japonés las estaciones cambiantes, el hielo, las nieves y los vientos que aúllan en la noche. Tan admirable como su narración pausada y armoniosa. La increíblemente hermosa fotografía en "70 mm. y

Color" de Fyodor Dobronravov imprime y capta el sol nocturno, las borrascas, o los bosques en primavera...Y como dice el mismo Kurosawa, es otra interpretación de una de las preguntas que se ha planteado en toda su obra: "¿Por qué las personas, la gente, no intenta ser feliz, en lugar de profundizar sus desgracias?"... La escena de cierre del film es antológica y lo resume TODO. El cazador es enterrado a los ojos del hombre civilizado. El impaciente empleado municipal se apura para cerrar su misión fúnebre porque tiene mucho frío (golpeando sus pies contra el suelo), y Arseniev desolado despide a su amigo con una angustia y tristeza extensa e indescriptible.

¡¡QUÉ OBRA-MAESTRA -repito- POR DIOS!!

*** Agrego que con "El Trono de Sangre"(1957 -adaptación nipona del "Macbeth" de Shakespeare-), "La Fortaleza Oculta" (1958) y "Yojimbo" (1961), más esas dos inmensas e incunables súper-producciones como "Kagemusha, la sombra del Guerrero" (1980 — co/producida por Francis Ford Coppola y George Lucas—) y "Ran" (1985 -adaptando libremente otra vez a William Shakespeare: "El Rey Lear")... sin olvidar tampoco esa vuelta a sus orígenes más económicos de los "fifties" pero no menos notables con dos títulos excepcionales a mi modo de ver: "Rapsodia en Agosto" (1991) y "Madadayo" (1993), Akira Kurosawa se consagró sin lugar a dudas con éstos y los demás títulos citados como un

auténtico "monstruo-sagrado" de toda la "Historia del Cine".

"¡VIVA ZAPATA!" (1952) de ELIA KAZAN

"LA REVOLUCIÓN MEXICANA OBSERVADA DESDE EL MITO, LA REALIDAD EMPAÑADA y EL MÁS EXTREMO INDIVIDUALISMO DE UN AUTOR CINEMATOGRAFICO TAN POLÉMICO y DISCUTIDO COMO GENIAL"



El décimo largometraje de Kazan, por mucho tiempo uno de sus preferidos, es, a imagen de su realizador, un film apasionado, de personajes contradictorios, en crisis existenciales, a la búsqueda afanosa de una tranquilidad interior que paradójicamente alejan de sí de forma masoquista, en su compromiso con la vida y la realidad de su país. La épica revolución mexicana (iniciada en 1910) bajo un libreto original de John Steinbeck, guionista ocasional y escritor bucólico de prestigio social (el mismo autor de "Las uvas de la Ira"/The Grapes of Wrath y de "Al Este del Paraíso"/East of Eden),

un reparto de actores de gran personalidad — salidos del "Actor's Studio" en su mayoría—, la excelente fotografía en "B y N" de Joseph MacDonald, de aliento y carácter épico, animista, dentro de un "expresionismo" moderado (los exteriores fueron rodados principalmente en Texas y Nuevo México/U.S.A.), un maravilloso "soundtrack" del maestro Alex North (que intercala melodías autóctonas); todo bajo el poderoso control del inflexible productor hollywoodense Darryl F. Zanuck..."¡Viva Zapata!" o la calidad extrema. "¡Viva Zapata!" o el Elia Kazan nervioso, demostrativo y dominante más allá de las presiones de Hollywood. "¡Viva Zapata!" y el cine social norteamericano; ilimitado aquí por una visión idealista y mítica de la Revolución Mexicana, como justificando (o intentándolo, al menos) el horror en su vida real (Kazan es de todos sabido, renunció al "partido comunista" y más tarde delató a sus colegas amigos durante el macartismo). El Kazan del individualismo, de la moral personal, de la dignidad interior; elementos importantísimos en el universo *kazaniano* (el padre, a Stavros —Stathis Giallelis— en "América, América"/1963: "Yo guardo mi dignidad en el interior") frente a la estrategia política y reaccionaria, que Kazan condena en "¡Viva Zapata!" en el tétrico personaje de Fernando Aguirre (excepcional performance de Joseph Wiseman), el intelectual

de corte netamente stalinista... Repleto de aciertos en su "puesta en escena", en el marco peligroso y ambicioso que describe y en la intrincada trama revolucionaria, Kazan plasma en imágenes poderosas "10" años del mito Zapata, desde el levantamiento del campesinado hasta el tremendo asesinato de Emiliano, luego de una vil emboscada traidora de sus pares. Su estilo fomenta la ampliación del efecto de ese mundo revolucionario desordenado pero completo, dominado y controlado por las explícitas imágenes de rebelión muscular y pasión sin límites y sin frenos!..

CIERRE

La presencia inestable gubernamental, descrita por Kazan con lucidez (personajes débiles y volátiles entes del Estado: Porfirio Díaz, Francisco Madero, el gral. Victoriano Huerta, el mismo Pancho Villa), pasan como relámpagos por la presidencia o al mando de México sin poder ordenar y crear las nuevas estructuras de gobierno. El film posterior de Elia Kazan que más se aproxima a "¡Viva Zapata!" en éste y otros sentidos emocionales es "América, América" (1963). Las incisivas elipsis incluso no derrumban lo construido (aquellas maravillosas secuencias en que Kazan describe en "América, América" la convivencia de Stavros/Stathis Giallelis con un mundo caótico e

incontrolable, sea su pueblo natal o posteriormente, Constantinopla). En "¡Viva Zapata!", vinculando a ambos films, la estructura elíptica subraya las calidades narrativas, acentúa la lucidez general de la obra. Cada secuencia se cierra marcadamente sobre sí misma, y el conjunto explota una solidez dramática y expresiva que es muy difícil de explicar con palabras... Zapata era para Kazan el personaje ideal. Revolucionario idealista y "puro" se ve enfrentado constantemente al egoísmo (Eufemio —Anthony Quinn—, su hermano, hecha la revolución pretende vivir a costa de ella); la traición (más aparente que verdadera del amigo campesino de Emiliano, Don Pablo —Lou Gilbert—, a quien debe ejecutar por sospecha y contra sus sentimientos personales), la debilidad dirigencial (Francisco Madero —Harold Gordon—, controlado por los militares, en especial por el gral. Victoriano Huerta —gran personificación de Frank Silvera—) o la conspiración e inescrupulosidad política (el ya citado personaje de Fernando Aguirre —Joseph Wiseman—)... Zapata es un solitario campesino (analfabeto) perdido en la confusión revolucionaria. Pero un hombre que no puede soportar la injusticia, la explotación de su pueblo. Muy representativa es esta doble actitud del protagonista: por un lado, salvarse solo (inadmisible para Emiliano), y por otro, arriesgarlo todo en la lucha al lado de su

pueblo... Es monumental y emocionalmente perfecta la procesión (en sus encuadres, a lo Sergei Eisenstein) en la que Zapata es arrestado por los federales y lo llevan amarrado a través de la campiña... Desde los flancos de la pantalla empiezan a bajar de las sierras centenares de campesinos acompañando pacíficamente a la guardia militar. La potencia de las imágenes es realmente extraordinaria (acompañadas por la estupenda música de Alex North). Finalmente Emiliano es liberado: "Lo que queremos, señor, es que nuestro amigo no se escape y luego le disparen" dice Pablo/Lou Gilbert inocentemente al Oficial en Jefe de la partida militar; o aquella otra anterior cuando Zapata se emplea en una caballeriza para demostrar una posición social que le permita pedir con éxito la mano de Josefa Espejo (sensible aparición, como siempre, de la bella Jean Peters), pero ante la brutal agresión de uno de los empleados de su patrón contra un niño campesino que está robando y devorando la comida de los caballos, se rebela y golpea al agresor violentamente: "El niño tenía hambre patrón, sólo quería comer"... le dice a su jefe.

Sigamos: el film, plásticamente muy logrado, con esa telúrica secuencia del arribo de Aguirre al refugio montañoso de Zapata, o aquella otra en el hermoso atardecer hacia el final de la película, donde Emiliano tiene su cabaña y a su mujer, demuestran que Kazan no ha sido únicamente un director que se movía apoyando

su "*mise en scène*" en el exclusivo juego de los actores dentro del cuadro en "sets" cerrados en estudios. Por el contrario, pocos cineastas fueron tan atentos al trabajo en escenarios naturales: "Nido de Ratas"/*On the Waterfront* —1954—, "Al Este del Paraíso"/*East of Eden* —1955—, "Río Salvaje"/*Wild River* —1960—, "Esplendor en la Hierba"/*Splendor in the Grass* —1961— y/o "América, América" —1963—, lo confirman plenamente. Aparte de ello —lo saben todos aquellos que han visto sus largometrajes sin prejuicios— Kazan fue un fenomenal ambientador de interiores, apuntalando su visión del mundo burgués, de la clase media comerciante de la que es originario, con ese "barroquismo" recargado que la prosperidad permite en aquella escena "botín" de la petición de mano en casa del Sr. Espejo (Florenz Ames). Los trajes de los distintos personajes, los objetos diversos del inmobiliario, sean mesas, sillas, lámparas, álbumes de fotos, cuadros familiares, alfombras, imágenes religiosas, abanicos femeninos, pañuelos, etc., reflejan un mundo de falsas apariencias. Dicha secuencia encontraría su repetición en el correspondiente "pedido de mano" e "invitación a almorzar" de la varias veces citada "América, América"/1963. En ambos casos, la ironía rabiosa de Kazan alcanza esa fuerza de sugerencia y contención que es inherente a su cine... Se podría hablar y escribir muchas cosas

más sobre este film, donde la pasión de su autor (reconocida por Martin Scorsese y John Milius entre otros) no se gradúa ni se contiene. "Viva Zapata!" se alza entonces como una película de autor, absolutamente emocionante a nivel épico y conmovedoramente sentimental... sobre todo para aquellos analistas y "cinéfilos" que sepan "separar" (es difícil, claro) al artista puro del HOMBRE FUERA DE LOS SETS!... El sublime segmento de cierre con el cuerpo de Emiliano, destrozado por las balas, arrojado luego en la plaza del pueblo agiganta LA LEYENDA y su caballo blanco en la cima de una montaña (todo un ícono conmovedor) transmite esa leyenda a las nuevas generaciones: "THE END".

*** En el libro de Elia Kazan (testimonio sincero y honesto a mi entender) en donde explica detenidamente los pormenores de su relación con el nefasto "Comité de Actividades Anti-Americanas" (A.A.A.) impulsado por el senador McCarthy... Fue y es imperdonable su error -es verdad- (denunciado como traidor por John Ford, Orson Welles, Joseph Mankiewicz, William Wyler, John Huston, Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Charlton Heston, Kirk Douglas, Robert Rossen, Joseph Losey, Billy Wilder, Dalton Trumbo, Edward Dmytryk, Cy Endfield, Abraham Polonsky, John Garfield, y muchas figuras más). Pero en mi opinión estrictamente personal eso no invalida sus

indiscutibles "obras-maestras" que ya cité en mi análisis previo: "Un Tranvía llamado Deseo"/A Streetcar Named Desire (1951), "Viva Zapata!" (1952), "Nido de Ratas"/On the Waterfront (1954 -"La Ley del Silencio" en España-), "Al Este del Paraíso"/East of Eden (1955), "Río Salvaje"/Wild River (1960), "Esplendor en la Hierba"/Splendor in the Grass (1961) y, sobre todo: "América, América" (1963)... sin olvidar tampoco sus testimonios en sus inicios: el extraño "western" "Mar de Hierba"/The Sea of Grass (1946) y el "melodrama" social "La Luz es para Todos"/Gentleman`s Agreement (1947). En una larga y revisionista entrevista a Martin Scorsese, me daba el puntapié (luego de conversar el autor de "Taxi Driver"/1976 con Kazan) para remarcar mi concepto crítico que mantuve y mantengo durante años sobre el Elia Kazan cineasta!..

"EL ENIGMA DE KASPAR HAUSER"
(1974) de WERNER HERZOG
"UN FILM DE TRASCENDENCIA
METAFÍSICA Y PROFUNDA
HUMANIDAD"



PRIMERO

"BELLO, IMPREVISTO y CRUEL COMO UN RELÁMPAGO EN LAS TINIEBLAS"

Se ha hablado tanto de esta excepcional película y la verdadera historia que cuenta, que toda otra reflexión posterior sobre la misma parece innecesaria. Como escribía, en su oportunidad, el conspicuo crítico francés Jacques Lourcelles: "¡Hablar sobre una obra así parece tan ocioso y absurdo como la pretensión de ese atribulado y desconcertado "escribano" que, en el relato que pintó Herzog, intenta infructuosamente consignar en su sumario la "verdad absoluta" sobre Kaspar Hauser!"...Tiene razón el colega Jacques Lourcelles (a quien tuve el gusto de conocer hacia fines de los 70` en Baires); pero ese "absurdo" sería entonces la base de todo comentario o análisis sobre un film que, "en sí mismo es sólo una introducción a un enigma que finalmente no se resuelve"... Casi como en un relato de Howard Phillips Lovecraft, para el cineasta alemán Werner Herzog, cuyos largometrajes suelen avizorar el retorcido misterio de la condición humana a través de personajes que lindan con la pesadilla, el terror y la locura ("Aguirre", "Los enanos también fueron niños", "Woyzeck", "Nosferatu", "Fitzcarraldo", "Stroszek"), el misterioso caso Hauser, tan oscuro como patético, era el punto de partida para otro tipo de indagación profunda y visceral, ni historicista ni documental. Si el

hombre, en su lenguaje, en su cultura, es un producto del contacto con los otros, en interdependencia con la sociedad que lo agrupa, Kaspar Hauser es el ejemplo límite del aislamiento: no tiene nada de lo que poseen todos los demás hombres, no sabe lo que es la luz, un animal, un árbol. Sólo posee la "inteligencia" en estado puro y virgen... El ingreso tardío de Kaspar Hauser en una sociedad que lo toma de manera injusta como un fenómeno circense de barraca es tremendo. Incomprensiblemente (para los de afuera), su lento y paulatino contacto con la naturaleza y la cultura, provocan en Kaspar reacciones inéditas, pero sabias ("Me parece que mi aparición en este mundo es una caída brutal", dice Hauser sin expresión) y que Herzog-director persigue por una vía dramática tan original como fascinante. Hubiese sido fácil, para el autor, crear un contraste esquemático entre el ser "virgen" y una civilización que no lo comprende y que finalmente lo destruye, pero ¡Werner Herzog va mucho más lejos!... Como el mismo realizador declaraba durante el rodaje: "...Kaspar Hauser es el único caso en la historia, de un hombre que nace adulto, y es apasionante ver que este ser intacto, inédito, se confronta a sí mismo y obliga a la sociedad de forma paralela, a confrontarse a sí misma" (...)"Es conmovedor observar que es simplemente un ser humano"... Magnífica definición de este autor inconmensurable sobre

su película. Pero esa sociedad (a la que alude Herzog), que es también la nuestra, la actual, lleva en sí (lo sabemos) una tendencia profundamente inhumana; por eso su confrontación con Kaspar Hauser provoca inquietud y desconfianza, lo excluye y ese temor a lo "diferente" los aterra!... Por eso, como dice Herzog, los niños y animales, algunos pocos seres idealistas, son los únicos con los cuales se establece una comunicación directa y amistosa. Pero aun los amigos y protectores de ese extraño ser, que descubren su sincera y honda dignidad, son incapaces de ayudarlo totalmente en su relación con el mundo...." Hay en Kaspar y en todos nosotros —dijo Herzog luego del estreno del film— una pesadilla que nadie osa expresar". A partir de este inteligente concepto de su autor, Kaspar Hauser debe hacer en un año, a partir de cero, el doloroso proceso que todos hacemos desde la infancia: adaptarnos al mundo y a la vida. Cuando Kaspar, que nace adulto —ya dijimos— intenta "aprender de los sabios", descubrir la vida y su sentido, choca inexorable y prefijadamente con todas y cada una de las ideas hechas: los modales y las reglas, la lógica-ilógica y las convenciones jurídicas, los médicos y los notarios... Se siente en todo el transcurso de esta "obra-maestra" (a no dudarlo), de este bello y misterioso filme, la terrible dificultad de los hombres para comunicarse, para comprenderse mutuamente.

La soledad que Kaspar Hauser experimenta en forma trágica es dificultosa de explicar: aun sus pocos protectores, como el Profesor Daumer (interpretado de forma idónea por el vienés Walter Ladengast), no entienden sus pensamientos (ecuánimes, simples) porque son nuevos ante una experiencia nueva y desconcertante. Como los poetas verdaderos, halla la desconfianza y se le impide imaginar, hasta pensar en forma autónoma... Como un poeta también, Herzog expresa el itinerario de su personaje (gran actuación del triste Bruno S. como Kaspar) desde su vacío inicial hasta su comprensión angustiada del mundo que lo rodea en esa extraña "Plaza de Núremberg, en 1828" según registran las crónicas y la verdadera historia (Kaspar inmóvil, sostenía un papel, una carta cuando fue descubierto cual si fuera un fantasma o una aparición espectral). Hauser descubre un mundo lleno de cosas siniestras e incomprensibles, que todos se empeñan en "disfrazar". Su exilio empieza en la oscuridad y termina en otro misterio insoluble. Entre ambos demoledores abismos, Werner Herzog narra e ilumina la crueldad extrema y la soledad de los hombres y, por eso, al recorrido de esta odisea, añade algunas escenas fundamentales que aparentemente no tienen nada que ver con la historia auténtica. Son, empero, las que le dan su sentido más profundo... La secuencia inicial, antes de los títulos, es una de ellas. Está filmada

en "16 mm." y sólo se ve el agua y una mujer que lava ropa en la orilla. Y la música de fondo (un "aria" de Mozart) es tan extraña, tan bella y necesaria, que resulta imprescindible reverla para entender que no tiene una explicación lógica: como un sueño de Kaspar, posee su propia dimensión... Las extrañas pesadillas que narra Hauser (su sueño del Cáucaso, la procesión a la montaña donde los hombres van a morir) están tomadas de un film en "Super 8" hecho por el hermano de Herzog, y de un rodaje especial realizado en el Sahara. Son las imágenes del sueño, pero también las representaciones que equivalen a la mente de un ser cuya visión del mundo es inédita, desprendida de un lenguaje y de un pasado...

CIERRE Y UNA DEFINICIÓN TRÁGICA Y ADMIRABLE DE HERZOG

Es muy notable la estructura fílmica de la obra. En apariencia, el relato es lineal, ortodoxo, sin peculiares destellos vanguardistas. Pero si se lo analiza meticulosamente, el lenguaje visual y sonoro, sus equilibrados "tempos" armónicos, constituyen un sutil andamiaje formal para expresar las complejas y trágicas relaciones entre el protagonista y el feroz contorno social. No es casual, por ello, que la música y las imágenes se confundan entrañablemente.

En la secuencia de cierre, tras la triste muerte y disección del cadáver de Kaspar Hauser, vuelve a oírse la música de Mozart: es una "aria" del personaje `Tamino´ en "La Flauta Mágica" y su texto importa:.. "¿Este sentimiento será el amor?...Sí, sí, sólo el amor"... Para Werner Herzog debe ser una forma de insinuar (es lo que pienso y analizo hoy) que si existe aún el amor, la sensibilidad humana, debe haber algún lugar en este mundo para "los" Kaspar Hauser, aunque parezca casi, casi IMPOSIBLE!!.

*** El único testimonio escrito (un poema) que dejó Kaspar Hauser: "Saludo hoy mi primer año... Con el corazón lleno de gratitud y amor... Tras haber sido atormentado por mucha miseria y desolación... A partir de hoy, gozo de todo aquello que maravilla a mi corazón... Y me siento colmado... Me hallo ahora en mi primer año... Hay tantas y sorprendentes cosas que hacer, escribir y pintar... Y contar con que a menudo hay que pagar... Dios quería que viese cómo marcha el mundo... Y que lea lo que hay en los libros... Y que cultive mi jardín... Dios me dará la fuerza en mi juventud para interrogar a los sabios... Ahora hace falta que me prepare... A progresar cada día; un paso no es gran cosa, pero me conduce sin embargo hacia mi meta soñada". (Éste es el único poema de Kaspar Hauser que fue conservado. Los versos —si se pueden llamar así— fueron escritos en la primavera de "1829", durante un día en que se

sentía especialmente bien y avizoraba ante él un porvenir sereno y feliz).

Gustavo Cabrera

Crítico, investigador y docente de cine. Ha publicado, además de innumerables ensayos en publicaciones nacionales e internacionales, los siguientes libros:

- **"Sam Fuller, un autor americano"** (Ediciones Art-Com, 1982).
- **"El cine de Richard Fleischer"** (Ediciones Art-Com, 1983).
- **"De Palma-Scorsese - En el nuevo Cine Americano"** (Ediciones Vía-Regia y Octavio Fabiano, 1985) [Co-escrito junto a Alberto Farina].
- **"Hugo del Carril, Un Hombre de Nuestro Cine"** (E.C.A y Fondo Nacional de Las Artes, 1989).
- **"Tita Merello. El Mito, La Mujer y El Cine"** (Academia Porteña del Lunfardo y Héctor Marcelo Oliveri, 2006).
- **"Hugo Fregonese o La alquimia de la aventura"** (Editorial Drums, San Salvador (El Salvador), 2016) [Prólogo de Costa-Gavras].

SOBRE DOS FILMES DE CARLOS HUGO CHRISTENSEN

Por Melina Cherro

La trampa (1949) Dir. Carlos Hugo Christensen



“Me casaré contigo”

ENCIERRO

Una serie de planos generales aéreos nos ubican en ese espacio abierto que es la edificada ciudad de Buenos Aires, como una gran colmena repleta de edificios y de personas ignotas que habitan la ciudad. Son, tal vez, unos pocos planos que, a pesar de los edificios, nos permiten ver el cielo, porque lo que sigue a continuación es encierro.

Paulina Figueroa (Zully Moreno) vive enclaustrada en su pequeño pero selecto departamento. De su departamento cerrado, al subte abarrotado, para finalmente arribar a la asociación de mujeres —puritanas y pacatas— a la cual asiste silenciosa y cumplidoramente. Luego, se trasladará al Tigre para casarse por arreglo con Hugo Morán, un misterioso hombre que solicita esposa en un extraño aviso de un diario.

Y si la acción se traslada al Tigre, espacio que a primera vista puede parecernos abierto y despejado es, por el contrario, para continuar con el encierro, aunque Paulina sólo lo entienda al final, cuando descubra en la leñera el cadáver encajonado de su amiga Agatha.

Carlos Hugo Christensen diseña una película de aislamiento, trabajando cada espacio como si fueran islas, aprovechando el espacio real *isla del Tigre* para transformarlo en esa isla que refleja el encierro de Paulina. Los espacios que

recorrerán los personajes son, entonces, parte de una construcción simbólica que remite directamente al título de la película: ***La trampa* (1949)**.

Una frase del narrador, que nos introduce al relato, alcanza para construir un **fuera de campo**: Paulina Figueroa padeció a un padre autoritario que le coartó sus deseos e ilusiones juveniles y la dejó, convertida a los 25 años, en una mujer miedosa, puritana y diez años más vieja de lo que en realidad es. Paulina no puede salir de su pasado, está entrampada en ese mundo que se ha creado desprovisto de un futuro luminoso. Y así es ella, opaca. Encerrada en cada espacio en el que habita. Inclusive en ese matrimonio arreglado, aunque Paulina crea que finalmente se ha liberado. Pero es Agatha su amiga, su espejo, **su doble** la que la descubre en esa trampa, y ese descubrimiento la llevará a la muerte. Esa muerte finalmente es la que libera a Paulina. Y aquí nos adentramos en otro de los ejes que sostiene **la puesta en escena de la película**.

ESPEJOS

***La trampa* es un melodrama que, en su forma, adquiere elementos fantásticos**, parte del desarrollo de la transformación que finalmente sufrirá Paulina. **Lo fantástico aquí se une al melodrama haciendo uso del mitologema del**

doble que, como venimos señalando, es raigal en el cine.

Agatha es la mejor amiga de Paulina. Comparten las educativas charlas de la asociación de mujeres, y pudorosas salidas al cine para ver películas de amores apasionados —muy de Hollywood, dice Paulina—, películas que Agatha elige mirar y se las presenta a la contenida Paulina con una excitación por la aventura. El cine les da a las amigas la pasión que aparentemente ninguna de las dos tendrá en su vida. Allí, en la asociación de mujeres, enmarcadas entre dos columnas blancas, enfrentadas especularmente, Paulina y Agatha se construyen como una, la misma y dos diferentes.

Recordemos aquí que el doble siempre implica una posibilidad, la posibilidad de ser otra versión de sí mismo. Paulina y Agatha son dos posibilidades de lo mismo. Pero Paulina se casa en secreto, última esperanza, con Hugo Morán (el increíble George Rigaud) que, como es de esperar, no es lo que parece. En apariencia, un solitario escritor que vive en una isla del Tigre, y que busca una buena mujer para casarse. Mujer que tenga una buena dote de dinero y que esté sola en el mundo. Y ésa es Paulina a quien su padre le ha dejado una pequeña fortuna.

Hugo Morán no es inocente. Lo sabemos, alguien que pone un aviso en un diario buscando esposa con dote propia, no tiene buenas intenciones. Hugo Morán también vive atrapado por un pasado del que no puede escapar y que lo ha obligado a construirse una serie de mentiras que le sirvan para ocultar ese pasado. Ese pasado se llama Paul Deval: “seudónimo que usaba en Francia cuando publicaba” le dice, con aparente inocencia, a Paulina. Pero Paul Deval es el nombre de ese pasado oscuro de estafador, de sospechado asesino de mujeres, que lo perseguirá hasta el fin.

Hugo Morán/Paul Deval es además una proyección del padre de Paulina, que extiende el encierro paterno tras el manto de un marido amable y gentil. Poco a poco, Paulina se descubrirá sometida a ese hombre que dispone de su vida. Paulina no tuvo el valor, el coraje de enfrentar a su padre. ¿Podrá finalmente enfrentar al señor Morán?

Así, frente a lo obvio, lo esperable —¿el clisé?— descubrimos una estructura, **un recorrido simbólico que si no fuera por esos clisés, esos lugares comunes y hasta subrayados, no sería posible.** Necesitamos del lugar común para poder operar simbólicamente. Si la primera historia está resuelta rápidamente, **lo mitopoético se construye operativamente.**

Entonces, el viaje que emprende Paulina, intentando despojarse de esa mujer que la tiene atrapada, es para sumergirse cada vez más en lo profundo de ella. La casa que habita su marido, dicen, es acechada por el fantasma de una mujer que murió ahogada en la laguna que la limita. Primero en tren y luego en lancha, atravesando el río hasta el otro lado, **Paulina pasará los límites de un mundo —lo urbano, lo organizado, ordenado— para encontrarse finalmente, con lo otro, lo desconocido, los fantasmas y por qué no, finalmente, el amor.**

Es así como Christensen estructura una serie de simetrías que nos permiten establecer hilos entre escenas y anudar la transformación completa de Paulina. El mitologema del doble se despliega, además de lo ya mencionado, gracias a los espejos que adornan la casa de la isla, llamada “La Quimera”. Cuando Agatha visita a su amiga para conocer a ese misterioso hombre que la ha copado, Paulina queda frente a un espejo, pero el reflejo que encontramos es el de la visitante. En ese reflejo, Agatha se aparece fantasmal; es el pasado que la persigue a Paulina, esa posibilidad de ser, el consuelo de no estar sola.

En la noche de bodas, Paulina se deshace de su correcto traje urbano, de señora intachable, para vestir un ligero vestido blanco —que podría ser también un sensual camisón para la ocasión— dejando que Hugo —y nosotros con él— descubra su rubia, larga y sensual cabellera (esa

que debe haber hecho famosa a Zully Moreno). Así, de la noche a la mañana, parece haber liberado a esa mujer atrapada. Paulina parece libre, amada, deseada y ella se permite desear también. Enmarcados en el fuego de la chimenea, que quema los leños vigorosamente, los recién casados se besan con pasión, sin antes hablar de dinero, el motivo escondido del señor Morán.

Ese vestido blanco de Paulina se proyecta simétrico con la sábana, también blanca, que para ella será el fantasma que atormenta la casa. El fantasma de esa mujer —una esposa— que murió ahogada trágicamente. Ese fantasma es su otra posibilidad. La misma Paulina le propone a Hugo el fantástico argumento para una posible novela —recordemos que Hugo Morán dice ser escritor— sobre las desventuras de una mujer que viaja al Tigre para casarse con un misterioso hombre que la matará para quedarse con el dinero de su dote. Entre el posible argumento y la sábana blanca que hará de fantasma —en manos del propio señor Morán— se debate otra de las posibilidades de Paulina.

Allí en el Tigre, Morán tiene unas vecinas, dos amables solteronas que acosan a su vecino intentando que las visite. Con la llegada de Paulina a la isla, a Morán no le queda más opción que aceptar la invitación de las señoras, y el matrimonio asiste a cenar. Las dos solteronas hacen espejo con Paulina y Agatha.

La señorita Martín y Josefina —nótese que a pesar de ser señorita su apellido es un nombre masculino completando así una pareja despareja— son dos mujeres que viven juntas, mujeres mayores, una proyección del posible destino de Agatha y Paulina.

Pero también las dos solteronas podrían ser otra cosa. Ellas cuidan a una perra, Cecilia, que en medio de la cena da a luz a sus cachorros. Allí, en esa casa de mujeres, la fertilidad tiene lugar. Aunque sea en un animal. Las dos solteronas que no han tenido hijos, cuidan amorosamente de Cecilia, que parece una más. Mientras el matrimonio entre Paulina y Hugo será un matrimonio estéril. Sólo al final, con la muerte de Hugo, la fertilidad aparece. Esa muerte y la de Agatha, son las que dan vida finalmente, a una nueva Paulina.

En definitiva, las solteronas, son las tías de Mario Casares, el gendarme que cuidará de Paulina y que será el amor que ella estaba esperando. Es él, el que descubre en Paulina el espíritu valiente que vive en ella. Mario no duda en compararla con el fantasma que supuestamente habita la isla en la que viven los Morán. Es Paulina el espíritu que durante un tiempo habitó esa casa —así lo dice Mario— y que recordarán los vecinos. Lo que Paulina no sabe es que quedará en esa casa su antiguo ser. Esa mujer que, según creía, no tenía valor alguno, ni espíritu de aventura. La Paulina que

saldrá a la luz, del brazo de Mario, es una Paulina llena de valor, lista para enfrentarse al mundo.

No olvidemos, además, que Paulina y Mario se conocen en un lugar cerrado. En una cabina telefónica, apretados, incómodos. Paradójicamente, ese encuentro será el que le permita a Paulina salir, en definitiva, a lo abierto.

NOMBRES

Cuando analizamos la puesta en escena de una película, tenemos la delicada tarea de interpretar los elementos que están puestos en juego para construir los distintos significados. Hablamos de simetrías, del uso de los colores, del uso de los espacios y también de los nombres. **Los nombres encierran un sentido, esconden en su origen datos que sirven para construir lo esencial de los personajes.**

Unos párrafos atrás, señalamos el doble sentido que tiene llamar a un personaje Señorita Martín, con el contenido femenino y masculino a la vez. Veamos ahora cómo están usados otros nombres en la película.

Agatha es nombre griego y su significado es *bondadosa*. En este caso, podríamos pensar que la naturaleza de Agatha lejos está de bondad alguna. Aquí, la amiga de Paulina, es celosa y envidiosa; ve en Paulina eso que desea y que no

puede tener. Al descubrir que Paulina cayó en la trampa de Hugo Morán, Agatha sufre un ataque de histeria y nervios que la alejan más aún de una acción bondadosa; en este caso, intentar salvar a su amiga Paulina. Podríamos pensar que la elección del nombre aquí es para **construir al personaje por oposición**.

Agatha también es el nombre de una piedra. Antiguamente los egipcios y los alepinos vinculaban las ágatas con los ojos, su forma se parece a pupilas rodeadas de iris y las usaban como ojos para las figuras de los dioses. Agatha es la mirada que Paulina no tiene, ella ve quien es Hugo Morán en verdad; sin embargo, es una mirada inútil y que es cegada prontamente por el propio Morán, al ser descubierto.

La isla en la que vive el matrimonio Morán se llama La Quimera, nombre del monstruo de la mitología griega. La utilización aquí es perfecta. La señora Salcedo, encargada de la limpieza de la casa, dice en dos oportunidades que no podría quedarse a pasar la noche en esa casa. Su mirada refleja el horror de la que ha sido testigo silenciosa. Es la casa en la que habita el fantasma de la esposa muerta. Es la casa de Hugo Morán, un asesino de mujeres, un monstruo. Paulina Figueroa realizará su verdadera transformación una vez que pueda vencer a esa Quimera que tiene su corazón escondido en la leñera.

Si Hugo Morán es esa casa monstruosa que se llama Quimera, Mario Casares es **La Casa**. Aquí el sentido se oculta en su apellido, está así señalado: Casares – es Casa. Es finalmente lo que Paulina fue a buscar y que, además, es parte de la construcción simbólica de la película.

La casa en la que vive Paulina al comienzo de la película es la no-casa. Un departamento arreglado pero sin alma, solitario, un lugar de paso. La casa de matrimonio es la Quimera, lo monstruoso, como ya hemos mencionado. Hay una tercera casa, la que Paulina pretende comprar con su dote, tratando de huir de la Quimera. Esa casa se llama Las Lilas, la flor que también se llama flor de liz o azucena y que universalmente simboliza lo femenino, la pureza y la resurrección, pero no será aquí donde resurja Paulina. Paulina se encuentra aún en un estado de inocencia. Ya ha visto al fantasma en la Quimera, pero se ha creído el cuento de Morán, que le ha dicho que fue Agatha celosa y despechada, para hacerle un chiste de mal gusto. Paulina todavía no ve la verdad. Sigue suspendida en ese estado de inocencia, creyendo que en Las Lilas será feliz con Morán. Sólo encontrará a su verdadera casa —ya no una edificación, un espacio físico sino a un hombre— una vez que entre en la leñera y asesine allí —simbólicamente— al corazón del monstruo, Hugo Morán ese monstruo que es

hombre-casa, para dar lugar a ese otro hombre-casa que es Mario Casares.

Por último, Paulina es un nombre también de origen griego, que significa *la pequeña que tiene grandeza*. Con una sola palabra, un nombre propio, se define a un personaje en su total periplo, desde el inicio y hasta el plano final de la película. Paulina comienza como una mujer pequeña, inocente, infantil. Pero encuentra su grandeza para, finalmente, ser parte de esa gran casa que es la pareja, el hombre y la mujer.

Si alguna duda cabe, basta con contar la cantidad de veces que se dice la palabra *casa* a lo largo de la película y la forma en que ambas casas —La Quimera y Las Lilas— son tratadas formalmente. La Quimera es un eje vertical, señalando así la irrupción de lo otro. Las lilas es una construcción horizontal que remite a las viejas casas coloniales, esa horizontalidad señala la continuidad de ese estado de inocencia en el que está Paulina.

MÚSICA

La música de la película estuvo a cargo de George Andreani. Christensen debe haber vivido la musicalización de este hombre -al que padeció en muchas de sus películas- como Paulina al fantasma de la Quimera.

Lamentablemente, la música de Andreani molesta cada vez que suena. Subraya, resalta, es obvia y de mal gusto. Evidentemente, a Christensen se lo imponían. Si entendemos que la puesta en escena de la película está cuidadosamente pensada, que cada elemento está allí para cumplir una o varias funciones narrativas, dramáticas y simbólicas, no podemos suponer que la música de Andreani haya sido parte del diseño de Christensen.

Algo parecido podemos decir sobre la actuación de Juana Sujo —Agatha—, sobre todo en el momento de mayor terror de Agatha, cuando descubre la verdad. Aquello que debía ser algo aterrador, ambiguo y siniestro se transforma en un horrible ataque de histeria que, por suerte para todos, termina muerto en la leñera.

Evidentemente en Lumiton estas cosas podían pasar, algo del control, de la eficacia se les escapaba y así el recorrido que hacemos en *La Trampa* por momentos se nos vuelve fallido.

Si bien Zully Moreno no se destacaba por sus capacidades de actuación, su presencia en la pantalla es tan potente que le perdonamos alguna mueca. Damos gracias a la presencia de Jorge Rigaud y Carlos Thompson, grandes actores de cine y hermosos los dos, cada uno en su estilo. Sin su presencia, *La trampa* no funcionaría como funciona.

Pasado este trago amargo, que no podíamos dejar de señalar, continuemos con lo nuestro.

MENTIRAS

La trampa es una adaptación de la novela “Algo horrible en la leñera” de Anthony Gilbert. La leñera es el lugar en donde, se supone, Hugo Morán pasa sus horas escribiendo. Paulina tiene prohibida la entrada al recinto “hasta que termine la novela” según le pide su marido. La leñera, entonces, construye un fuera de campo. ¿Qué esconde Hugo Morán en la leñera? Como dijimos, la leñera es en algún sentido, el corazón de *La Quimera*. Allí yace el cuerpo sin vida de Agatha que ha descubierto la verdadera identidad de Hugo Morán y que muere para no develarla.

Cuando, finalmente, Paulina entra en la leñera es para enfrentarse a ese monstruo que la tiene cautiva. Monstruo de varias caras: la de Agatha, su doble que la arrastra a esa soledad de la que Paulina escapa. La de Hugo Morán que la quiere por su dinero y que le ha tendido la trampa. La de su padre, el señor Figueroa, que la ha encerrado en una caja para que sea siempre una niña inocente.

Allí en la leñera Paulina mata, en definitiva, a Hugo Morán. Lo mata simbólicamente, lo mata dejando de ser esa pobre niña inocente. Le hace creer a Morán que lo ha envenenado haciéndole

tomar un té con veneno para hormigas. Dejamos para el espectador la tarea de analizar cómo están contruidos, en la puesta, en la puesta en escena, el té y el veneno para hormigas.

Recordemos aquí que Morán/Deval se encuentra con los franceses que lo extorsionan y que conocen su pasado, en un aserradero.

Decíamos que lo mata simbólicamente porque no es verdad que Paulina lo envenena. Ella inventa esa posibilidad, cual heroína de novela, y logra que Morán entre en pánico. Paulina huye de la leñera y para siempre de ese pasado, deja su fantasma en la isla, deja el cuerpo sin vida de Agatha. Paulina es ahora una mujer nueva. Morán muere finalmente gracias al disparo certero de Mario Casares que se lleva a Paulina, tomados del brazo, saliendo finalmente a la luz del día.

Al inspeccionar el cuerpo sin vida de Hugo Morán/Paul Deval y comprobar que Paulina no envenenó a su marido, el médico concluye “la mentira una vez más, es la mejor arma femenina”. Valdría la pena sopesar quién miente más a lo largo de la película, si Morán o Paulina, y quién miente de manera más efectiva y para qué. Y entonces recordemos lo dicho acerca de Paulina y el significado de su nombre para cerrar con la última frase de la película, una vez más en boca del médico: “Créame, Torres, el sexo débil es el más poderoso del planeta”.

Si muero antes de despertar (1952)



“Formas y figuras”

“Si muero antes de despertar” (1952) es la primera de tres historias que Christensen filmó adaptando cuentos de William Irish (Cornell Woolrich). Los otros dos relatos se encuentran en la también formidable película “*No abras nunca esa puerta*” (1952).

Gracias a una copia restaurada, “**Si muero antes de despertar**” pudo verse en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en la edición 2014. Festejando entonces esta restauración, y a

modo de solicitud para que más de nuestro cine clásico sea recuperado y proyectado no sólo en festivales sino en espacios con mayor acceso de público, compartimos este comentario.

En el comienzo, un narrador nos introduce al universo de los cuentos infantiles, con monstruos, héroes y pruebas a superar. Pero también nos invita a imaginar que ese universo de los cuentos infantiles —el bosque, la casa, la bruja o el lobo— no se encuentra esta vez en un bosque encantado sino en el corazón de la ciudad, en pleno barrio. La princesa encantada puede ser una niña en bicicleta y nuestro héroe un chico medio perejil que va a la escuela todos los días y gusta de tirarle de las trenzas a la nena que se le sienta en el banco de adelante.

Pensemos los cuentos infantiles como **ritos iniciáticos** que cuentan la pérdida de la inocencia, el ingreso a la adultez, que viene acompañado con el conocimiento del amor y del mal, como si ambas fueran las dos caras de una misma cosa. Entonces, este rito que ha quedado como algo del pasado, se nos vuelve a actualizar; y Christensen nos devuelve, en este cuento urbano, el regreso a lo oculto, a lo secreto, a lo otro.

Dos partes tiene esta historia. Entre ambas, **simetrías** y ecos que las unen para desarrollar el pasaje de Lucho: de niño irresponsable a joven que entiende el mal y el amor en el mundo. Y también intuye que no estamos solos, que

cuando los adultos que lo rodean no lo escuchan y no lo entienden, hay una fuerza superior capaz de ayudarlo. Todo esto entiende Lucho al final del relato y nosotros junto a él.

Tomaremos, entonces, sólo algunos elementos para ayudar al espectador a encontrar lo demás.

El eje es un elemento, **una forma que es espacio real, pero que se construye simbólicamente a lo largo de la película**: el camino que une la vereda de la escuela a la que asiste Lucho, con la plaza de la calesita a la que van los niños al salir de la institución. Ese camino, con forma zigzagueante y descendiente aparece varias veces a lo largo del relato. **Y cada una de esas veces es algo diferente.**

Veamos, la primera es sencillamente descriptiva. Ese camino con forma de gusanito, largo y en bajada, une la cuadra de la escuela con la plaza, en donde los chicos pasan la tarde para divertirse y jugar. Camino y calesita. **Dos formas que se completan en la figura circular.**

Por allí se pierde Alicia —aparte, señalar que el nombre de Alicia va en concordancia con la idea del relato infantil y la pérdida de la inocencia— de la mano de ese hombre al que después llamarán Lunático. La mirada de Lucho aquí, es la de aquél que no entiende lo que está por suceder. Dejaremos para más adelante ese gesto de Lucho al ver a la niña alejándose de la mano de

ese hombre que le ha prometido una casa llena de dulces y golosinas.

La noticia de la muerte de Alicia le trae a Lucho un sueño, acunado por el canto de su madre, la pesadilla mezcla la figura de la bestia, la niña muerta, la calesita y ese camino serpenteante que sabe tiene que atravesar, pero sobre el cual sólo puede progresar unos pasos.

Ahora, ese camino, ya no es sólo el que une la escuela con la plaza. **Ahora ese camino es el que lleva al otro lado. A lo desconocido. A lo secreto.** Recordemos también, que cuando Alicia le cuenta del misterioso hombre a Lucho, lo hace mediante un juramento inquebrantable. Alicia y Lucho están unidos por un secreto que se volverá cada vez más oscuro.

En la segunda parte, es Julia la que se pierde y desaparece por el camino. Esta vez, Lucho lo sabe, pero no puede impedirlo. Entonces ahora, **ese camino es el laberinto que Lucho debe atravesar para acceder a lo desconocido. Es la puerta, el pasaje al otro lado.** Y si el Lunático le daba dulces a Alicia, a Julia le regala tizas de colores. Esas tizas serán el rastro que Lucho seguirá en medio de la noche, por ese camino laberíntico que lo llevará finalmente hasta la cabaña en medio del bosque, ésa de los cuentos infantiles que cobra forma al final del laberinto.

Recordemos aquí algunos elementos que definen a **la prueba del laberinto**, de la mitología griega en adelante. Todo héroe debe atravesar esta prueba en algún momento de su camino, el laberinto es parte del paulatino descenso a los infiernos, a lo más bajo, a lo oculto. A través de senderos, se accede al centro al que hay que llegar para luego poder salir. El héroe sólo supera la prueba si logra salir del laberinto. Entonces ese camino serpenteante que Lucho no se anima a atravesar en sus sueños —allí en esa pesadilla el camino es hacia arriba— que se nos vuelve ante nuestros ojos como una forma retorcida, es parte de ese laberinto que tiene como centro la cabaña del Lunático.



Pero también es una forma de representar al mundo. Este mundo retorcido en donde los chicos están solos, porque los adultos no los comprenden. En donde el héroe es un policía de se-

gunda que es incapaz de atrapar al monstruo al que nombra Lunático porque es lo otro, lo que no comprende. Un mundo retorcido en donde hay hombres bestias que secuestran niñas. Es un mundo despojado de lo sagrado. En donde hombres y mujeres, niños y niñas han sido reducidos a funciones mínimas, destinados a cumplir un rol productivo en la sociedad. Allí entonces aparece lo verdaderamente monstruoso.

Entonces, Lucho tiene que atravesar el laberinto, para completar su iniciación y ser el guardián de lo sagrado, de ese secreto que le ha confesado Alicia, que ahora vive en Lucho de otra forma.

Es entonces que sucede la epifanía. Esa revelación de algo sagrado, algo alto pero que se anuncia en lo más bajo. Todo se le vuelve a hacer presente a Lucho, justo antes de la desaparición de Julia y después de haberle prometido a su padre comportarse como su digno heredero.

En una vidriera, la mirada de Lucho que todavía quiere ser niño, se pierde entre unos juguetes. Pero la imagen de un chimpancé estampada en una hoja de enciclopedia, le recuerda a la bestia de su sueño, al Lunático que se llevó a Alicia. Y entonces unos soldaditos de madera giran como la calesita, y un espejo refleja el rostro de Lucho que mira aterrado. La imagen de un Cristo redentor se refleja en el cristal. Un organillero toca la música de la calesita y los pirulines que vende un viejo giran al compás de la música.

Entonces, Lucho sabe que todo va a volver a pasar. **Y ahí, en ese entendimiento reside lo trágico. Lucho ya no es un niño. Ya no quiere pirulines, ni soldaditos, ni vueltas en calesita. Sabe que tiene que enfrentar a la bestia.**

Aquí retomamos el gesto de Lucho, ese que hace cuando ve a Alicia alejarse de la mano del hombre que le prometió una casa llena de dulces. Lucho se relame pensando en ese chupetín de canela que Alicia prometió compartir con él. Pero también es el gesto del pedófilo que mira a las niñas salir de la escuela, esperando con tranquilidad la llegada de su víctima.

Lucho juega con una pelotita. El Lunático amasa y muerde una naranja. ¿Qué sentido tiene todo esto? La clave está en los espejos y en ese espejo en particular que refleja el rostro de Lucho junto al del chimpancé: Lucho guarda en su ser esa posibilidad también. La posibilidad de ser él mismo un Lunático. Lucho se aprovecha de Alicia, le saca chupetines —los que le dio el Lunático— de la misma manera que el Lunático se aprovecha de ella dándole los chupetines. Lunático y Lucho. Los dos “LU”. ¿Será casualidad?

Dijimos que la película ubica a los niños en soledad. **El doble en un punto es no estar más solo.** Lucho podría ser ese otro, la bestia, el lobo. Pero no, Lucho acepta su destino y atraviesa

el laberinto venciendo así a ese monstruo que lleva consigo.

¿Qué lo diferencia de la bestia? El amor. Lucho se enamora de Julia. No le importa que sus amigos lo llamen pollerudo, él prefiere estar con Julia. **Y es ese primer amor puro e inocente el que lo salva de ese doble.** Entonces el rito de pasaje es completo. **Conocer el amor y conocer lo más oscuro y bajo del mundo son parte de una misma cosa.**

Eso secreto que nos hace héroes y humanos a la vez.

** Ambos ensayos fueron publicados originalmente entre los años 2014 y 2015 en el sitio:*

<https://www.proyectorfantasma.com.ar/>



¿QUÉ MIRÁS?

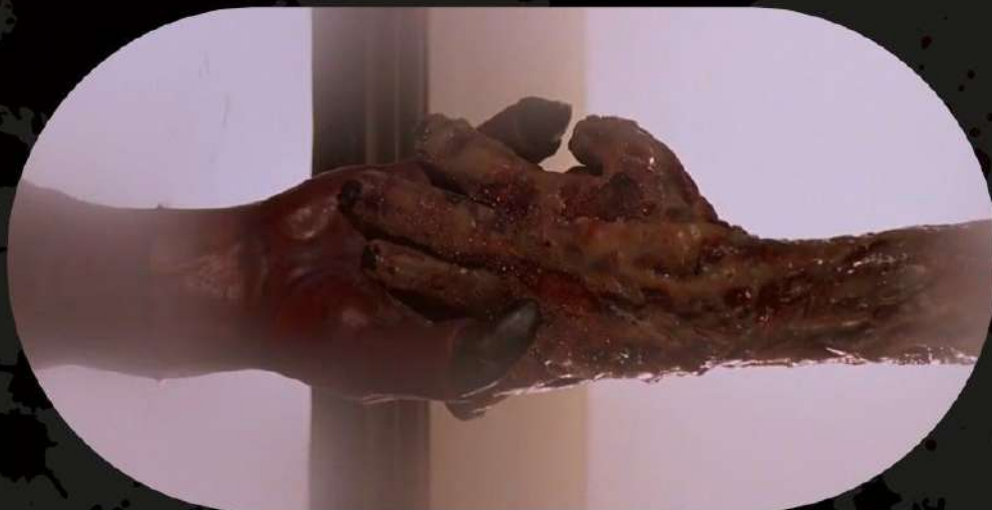
Taller de cine
Guión - Análisis - Crítica

con **Melina Cherro**

Clases individuales
Clases grupales
Modalidad virtual

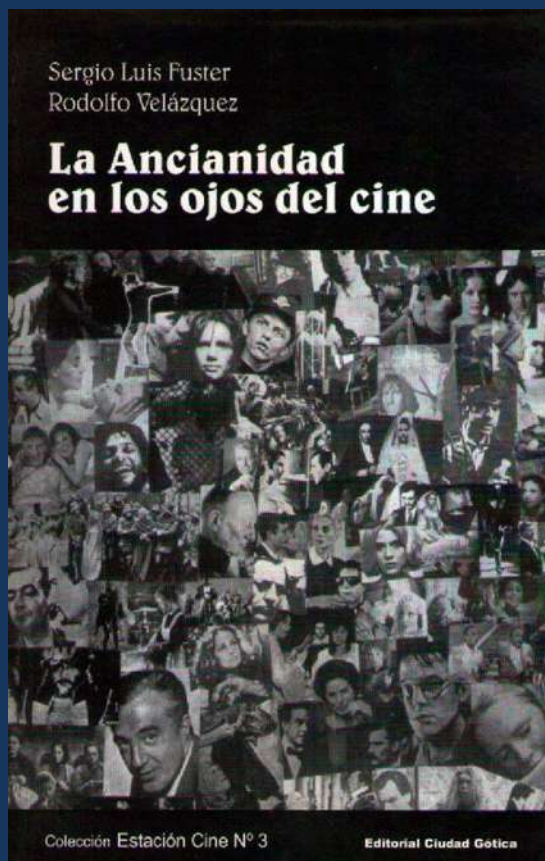
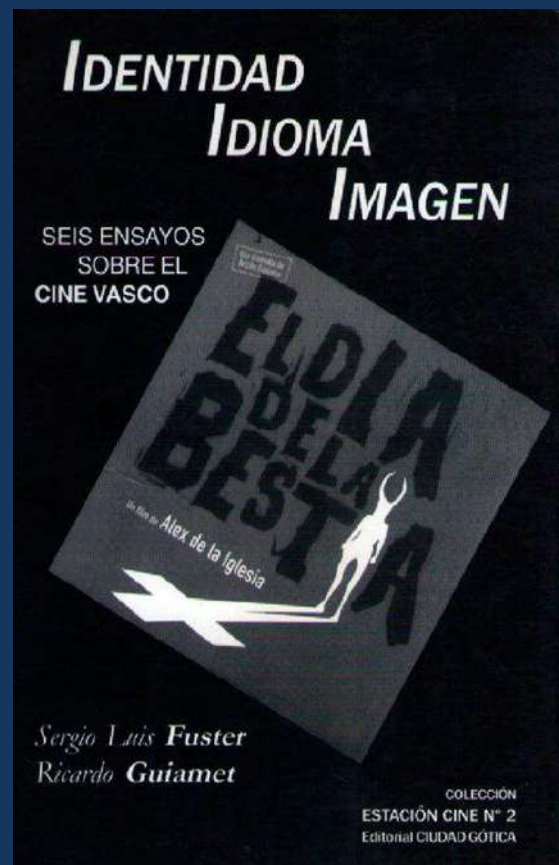
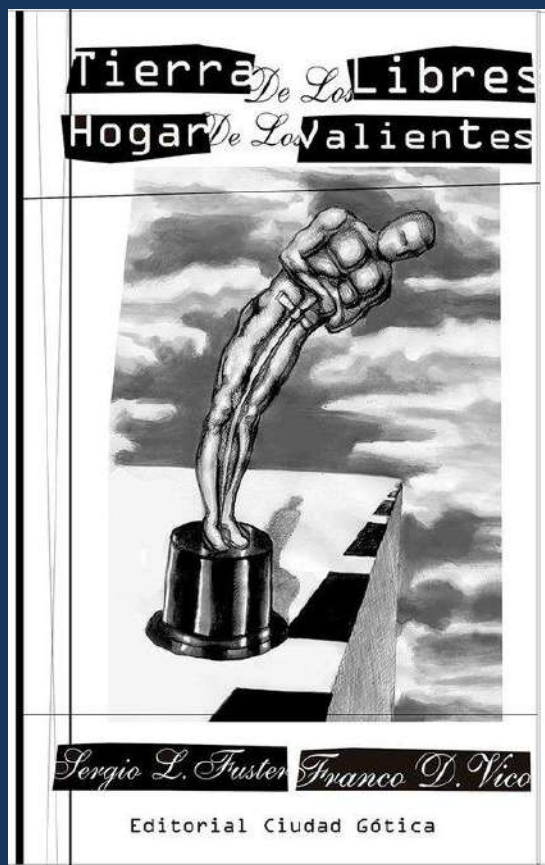
Informes 15-6059-1088
Email: melicherro@gmail.com

**CUATRO FILMS
SOBRE EL DEMONIO**
SEMINARIO ON LINE / ENERO 2022

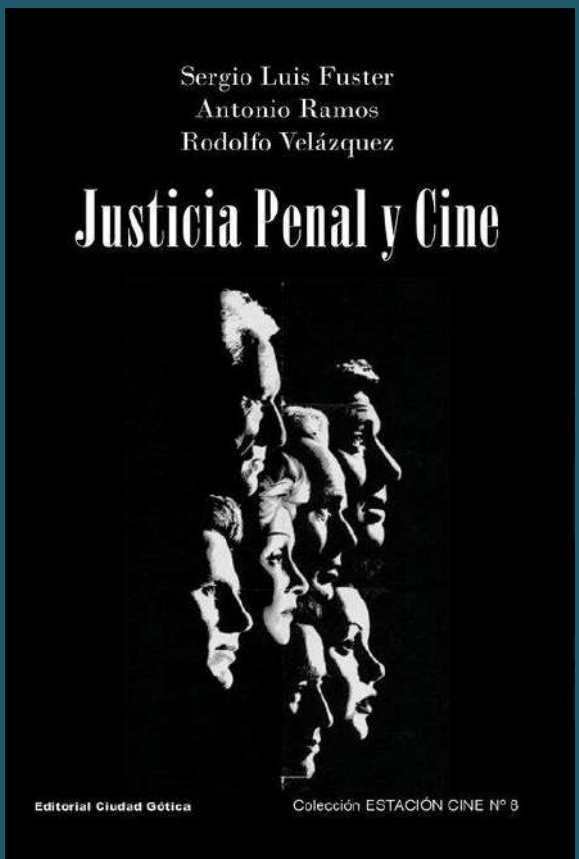
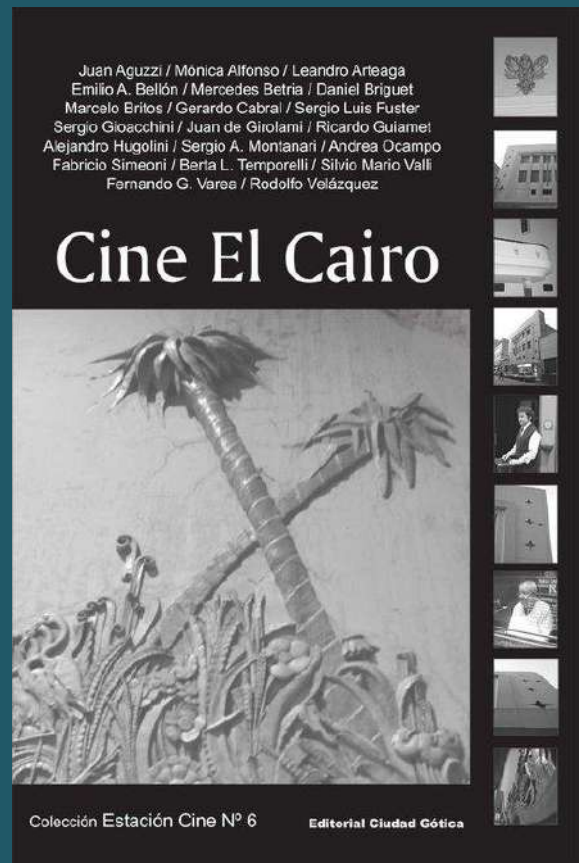


JUEVES 6, 13, 20 Y 27 DE ENERO, 19 HS (ARGENTINA)
INFORMES AL: MELINA +54 9 11 6059 1088 / MARTÍN: +54 9 11 5562 9493

**DICTADO POR MELINA CHERRO, GUIONISTA, ESCRITORA Y DOCENTE
DE CINE Y MARTÍN BASTERRETCHÉ, DIRECTOR DE "PUNTO CIEGO",
"DEVOTO, LA INVASIÓN SILENCIOSA" Y "EL ÚLTIMO ZOMBI"**



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

CONSERVAR EL SECRETO

Sobre Historia de una Noche de Luis Saslavsky (Primera Parte)

por Alberto Tricarico



Luis Simón Saslavsky nació en la ciudad de Rosario el 21 de abril de 1903. Vivió sus primeros años en una casa de la calle Córdoba al 700, el primer edificio de departamentos de la ciudad de Rosario, frente a la plaza, la iglesia y la Municipalidad. Sus padres fueron Jenny Lowe y Jacobo Saslavsky (nacido en Eugenfeld, Ucrania). Sus hermanos: Rubén (ingeniero),

Noemí (pianista), y Dalila (cantante). Cuando Luis tenía cinco años, su familia se muda a Buenos Aires. El lugar elegido es un sexto piso de la calle Rodríguez Peña, en el Barrio Norte de la ciudad.

Los hermanos crecieron juntos, pero eligieron caminos diferentes. Luis tuvo en su hermana

Dalila la más fiel aliada de sus alocados proyectos de juventud.

Aprendió idiomas con mucha facilidad, aunque siempre dijo que el inglés fue el que le resultó más fácil, de tanto ver películas norteamericanas y memorizar los diálogos.

Al terminar el colegio secundario, tuvo la ilusión de llegar a ser arquitecto dedicado a la decoración; pero unos años más tarde, en París, desistió de esa idea, dedicándose al dibujo y la pintura. Luego comenzó a dedicarse a la escritura. Primero con cuentos (envió uno al diario *La Nación*, que ganó un concurso y fue publicado en el matutino), luego abocado al ensayo y la crítica de arte.

De regreso de Europa, y por decisión de su padre, comenzó a estudiar Derecho, carrera que abandonó dos años después, tras no haber logrado siquiera poder aprobar completo el primer año.

Siempre relacionado con el mundo del arte, a través de su familia y amigos, fue formando esa personalidad refinada, ese hombre culto y sabio que conoceremos al ver sus películas varios años más tarde. Desde temprana edad, se dedicó ver películas; su obsesión por los films, los viajes y la afición por los dibujos y la pintura, terminaron por configurar, hacia fines de los años veinte, a un crítico riguroso que se codeaba con lo más alto de la cultura en nuestro país.

Cuentista, poeta, dibujante, crítico, amante de la música y el cine, Luis Saslavsky, comenzó a trabajar en *La Nación* en 1929, ocupando el lugar que había dejado el crítico (más tarde guionista y cineasta) Arturo S. Mom. Luego de diversas experiencias artísticas (la escritura, el teatro, etc.), se dedicó de lleno al cine, cuando en 1931 tuvo la oportunidad de filmar en 16 mm. su ópera prima: ***Sombras***. Mediometrage mudo que comienza a configurar el largo camino del artista. Luego viajó a Hollywood, donde trabajó, primero, como crítico para algunos diarios argentinos; luego, escribió algunos argumentos y críticas para la Warner Bros., como así también realizó trabajos de asesoramiento estilístico y decorativo.

En 1933 conoció en Hollywood a Joan Crawford, Greta Garbo, Gary Cooper, Marlene Dietrich, y al director Josef von Sternberg. A través de éste, obtuvo un puesto como asesor técnico en ***Vuelo Nocturno***, de Clarence Brown, para la Metro-Goldwing-Mayer. Más tarde, logró trabajar en dos asesorías más: ***Volando a Río*** (1933), donde conoció a su futura gran amiga, Dolores Del Río (que protagonizará con él ***Historia de una mala mujer*** en 1947).

Regresó a Buenos Aires en 1934 y trabajó un tiempo en el diario *Crítica*, recomendado por Alberto de Zavalía. Allí escribió crítica cinematográfica. Junto con su amigo Zavalía, Ernesto Arancibia, Enrique Cahen Salaberry,

Carlos Schlieper y Carlos Adén formaron una productora para filmar sus primeros largometrajes. Así nació el SIFAL, que solo pudo producir dos films antes de fundirse: ***Crimen a las tres*** (dirigido por Saslavsky), un policial de setenta minutos, que marcó el principio de uno de los géneros que trabajará nuestro autor a lo largo de su carrera; y ***Escala en la ciudad***, de Alberto de Zavalía.

Años después, entre críticas, cuentos, ensayos y viajes, Luis Saslavsky comenzó una carrera cinematográfica regular para *Pampa Film*, a través del productor Olegario Ferrando. En 1937 filmó ***La fuga*** (para muchos, su primera gran obra) con el joven Santiago Arrieta y Tita Merello. Luego filmó ***Nace un amor*** (1938) y ***El loco Serenata*** (1939), con Pepe Arias. Más tarde, a través de Atilio Mentasti, Saslavsky firmó un jugoso contrato con *Argentina Sono Film* para realizar tres películas con Libertad Lamarque como protagonista, ellas fueron: ***Puerta cerrada*** (1939), ***La casa del recuerdo*** (1940), y ***Eclipse de sol*** (1942); en medio de las dos últimas, realizó ***Historia de una noche*** (1941). Siguió casi una decena de filmes más realizados en la Argentina entre 1942 y 1948, año en el que se estrenó ***Vidalita*** y en el que decidió irse a filmar a Europa por supuestos problemas con el gobierno peronista de entonces.

Realizó algunos films en España y en Francia, con un seguimiento muy entusiasta de la crítica hasta que regresó a la Argentina definitivamente en 1963, para adaptar ***Las Ratas*** de José Bianco. A partir de ese momento, realizó sus films más irregulares, hasta concluir su obra con ***El fausto criollo*** (1979).

Cabe señalar que la película que le abrió la posibilidad de una larga temporada en la cinematografía francesa (cuatro películas muy elogiadas y con buenos réditos comerciales) fue ***La Corona Negra*** (1950), una producción española realizada íntegramente en Marruecos, que el mismo Luis Saslavsky reconoció como una experiencia única, por el sistema de producción, el reparto, el lugar y las condiciones generales de filmación. Una película extraordinaria.

El cine argentino en su época clásica ha dado numerosos artistas y filmes que siempre formarán parte de nuestra nacionalidad. Uno de esos artistas ha sido Luis Saslavsky, a quien abordaremos a partir de uno de sus trabajos mejor logrados: ***Historia de una noche***.

Saslavsky conjugaba fineza estilística y fluidez narrativa con ideas muy claras y recurrentes que, a lo largo de su obra, consolidaron una visión del mundo. Acorde con un pasado (el de los cuarenta, digamos) que se respiraba más habitable y bello (sobre todo en lo que refiere a

su contemplación) que el caos moderno de nuestro siglo veintiuno.

Es común advertir en la obra cinematográfica de Luis Saslavsky que un secreto, una verdad, sea revelada sólo a algunos de los personajes centrales de la trama, mientras el resto vive en el rutinario devenir, como si tal cosa no existiera. Tal es el caso de la magistral ***Historia de una noche***.

La vida en toda su dimensión melodramática sólo atraviesa a unos pocos en el mundo de Saslavsky, mientras los demás están privados de intervenir en la trama de ese mismo mundo que los oprime o los hace felices.

Historia de una noche narra la trama de dos personajes opuestos en la superficie, pero irremediablemente unidos por la pasión hacia una misma mujer, y por unas cuantas cosas más, según se verá.

Por aquí pasan el tango, el melodrama, el honor, la vergüenza, la desesperación y la piedad: cuando ya nada puede salvarte, cuando ya no se cree en milagros que no sucedieron en el pasado es cuando aparece, realmente, el milagro. Y el gesto que agradece dicha gracia puede ser el primer eslabón en la cadena de la confesión.

Luis Saslavsky murió en Buenos Aires en 1995, a los ochenta y dos años de edad, ya retirado de su actividad artística.

Todos los géneros, el género

Escribe Ángel Faretta: “Dicho sintéticamente, nuestro cine, en su gran época clásica (circa 1930-1955), logró acuñar un género, manera o modo expresivo particular. Esta articulación expresiva implicó toda una serie de elementos adventicios que dan lugar a una simbólica y económica, singulares. A este género, el melodrama argentino, lo he definido desde hace ya algunos años como una manera —para decirlo en forma sucinta— que implica todo aquello que generalmente se predica del melodrama con el plus de una característica esencialmente propia, ‘lo fantástico potencial’. Debemos agregar que este elemento ‘fantástico potencial’ actúa como un estado de pesadilla inducida, cuasi alucinatorio, pero nunca —o contadas veces— opta por ‘pasar al otro lado’; es decir, se aproxima y aun se instala dentro de lo onírico y de lo feérico —y hasta se inserta en lo numinoso—, pero no intenta pasar a una dimensión paralela a la cotidiana”.¹

Dentro del sistema de estudios convivieron muchos géneros, pero hay uno por el que el cine nacional siempre se ha destacado: el melodrama. Durante los años cuarenta y cincuenta, el melodrama fue el distintivo narrativo de nuestro

¹ FARETTA, Ángel. *La pasión manda. De la condición y la representación melodramáticas*. Buenos Aires, Editorial Djaen, 2009. Pág. 84.

cine: ese melodrama forzado, extremado, que roza lo fantástico pero que nunca se instala de lleno en tal género. Una creación del cine clásico argentino que marcó, dentro de cada estilo, una forma de tratamiento expresivo en el que los artistas arribaban a sus puntos más altos. Carlos Hugo Christensen, Mario Soffici, el mismo Saslavsky, entre otros, fueron los que acuñaron, desde sus comienzos como realizadores, el melodrama argentino. Algo comparable, en el terreno literario, con las novelas de Marco Denevi, el género fue recorriendo todo un largo camino poblado de matices y visiones del mundo, todas muy argentinas, por cierto. Desde los primeros filmes de Soffici, desde *Historia de una noche* (donde recién comienza a nacer dicha forma) hasta los mejores filmes de Hugo Del Carril, el melodrama argentino fue sustento en la pantalla de historias como *Safo*, de 1943; *Los verdes paraísos*, de 1947; *Los pulpos*, de 1947; *Armiño negro*, de 1953 (Christensen); *Puerta cerrada*, de 1939 (Saslavsky); *La orquídea*, de 1951 (Arancibia); *La secta del trébol*, de 1947 (Soffici); *La Quintrala*, de 1954; *Más allá del olvido*, de 1956; *Amorina*, de 1961 (Del Carril); entre otras.

Como veremos en *Historia de una noche*, y en gran parte de la obra del autor, el melodrama, la pura pasión, el amor desenfrenado, se tiñe, por así decirlo, de un gesto argentino, de un

modismo y un aire de familia que lo distingue, lo sustrae de cierta realidad epocal o estética; pero que a su vez lo trae, secretamente, a las fibras más íntimas de nuestra territorialidad. El filme está compuesto de pinceladas de tango, cinismo, ironía, gestos y dicciones, miradas, paisajes y, sobre todo, de ese ritmo alocado, onírico, hasta pesadillesco que, a partir de esa irrealidad, nos devuelve nuestra mejor (o tal vez la peor) realidad... pero realidad al fin.

Nombramos el melodrama y se hace indispensable hablar un poco más de género. ¿Qué son los géneros narrativos (cinematográficos, en este caso), y para qué y por qué se utilizan? Refiriéndose a Hollywood, dice Robin Wood en su libro sobre la obra de Howard Hawks: “*Un momento de reflexión debería bastarle a cualquier persona para convencerse de que la existencia de géneros preestablecidos es enormemente beneficiosa para el artista, y que casi todo el arte más grande ha sido construido sobre los cimientos fuertes y familiares de un género: las obras de Shakespeare, las sinfonías de Mozart y la pintura renacentista ofrecen paralelismos obvios. Desde luego, lo que valoramos en Shakespeare y en Mozart son, por supuesto, cualidades personales. El género no las crea, pero ofrece medios para que alcancen su expresión más libre y más plena. El artista sin género es, de hecho, menos libre, porque está*

*continuamente ocupado con los problemas que le plantea crearse su propio marco de referencias. Una tarea que le provoca, entre otros efectos, esa extrema conciencia de sí mismo...*² Imitando la tradición norteamericana de los grandes estudios productores y el troquelamiento en géneros, el cine argentino produjo, en su época clásica, sus mejores obras; pero además dio, por los motivos que explica Wood, mayor libertad y creatividad a sus artistas. Uno de los mejores ejemplos es Manuel Romero (justamente Romero es el apellido del personaje de Arrieta en *Historia de una noche*), que filmaba un promedio de tres películas por año, dadas las condiciones que le proporcionaban los estudios, pero que le resultaba cómodo y productivo debido al establecimiento de los géneros. Esto les permitía a los autores grandes posibilidades de narración, de expresión y perfectas condiciones de trabajo; no solamente a los directores de cine, sino también a todo el personal que formaba parte de una producción cinematográfica (elenco, técnicos, asesores, músicos, etc.).

El sistema de estudios proveía también un desarrollo muy importante para la parte actuarial, cosa que indudablemente se ha perdido. Hoy, en ningún lugar del mundo (menos aún en nuestro país) existe la calidad de actores de aquellos

tiempos, y mucho menos una buena cantidad de actores y actrices disponibles para elegir a la hora de filmar una película.

Así como los géneros dan los arquetipos diegéticos y topográficos, los actores y actrices, enmarcados en este sistema, también dan arquetipos personales y emocionales. Ángel Faretta suele decir: *En el cine clásico (norteamericano, argentino, el que sea) el cine se hacía con los actores; desde hace unos cuantos años, el cine se hace a pesar de los actores...* Ciertamente, muy cierto.

Pueblo chico, infierno grande

El pequeño pueblo suele sentarles bien a las tramas de los films de Saslavsky. Son muchas las películas donde esta referencia topográfica sirve de base para el despliegue de una serie de peripecias y relaciones que, al tratárselas desde ese lugar, se vuelven complejas y extraordinarias. Pero hay que tener en cuenta un detalle en la obra de nuestro autor: la vida rural, la vida de pueblo, siempre tiene, de una u otra manera, la referencia (el permanente fuera de campo) de la vida en la gran ciudad (la clara referencia casi siempre es, por supuesto, Buenos Aires).

El interés por la vida sencilla, por gente que se conoce entre sí y que guarda algún prejuicio

² WOOD, Robin. Howard Hawks. Madrid, Ediciones JC, 2005. Pág. 12-13.

respecto del otro, el lugar pequeño, las rutinas, las cuestiones que tienen que ver con los ciclos y las repeticiones, hacen que Saslavsky se sienta cómodo para narrar sus películas. Además de en *Historia de una noche* lo hizo también en *La fuga* —aunque aquí es, claramente, un traslado, literal y simbólico, de la ciudad al campo—, de 1937, en *La casa del recuerdo*, de 1940, y en *La corona negra*, de 1950, entre otras.

Para comenzar, tomaremos la cuestión familiar. Hugo ya no tiene familia. Su madre ha muerto y él no creó una familia nueva. Por eso vive una vida solitaria y errante buscando, tal vez desde hace siete años, una noche como ésta, para compensar, redimir, tantos años de fracaso, errores, egoísmo. El momento clave es cuando se entera de la verdadera situación financiera de Daniel; Hugo le dice: “... *Has concluido por donde yo empecé... estafando...*”. Es el momento en el que ya no puede perder la oportunidad de cambiar. O al menos de terminar lo inconcluso.

Por su parte, Daniel constituyó una familia. A los tirones y con una mujer que al principio de la relación no lo amaba, unos suegros muy especiales, la enfermedad de su hija, pero familia al fin. Allí radica el triunfo (si se lo puede llamar de esa manera) de Daniel. Después de años de tozudez y soberbia, Daniel logra conquistar definitivamente el corazón de Laura, pero sólo a partir de esta noche. Aquella familia

y aquella casa con su jardín y sus flores que Laura soñaba en la juventud y que Hugo le prometía como un futuro no muy lejano, se la da, a su manera, Daniel. Recordemos que justamente la escena final es en el tanpreciado jardín de Laura. Daniel lo logra porque advierte un elemento central (idea fundamental en la obra de Saslavsky), que es el siguiente: no hay una sola forma de ser que asegure determinado éxito, no hay personas que sólo son buenas y personas que sólo son malas. Este punto de partida elemental se interpreta en el film en cuestión mediante una simetría: En el comienzo de la película, en una conversación con su suegro, Daniel se expresa muy duro, muy cruel para con su rival, alegando que Hugo no es que no haya tenido suerte, sino que dilapidó su vida en el juego, que no se dedicó al estudio, al trabajo, a la responsabilidad, etcétera (a diferencia de lo que él cree ser). Incluso redondea su discurso diciendo que sólo hay dos tipos de hombres: “... *los que trabajan y los sinvergüenzas...*”. La idea se cierra con su segundo encuentro con Hugo, en el bar, esa madrugada, cuando Daniel le confiesa su situación y le pide ayuda, y Hugo le ofrece una forma de solución con un grado de amistad que sorprende. Ahí Daniel corrige su discurso anterior, aclarando que él no es tan bueno ni Hugo tan malo. En la escena final, ante la actitud heroica de Hugo, Daniel comprende que

ni siquiera es mejor que él, y que necesitó de Hugo no solo para salvar el pellejo y cambiar de pensamiento y de actitud, sino también para poder tener definitivamente a Laura.

Antes, señalamos que Saslavsky trabaja esta cuestión del simulacro y la vida real que atraviesa a sus más importantes personajes. Pero debemos preguntarnos lo siguiente: ¿a Laura no le afecta en nada esta verdad que está privada de conocer? Por supuesto que la afecta, porque, aunque no conozca la verdad acerca de la situación financiera de su marido, se da cuenta de la distancia que toma Hugo, como así también de cuánto le preocupa a su marido el descarrilamiento del tren, hecho que va a definir, en esa familia, un antes y un después... Recordemos: *“Pero Don Alejandro, nos conocemos hace tanto tiempo..., hago por usted lo que usted haría por mí en una situación similar...”*, dice Daniel a Lusatti con sarcasmo culpable. Una pregunta más: ¿no afecta acaso a la familia Valenzuela, suegra y suegro de Daniel? Recordemos la escena final, en la que Hugo lleva el sobre con el dinero y es rechazado por la señora Catalina, que le dice: *“no nos interesa a qué viniste, quiero que te vayas ya mismo. Ya me imagino qué tipo de sobre traés para Daniel...”*. Hugo responde, entre cansado y burlón: *“Fíjese que este tipo de sobre es la primera vez...”*.

Saslavsky maneja el tema del secreto en tres niveles: Los que están absolutamente metidos en la cuestión (Hugo y Daniel y, por cercanía y confianza, los simétricos Eduardo y Bennett), que saben todo lo que pasa y que plantearán, cada uno desde su lugar, una posible solución al problema; los afectados indirectamente, aun privados de la verdad o de parte de la verdad (Laura y su familia, el señor Lusatti); y, por último, el resto de la gente del pueblo, que no percibe nada ni es modificada, y que está claramente representada por aquella fiesta de beneficencia para el hospital del pueblo.

Respecto de la fiesta, debemos recordar, Laura (Sabina Olmos) interpreta en el escenario la bellísima canción *“Tu recuerdo floreció”* dirigida, a través de la puesta en escena del film, a Hugo, que asiste a esta celebración anual después de siete años. Laura, atada al pasado y a la rutina frívola y sin sentido del pueblo en el que vive, saltará hacia afuera de ese mundo a partir de dejar a Hugo definitivamente de lado y entregarse a su marido, Daniel Romero, hacia el final del filme.

Los hombres (Daniel, sobre todo) poseen el secreto o parte del secreto. Ven como un gran simulacro lo que sus mujeres o posibles mujeres viven como la vida real, e intentan mantener el secreto ya sea para poseerlas (Daniel), o para abandonarlas definitivamente (Hugo). Pero lo que es claro en la narración es que la seguridad

moral masculina (todos y cada uno de los personajes hombres están seguros de que se comportan como deben) tropieza, se vuelve frágil cuando la mujer se pone en el medio, ya sea por seducción, por recuerdo, porque puede develar el secreto o por un simple chisme telefónico. Un detalle: la madre de Laura, Catalina Valenzuela (Buschiazso) no lo puede ver a Hugo y, hacia el final, por su exagerada aspereza casi echa todo a perder. Más adelante analizaremos este tópico que suele trabajar Saslavsky de la relación entre el hombre y la mujer.

Laura le dice a la viuda de Ondurraga que, más allá de su vestimenta y sus actitudes, el luto debe llevarlo en el corazón. Ella lleva un luto de siete años (por haber perdido a Hugo) y esa noche, gracias al anillo (en su función opuesta), se da cuenta de que una distracción en su deber familiar puede producir una tragedia. Su hija Lita tuvo un accidente en el tren y ella se culpa por haberse puesto el anillo de Hugo, luego de haber bailado con él, en lugar de sacarse dicho luto. Más tarde, y después de unos cuantos acontecimientos, logrará sacárselo definitivamente: “Primero hay que saber sufrir, después amar, después partir, y al fin andar sin pensamiento...” dice el tango de los Expósito.

Pensemos en la escena final, una vez recompuesto el triángulo, cómo son las actitudes de cada uno de los personajes: Laura,

convencida (de algo que no es tan así) luego de pasar su prueba no buscada; Daniel, contrariado, algo desahogado luego de sacarse de encima semejantes problemas; y, por último, Hugo, cansado, suficiente, como satisfecho tras cumplir su inesperada misión.

El tiempo

Hay mucho para decir del título del film y del manejo del tiempo por parte del director. ***Historia de una noche*** es, literalmente, el relato de una historia que empieza, se desarrolla y termina en una sola noche (por supuesto, a partir de la pieza teatral de Leo Perutz en la que se basa). Nada anterior puede atribuírsele directamente a dicha narración, ni nada posterior. Algunas cuestiones indirectas sí, pero ya las analizaremos más adelante. Da la sensación de que esta historia, y muchas otras como ésta, pueden ocurrir imprevistamente en cualquier momento y en cualquier lugar, más aún en la Argentina de fines de los treinta, un país haciéndose. Todavía más, es muy interesante pensar en el hecho de que este tipo de historias pueda repetirse. Hechos que atraviesan sólo a ciertas personas y permanecen en secreto, tal vez eternamente, para el resto de la gente.

Un detalle: la historia comienza un anochecer nublado en el cementerio donde Hugo contempla la tumba de su madre (muerta en el 33), mientras el campanario de la iglesia del pueblo llama a los fieles a la misa del sábado por la tarde-noche; y concluye al día siguiente, el domingo, cerca de las nueve de la mañana, cuando el mismo campanario llama a concurrir a la misa matinal. El pequeño pueblo del interior de la provincia de Buenos Aires es sintetizado (simbolizado) por la iglesia fundante del lugar.

La narración da la impresión de ser relatada casi en tiempo real. El montaje, el ritmo, cada corte, aun las elipsis y los cambios de secuencia nos cuentan un “mientras tanto” tan bien ensamblado y natural que, en definitiva, parece que la historia podría haber durado todavía menos que una noche. Los *flashbacks* dan una tremenda credibilidad y logran una consistencia pocas veces lograda.

Todo esto se obtiene a partir de una brillante adaptación (de una pieza de teatro, recuérdese), de una gran meticulosidad técnica (decorados, vestuarios, edición, música) y de una puesta en escena general que hacen de Saslavsky un autor sobresaliente, que coordina todos los detalles y movimientos para darnos una obra cuidada, pulida y extraordinaria.

A pesar del corto tiempo que se recorre en la ficción, el cambio en las actitudes de los

personajes (básicamente, los cuatro principales) está claramente llevado y justificado. Hugo se da cuenta de que no es menos que nadie ni está por debajo de nadie. Decide salir a la superficie con su dolor auestas y hacer saber lo que hace y por qué. Daniel, por desesperación y por miedo (el miedo no es zozco), se rebaja hasta Hugo para darse cuenta al final que equipararse con él no es bajar tanto. Lusatti muestra su inestabilidad extrema como puede ser una larga partida de póquer (siempre fuera de campo), hoy se gana, mañana se pierde. Finalmente, Laura recupera, como pocas veces en la obra de Saslavsky, la verdadera dimensión de lo familiar, una vez completado el triángulo: padre-madre-hija.

Siguiendo con esta línea geométrica, recordemos que, al comienzo, ninguno de los tres ocupa su lugar de vértice en dicho triángulo. A lo largo del relato, se mueven convenientemente para terminar ubicados en el lugar correcto, sintetizado en la familia que la película muestra hacia el final.

El heroísmo oculto o reservado que demuestra Hugo también pasa velozmente, como una ráfaga, ya que todo el filme tiene esa característica especial de sueño, de fugacidad, de algo que no pudo haber pasado realmente, común a nuestro melodrama argentino: algo que no pasa nunca, o que pasa rápidamente a cada momento y en cada lugar.

Análisis sobre las fiestas en la saga de *El Padrino*

por Brisa del Valle Raggio

En los tres films observamos la aparición de tres fiestas distintas pero que, de alguna manera, están relacionadas. A continuación, nos explayaremos al respecto.



Comenzaremos hablando del casamiento de Connie (la única hija mujer de Vito Corleone), ya que es la primera que aparece. Ésta es una fiesta puramente familiar. Tanto la música, como la comida y los bailes son muy tradicionales de la cultura siciliana, lugar al que pertenece la familia Corleone. En esta fiesta, Vito (el “jefe” de la familia) atiende en sus citas

sólo asuntos familiares; son parientes los que vienen a pedirle que haga justicia (Bonasera), que lleve a cabo algún casamiento (el de Enzo, personaje que va a reaparecer y va a ser clave cuando Vito esté internado en el hospital), o algún agradecimiento por dejarlos formar parte de su familia (el caso de Luca Brasi). Luego, ya pasando al film *El Padrino II*, hablaremos de la

segunda fiesta que aparece: la comunión de Anthony (el hijo de Michael Corleone). Ésta, en comparación con la primera, se corre de lo familiar. Para quienes recuerdan, en este film quien se ocupa de los negocios familiares no es Vito Corleone, ya que éste muere en el primer filme, sino que ahora, quien ocupa su lugar es Michael (su hijo). Los asuntos tratados aquí son meramente de negocios; todo está desvirtuado, comenzando con la primera cita que Michael tiene: se reúne con el senador de Nevada, Pat Geary, para arreglar asuntos de negocios. La reunión que tiene con su hermana escapa de lo familiar, ya que, si bien Michael intenta que Connie vuelva a la familia, ésta se rehúsa desobedeciéndolo. Por último, la cita que va a tener con Frank es todo lo contrario a la cita que tuvo Vito con Bonasera: Vito le pide a Bonasera que éste lo reconozca como familia — *Godfather*/padrino—; en la charla que Michael tiene con Frank, éste último le pide que esté del lado de la familia antes que de sus negocios (los negocios que Michael inicia con Hyman Roth).

La tercera fiesta de la cual hablaremos es la bendición del Papa que recibe Michael Corleone. Y aquí vale aclarar que esta fiesta es una combinación entre ambas cosas, lo familiar y los asuntos de negocios. Por un lado, tenemos la bendición del Santo Padre que, si bien es un acto religioso porque intercede directamente la iglesia católica, es más que todo un acto

político, ya que esta bendición la recibe porque Michael dona 100 mil dólares al Vaticano. La razón de esta donación, sin embargo (más allá de que los fines reales sean otros) tiene que ver con lo familiar: la restauración de Sicilia, de donde precisamente proviene la familia Corleone. Luego, vemos que en la celebración aparecen, por un lado, los familiares más allegados (primos, sobrinos, nietos, parientes de sangre); y por otro, personas que no son de su entorno (sacerdotes, empresarios, políticos, periodistas).

Luego, vemos que los asuntos que se atienden en el despacho de Michael son una mezcla de ambas cosas: atiende conflictos puramente familiares (su hijo, quien le plantea que no quiere formar parte del negocio familiar porque quiere dedicarse a la música), y asuntos que tienen que ver con las relaciones de poder entre bandos contrarios al de su familia (Joe Zaza), pero en las que la familia Corleone (Vincent, el hijo de Sonny) está involucrada. Esto va a quedar plasmado en las diferentes situaciones que detallaré a continuación en un cuadro comparativo de las tres fiestas donde la primera es totalmente diferente a la segunda, pero en la tercera encontraremos una combinación de ambas. A continuación, presentamos un cuadro comparativo con las similitudes y diferencias entre los tres films.



<u>Similitudes</u>	<u>Diferencias</u>
Las tres fiestas son de procedencia católica. Las dos primeras pertenecen a los siete sacramentos de la misma	La comunión es el tercer sacramento, el casamiento es el quinto. La tercera fiesta no pertenece a los sacramentos ya que es una bendición otorgada por el Papa.
En las tres fiestas hay shows	En el casamiento de Connie, el show fue dado por Johnny Fontaine, el ahijado de Vito Corleone. Fue un show “familiar”. En la comunión de Anthony, el show fue dado por una pareja de bailarines, ajena a la familia. En la tercera fiesta, Johnny vuelve a aparecer en el show.
Las tres fiestas se hicieron en las respectivas casas de la familia	El casamiento se realiza en la casa de Vito Corleone. La Comunión resulta en la casa de Michael Corleone. La bendición del Papa en la casa de New York de Michael Corleone.
Enfrente de las tres casas había filas de autos parados, pertenecientes a los invitados	En el casamiento de Connie, el FBI venía a investigar y no eran bienvenidos, de hecho, Sonny rompe contra el suelo una de las cámaras de un reportero. En la comunión de Anthony, la policía estaba cuidando la puerta, además de ser atendida por el servicio de <i>catering</i> . En la tercera fiesta, sólo se ve una breve escena donde policías cuidan la puerta, pero, dentro de la casa, hay guardias privados de seguridad.
En <i>El Padrino I</i> y <i>II</i> , Tom Hagen se encuentra en las citas de ese día sentado al lado del jefe de la familia.	En el casamiento de Connie, al lado de Vito; en la comunión, al lado de Michael. En la tercera, no aparece.



<u>Similitudes</u>	<u>Diferencias</u>
La presencia de Connie	En <i>El Padrino I</i> Connie se estaba casando. En <i>El Padrino II</i> , Connie viene a pedirle dinero a Michael y a comunicarle que va a volver a casarse. En <i>El Padrino III</i> Connie no está casada ni piensa casarse, ahora es quien “dirige la fiesta” Esta expresión puede ser usada más adelante ya que va a tomar decisiones en nombre de la familia y es ella quien convence a Michael de que perdone a Vincent y lo reintegre a la familia. El mismo Vincent será quien reciba el legado del negocio familiar.
En el Padrino I y II la madre aparece en las dos fiestas pero de manera distinta	En el casamiento de Connie, la madre bailaba y se la veía feliz en todo momento. En la comunión de Anthony, ella se encuentra sentada, incluso está en desacuerdo con Connie. Además, en el casamiento de Connie, sube al escenario a cantar una tarantela. En la comunión de Anthony, sube junto con Frank al escenario, para pedirles a los músicos que toquen una tarantela. En la tercera película de la saga, la madre no aparece, pero quién está cantando la tarantela ahora es Connie.
En las dos primeras fiestas, un hombre está sentado esperando su cita. En la tercera, un hombre en el vestíbulo espera lo mismo. Los tres terminan muertos.	En <i>El Padrino I</i> , el que espera es Luca Brasi, quien le agradece a Vito Corleone por haberlo invitado. En <i>El Padrino II</i> , el que espera es Frank, quien viene a discutir con Michael y le echa en cara que le da la espalda a “la familia” por admitir negocios con alguien ajeno a ella en vez de defender su propia sangre. En <i>El Padrino III</i> quien lo visita es Joe Zaza, quien viene a discutir que su negocio (el cual antes pertenecía a los Corleone), se está complicando por Vincent.



<u>Similitudes</u>	<u>Diferencias</u>
Senadores y sacerdotes fueron invitados	Al casamiento de Connie no asistieron ni ellos ni los jueces, pero sí enviaron regalos. En la comunión de Anthony, el senador fue uno de los principales invitados, además de que habló sobre el escenario y recibió una donación para la Universidad por parte de la familia Corleone, (“el estado no es su sangre”, diría Sonny) aunque luego denoten claramente sus diferencias. En la tercera fiesta, aparecen representantes, pero de otra institución: la Iglesia. Aquí, son los invitados principales y reciben una importante suma de dinero en donación por parte de Michael Corleone y lo hacen en nombre de Vito.
Aparece una fotografía relevante	En el casamiento de Connie, la fotografía de la familia Corleone, padres, hijos y nietos. En la comunión, la fotografía va a ser la de Michael y su esposa junto con el senador y su esposa, sosteniendo en la mano el cheque con la donación. Una es una fotografía familiar, la otra es puramente de negocios, una “farsa”, una apariencia. En la tercera fiesta, la fotografía es una mezcla entre familiar y política, ya que aparecen sus hijos, nietos y parientes, pero también lo hace el arzobispo.
En las tres fiestas, los invitados bailan	En el casamiento de Connie, la música que se escucha es tradicional de la cultura italiana (tarantela); en la comunión, escuchan música estadounidense. En la tercera fiesta, escuchan las dos músicas: comienza Connie cantando una tarantela tradicional, pero luego se ve a los invitados bailar jazz.

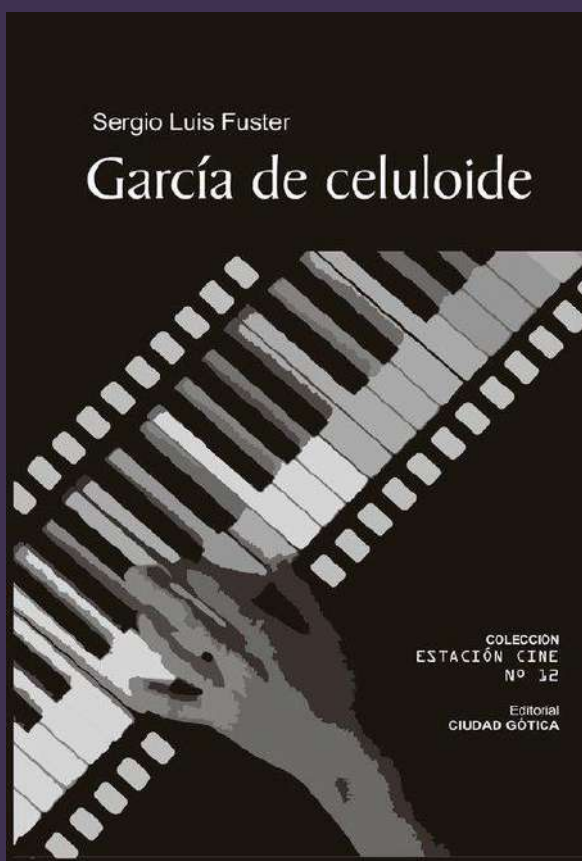
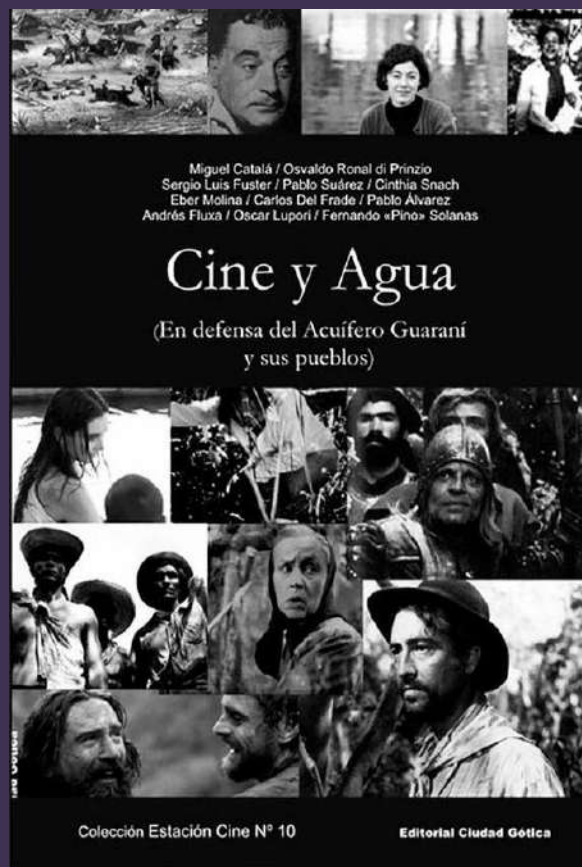
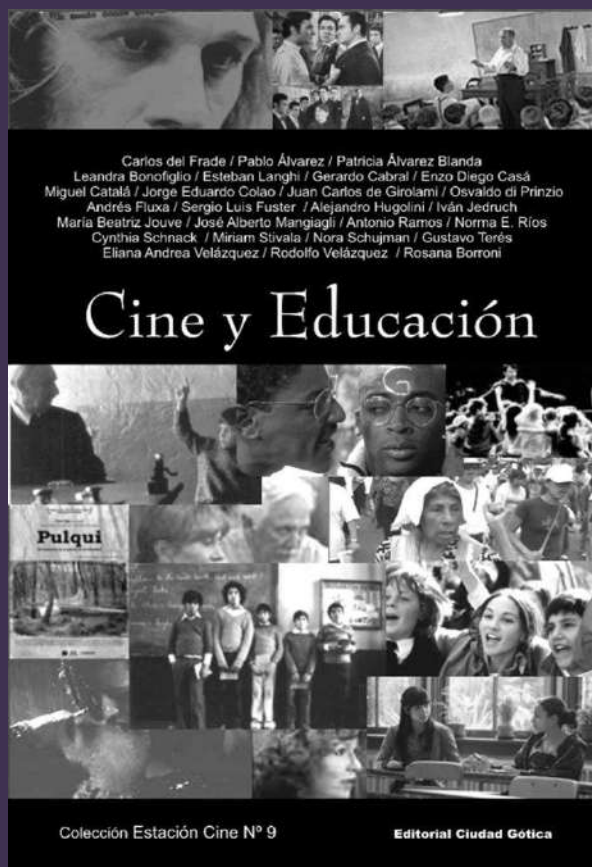


<u>Similitudes</u>	<u>Diferencias</u>
Los invitados llegan tarde	Michael llega tarde al casamiento de Connie. Connie llega tarde a la comunión de Anthony. Vincent llega tarde a la bendición de Michael.
Los colores característicos en cada fiesta dependen del sacramento al que están representando	En el casamiento de Connie, los colores que predominan son el blanco y el rosado. En la comunión, resalta también el blanco, pero sobre todo el amarillo. En la bendición, el color predominante es el negro; para el cristianismo, este color simboliza el duelo por la muerte terrenal (recordemos que la encargada de otorgar la donación al arzobispo es Marie, quien muere trágicamente al final de la película, asesinada, nada más y nada menos, por un sicario disfrazado de “cura”).
En las tres fiestas se habla de la comida	En el casamiento de Connie, Michael y Kay comen lasaña, una comida típica de Italia. En la comunión, Frank se queja de la comida que le sirven: crítica el canapé y en un momento insinúa: “que me den pimientos y salchichas”. <i>*La comida tiene un fuerte peso dentro de la tradición italiana: basta recordar la escena donde Clemenza le enseña a Michael a hacer salsa, la pasta, uno de los platos más populares en Italia. En el tercer filme, en el momento en el que Johnny le pide a Michael que se quede a escuchar la canción, éste responde que se va a la cocina y hace una referencia a la Salsiccia (la salchicha italiana) que curiosamente Franky habría nombrado en el filme anterior.</i>



<u>Similitudes</u>	<u>Diferencias</u>
Aparecen dos personajes que se llaman Johnny	Johnny Fontaine, el cantante y ahijado de Vito aparece en la I y la III . Johnny Ola, el que va a traicionar a Michael aparece en la II .
Duración de las fiestas	El casamiento de Connie duró apenas medio día (aproximadamente). Luego de que cortaran la torta, los novios se fueron y la fiesta acabó. La comunión de Anthony duró todo un día y se prolongó hasta la noche. La bendición no duró tanto como la comunión, ni tan poco como el casamiento. La ceremonia fue de día y la fiesta terminó a la noche.
Las tres parejas centrales bailan	Vito Corleone baila con su esposa. Michael Corleone baila con Kay. Michael Corleone baila con su hija.
La relación de Michael y Kay	En la primera fiesta, Michael lleva a Kay como su novia. En la segunda fiesta, Michael y Kay ya son marido y mujer. En la tercera fiesta, Michael y Kay están separados (pero a punto de reencontrarse).
Michael y el negocio familiar	En la primera fiesta, Michael se niega a pertenecer a la familia y a sus negocios, y se lo dice textualmente a Kay: “Yo no soy como ellos”. En la segunda fiesta, Michael es el que lleva los negocios a la cabeza. En la tercera fiesta, Michael es quien obliga a su hijo a que estudie abogacía para que se encargue de los negocios familiares.





COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

“Mi vida es el cine y el cine es mi vida”



¿Cuándo supiste que ibas a ser cineasta?

Quizás supe toda la vida que iba a ser cineasta pero me enteré cuando ya lo era. Desde chico tenía fanatismo por el cine, los libros y las historias, algo que me llevaba directamente a imaginar relatos. Por un lado, un abuelo que era un gran fabulador y que, si bien falleció cuando yo tenía 11 años, fue suficiente para instalarme las ganas de la ficción. Por otro lado, muchos fines de semana en la época de la primaria iba los domingos al cine con mi viejo, por lo general a ver pelis del tipo James Bond que me fascinaban (todavía me fascinan). Y como para cerrar el círculo, un amigo de la primaria (yo viví en ese momento unos años en Buenos Aires) era hijo de un funcionario de Argentores y tenía entrada gratis para ir a cualquier cine. Entonces todas las semanas (cuando teníamos entre 11 y 13 años) íbamos a ver lo que había en el cine sin importar lo que fuera. Es así que con apenas 11 años (en 1974) me encontré sentado viendo *La Madre María* con Tita Merello y dirigida por Lucas Demare. Nada más lejos para un niño que ver esa película. Pero aún hoy me acuerdo.

¿Hubieses terminado en esta realidad sin haber conocido el Taller de Cine Arteón?

El taller Arteón fue el punto de partida de lo que luego sería mi carrera. Llego al taller en abril de 1982, luego de quedar en suspenso mi incorpo-

ración al servicio militar por la Guerra de Malvinas. Arteón era un lugar de resistencia cultural que te pegaba muy fuerte al entrar allí. Fue un choque muy grande llegar a Arteón porque supuso confrontar mi realidad cotidiana con la realidad real que todavía permanecía oculta para muchas personas.

¿Qué recuerdos te dejó el paso por el taller?

El taller fue el primer paso —como te decía— y significó primero conocer a algunas personas que fueron o son parte fundamental de mi recorrido posterior y, a su vez, amigos que se transformaron en una especie de familia. Es el caso de Héctor Molina, Néstor Zapata o Gerardo Martínez Lo Re. En Arteón, aprendí las reglas básicas del lenguaje cinematográfico, algo que me quedó tan grabado como esos dos años que pasé en el taller.

El fuerte reconocimiento de tus cortometrajes *Cabecita negra* de 1984, y *Los oficios terrestres* de 1985, ambos co-dirigidos con Héctor Molina, ¿fueron el despegue definitivo de tu carrera?

No creo que esos cortometrajes hayan sido el despegue de mi carrera, pero sí creo que fueron las primeras armas que me permitieron pensar que se podía ir más lejos. Son dos películas entrañables y su reconocimiento evidentemente

nos facilitó darnos a conocer de una mejor manera. Por ejemplo, al ir al Festival de la Habana con *Los Oficios Terrestres* supuso que yo me quedara en Cuba haciendo dos talleres y armara una coproducción con la Escuela Internacional de Cine y TV para terminar mi primer largo. Aparte de conocer a Francis Ford Coppola y George Lucas.

En los cortometrajes *Un sueño más* y *Los habitantes del tío Mario* de fines de los ochenta, ¿notaste la fuerte comunión con el público que se estableció a partir del humor de tales trabajos?

Fueron dos cortometrajes —que a diferencia de la mayoría de los cortometrajes en Super 8—, trabajaba mucho con el humor y con recursos más cercanos al cine industrial que a recursos de orden experimental que eran más comunes en esos trabajos. Creo que en ese sentido esos cortos marcaron una diferencia, porque trabaje un formato narrativo que no era común en ese soporte.

En tus comienzos como cineasta, ¿cuáles eran tus directores de cabecera o a quiénes admirabas como modelo a seguir y/o películas que referenciabas?

Los modelos siempre se modifican y cambian, a veces de un año a otro, y otras de un día a otro.

Al comienzo, yo me sentía por un lado cercano a lo que podía ser todo el cine social y político de los 70. Con Fernando Birri, Solanas o Glauber Rocha. Pero también a Godard: cuando lo vi por primera vez a los 18 años, necesité saber y conocer más de ese tipo, pasando a ser una referencia fundamental para mí. Pero en esos comienzos me gustaban Wim Wenders, Herzog, pero también Scorsese y Coppola.

¿Podemos pensar tus dos primeras películas (“De regreso” y “Camino a Santa Fe”) como modo de reconocimiento y asentamiento de la práctica realizativa en largometrajes?

De Regreso fue mi primer largo y tuvo un reconocimiento relativo. *Camino a Santa Fe* nunca se estrenó salvo proyecciones en festivales. No sabría decirte si eso que preguntás es así. Entiendo que me sentía capacitado y luego de dos películas de largo aliento estaba seguro de que podía hacer cualquier película.

En tus dos primeros filmes hay una fuerte influencia, en cuanto al estilo visual y a la temática elegida, respecto del Solanas de “Sur” y “El viaje”. ¿Fue consciente esta analogía?

De Regreso está claro que tiene una gran influencia de *Sur*, pero con respecto a *El Viaje* creo que tiene una gran influencia de *De Regre-*

so (jeje). De hecho mi película es anterior a la de Solanas. Y Pino tuvo la oportunidad de ver **De Regreso** mientras yo la editaba en Cuba, antes de que él filmara *El Viaje*. Acá hago una digresión que me divierte contarla. Cuando yo estaba en la EICTV editando **De Regreso**, llegó Solanas a la escuela. A mí me interesaba que él viera la película y entonces nos sentamos durante tres noches seguidas a ver en una moviola el primer corte. Pino me destruyó haciéndome una crítica impiadosa. Fue una bofetada muy grande de alguien a quien yo consideraba un referente. De todas maneras, tiempo después, al ver **El Viaje** descubro que hay una mujer de rojo que camina por las rutas como un fantasma sin decir palabra a lo largo de todo el film. En **De Regreso** hay una mujer de rojo vestida de la misma manera, que camina por las rutas sin decir una palabra. Lo que me dio a entender que al menos algo de mi película le había gustado a Pino, del que —más allá de esta pequeña anécdota—, lo seguí admirando como cineasta hasta sus últimos días.

Ahora bien, **Camino a Santa Fe** ya no tiene nada que ver con ese cine sino que se acerca, quizás en mi imaginario, a un cine yanqui de los setenta, entre lo urbano y la *road movie*.

¿Cómo surgió la idea de “El asadito”?

El Asadito surge mientras estaba editando **Camino a Santa Fe**. Tuvimos que parar unas semanas porque la moviola (*) en donde se hacía el montaje necesitaba conexión de electricidad trifásica y eso nos llevó un tiempo. Un mediodía mientras almorzábamos en el viejo Savoy (a la espera de que solucionen el problema) junto a Tito Gómez (protagonista de **Camino a Santa Fe**) y Carlos Rossano (sonidista), nos pusimos a hablar de películas de comidas, hasta que en la charla surgió que no hay películas sobre asados. Y ahí apareció la idea de hacer **El Asadito**, en ese momento y sobre la mesa del Savoy empecé a pensar a quién convocar para hacer la película y que debía hacerse en 24 horas y antes de fin de año; y si salía bien, todo Ok; y si no, la guardábamos en un cajón. Convocaría a actores para un día determinado y el que pudiera ir iría, y el que no, se quedaría afuera. Tenía unos rollos de película en blanco y negro y conocía en Buenos Aires a un flaco que me podía alquilar una cámara de 16 mm muy barata. A partir de allí empezó todo.

(*) *Moviola: máquina que permite editar la película en formato fílmico cortando y pegando el material fotográfico de forma manual y netamente analógica.*

¿“El asadito” fue tu ingreso al grupo considerado como parte del Nuevo Cine Argentino (NCA)? ¿Lo sentías de esa manera?

Creo que yo ya era viejo para ser parte del nuevo cine argentino, pero era joven para ser parte del cine anterior. Quedé en el medio, aunque entiendo que si bien generacionalmente era un poco mayor que el resto, *El Asadito* fue una de las películas que hoy se consideran clave de esa época. Yo había hecho dos películas anteriores que nunca podrían haber formado parte del NCA, pero a partir de *El Asadito* comencé a estar en ese grupo, al menos por un tiempo.

¿Qué pensas del aquel entonces llamado Nuevo Cine Argentino?

Creo que cuando surgen propuestas nuevas o que rompen en varios sentidos con lo que se venía haciendo, es necesario establecer un rótulo para nombrarlo y hasta para poder cuestionarlo o reverenciarlo. Creo que muchos y muchas de los que transitaron ese momento siguieron caminos muy diferentes a los que comenzaron, por lo que no sé si el rótulo era el adecuado. Creo que fue un tiempo en donde se entendió que se podía filmar con más libertad sin las ataduras que impuso históricamente la industria, incluso en formatos tanto técnicos como narrativos que no se pensaban que podían desarrollarse. Hay nombres importantes que han desarrollado una obra y se iniciaron en ese grupo, como también hay críticos y periodistas que ganaron un nombre a partir de escribir sobre ese cine. Yo he

criticado algunas cosas del NCA y me han pegado por eso mismo también, fundamentalmente porque ese cine (más allá de mi inclusión o de algunos más) siempre fue un cine con una clara mirada y sentimiento porteño o pensado desde Buenos Aires, tanto desde la realización como desde la crítica. Pero más allá de todo entiendo que efectivamente fue una corriente de películas y nombres que han dejado marca. Y ante eso, lo que yo diga, piense o deje de decir, no tiene importancia.



¿Sabías en la preproducción de “El asadito” que con este film terminarías filmando una trilogía?

La idea de la trilogía me surge en medio del rodaje de *El Asadito*; en ese momento se me ocurre hacer una trilogía de películas que puedan tener una vinculación, más del orden conceptual y narrativo que de una serie o saga.

Más allá de la unidad conceptual que acometen los filmes de la trilogía (*El asadito*, *El cumple* y *La peli*), ¿tuviste en cuenta otros elementos retóricos o temáticos para su construcción?

El Asadito y *El Cumple* forman parte de un mismo universo y creo que son películas que podrían conformar un díptico. Digamos que *La Peli* ya no contiene los mismos elementos que sí tienen *El Asadito* y *El Cumple*. En verdad, *La Peli* rompe lo que yo había hecho y la pensé como una película que niegue a las dos anteriores desde el mismo cine y desde la producción. Es mi primer filme realizado en toda su línea con el INCAA, ya sea con aprobación en un comité como en el pedido de un crédito, etc. También es la primera vez que el elenco está protagonizado en gran parte por actores de los llamados populares: Darío Grandinetti, Natalia Oreiro, Norman Briski, Jazmín Stuart, sumados a los actores rosarinos de siempre. Era una

apuesta a un cine industrial de autor pero concebido en los márgenes.

¿A qué te referís cuando hablás de cine industrial de autor? ¿Te consideras un autor?

El cine industrial, por lo general, produce un tipo de películas en donde el director es un engranaje más del sistema y su mirada es más bien la de un artesano, pero está signada por decisiones previas que quizás no haya tomado él mismo sino que fueron decididas por la producción: desde la escritura del guion hasta la elección del elenco. Si bien en Argentina este tipo de cine no es mayoritario, cuando se habla de cine industrial yo pienso en este tipo de cine; por eso mismo le agrego la palabra “autor” al concepto industrial. En nuestro país aquel cine que se produce con grandes presupuestos y figuras que podríamos llamar estelares, por lo general están dirigidos por realizadores que tienen una mirada personal y distintiva (más allá de los resultados), por lo que la mayoría del cine industrial argentino podríamos considerarlo “de autor”. Esto no significa que todos sean autores en el término clásico. No basta con esa mirada personal y distintiva para ser un “autor” pero sí es suficiente para denominar al cine industrial como de “autor”; creo que esto tiene que ver con una manera de catalogar el tipo de películas más que con el real concepto de autor. Por mi parte intento ser

un autor, siempre lo intenté, pero eso es algo que yo no puedo afirmar, aunque interiormente lo crea así, quizás cuando deje de filmar eso se pueda averiguar analizando mi obra. Yo entiendo como autor a aquél o aquella que puede diseñar un universo propio y que se puede reconocer al verlo.

¿Es *El asadito* una especie de Grial al cual buscarías —en cuanto a la obtención del favor de crítica y público—, en tus realizaciones posteriores?

El asadito fue una película que podríamos llamar popular y que a su vez tuvo una crítica que la favoreció y que ha quedado en el tiempo como un film de culto o clásico contemporáneo del cine argentino. Eso efectivamente es algo que pesa en mi obra y es una especie de fantasma que siempre sobrevuela lo que hago, por más que me he querido alejar lo más posible de esa peli, más allá de que contiene muchos elementos y herramientas que he vuelto a utilizar (desde otra perspectiva). Pero ahora ya acepté lo que *El Asadito* significa para mí y sé que, aunque no quiera, siempre estará ahí.

En esta trilogía se nota una mirada al mundo cinematográfico de John Cassavetes, y también respecto de armar, junto a un grupo de actores y actrices, una especie de clan, como

modo de superar etapas de reconocimiento y de construcción progresiva de un modo de actuar y filmar. ¿Es así?

Creo que Cassavetes está presente en la mayoría de mis películas por esa impronta que tenía hacia el trabajo con los actores y por el tipo de forma que le daba a sus películas donde integraba la cámara a lo actoral de una manera que nos hacía sentir que lo que sucedía, realmente sucedía. A veces, para conseguir ese objetivo, tenés que trabajar con un equipo que te entienda a la perfección y con un grupo de actores que estén dispuestos a laburar de esa manera. Como decís, se arma una especie de clan o grupo que se entiende a la perfección y eso con los años va sumando. Pero también aprendí que en un momento hace falta romper con ese clan para crecer y armar nuevos clanes, donde permanezcan algunos y otros tomen rumbos diferentes y necesarios.

¿Pensaste en filmar otra trilogía?

A veces se me ocurre filmar una serie de películas que tengan algún vínculo, que podrían ser dos, tres o cinco. Pero por ahora no me he sentado a pensarlo demasiado. Después de la pandemia, nos hemos puesto más lentos en casi todo, incluso en esto de coincidir en espacios comunes.

Me da la sensación de que desde los inicios de tu carrera, respecto del tema actuación, has establecido un modo de obtener grandes trabajos en ellos, teniendo en cuenta los escasos antecedentes en el medio audiovisual (generalmente surgidos del orden teatral). ¿Cuál es el secreto?, o ¿cuál es el método?

Me encanta trabajar con actores y actrices; de hecho, desde hace años, dicto un taller para actores que me da mucho placer hacer. El cine que me gusta (o el que más me gusta), es aquél donde los actores son protagonistas absolutos. Y a medida que han pasado los años y las películas, creo que fui encontrando un método propio para el trabajo con los actores. No es un secreto, tiene que ver con dos cosas básicas: primero saber elegir a los actores o actrices, y por otro lado lograr un buen vínculo con cada actriz o actor. Debe haber una conexión en donde se establezca una complicidad en cuanto al trabajo, quien actúe debe estar entusiasmado con lo que va a hacer, debe moverlo una motivación que a su vez sea un desafío. Y eso es lo que trato de lograr, y si no lo consigo sé que el proyecto, en algo, va a fallar. Por eso mismo me dedico mucho tiempo a trabajar con los actores, que no siempre significa ensayar; muchas veces lo que hago es charlar, darles materiales que a mí me parece que pueden servir. El trabajo con los actores también me llevó a apasionarme por el teatro y que el teatro sea, de alguna manera, mi

canal de expresión de cosas que quizás en el cine no puedo hacer; o que después de pasar por el teatro, los llevo al cine.

Siempre encuentro algo nuevo para indagar en la actuación, e inclusive algunos proyectos surgen a partir de un vínculo que se genera con alguien con el que tenemos ganas de hacer algo juntos; o porque lo hicimos y queremos volver a trabajar. En este sentido, una de mis últimas películas (que todavía estoy editando) surge a partir de querer armar un proyecto casi experimental con Julieta Cardinali. Con ella, habíamos trabajado en el corto de Fontanarrosa que filmé para la película ***Lo que se dice un ídolo***. En ese corto, ella junto con Gastón Pauls discuten todo el tiempo y es un corto en el que en el que se habla todo el tiempo. Y en un momento —el único— en que ella tiene que estar en silencio yo le digo —en chiste— te sale bien actuar en silencio, podríamos hacer una película en la que no haya ningún diálogo. Y ella me dice “hagámosla”. Y a partir de allí, empezamos a pensar una película que es ***Singapur*** y en donde se escucha su voz en off durante casi todo el metraje y es una de las experiencias más extremas que hice y surgió a partir del vínculo con una actriz, que a su vez —y siendo una actriz popular de la industria— se animó a jugarse en una patriada que ni ella sabía de lo que iba. Eso es por lo que he podido generar con el vínculo con los actores, así sean de aquí, de allá o de todas partes.

“Insensatez” denomina desde su mismo título, la acción sinsentido de los personajes, que navegan en medio de un festival de cine en caminos que no conducen a ninguna parte. ¿Cómo se planteó la película?

Insensatez, al igual que *Miami*, surgió de charlas con Quintín que en esa época era el director del BAFICI. Yo tenía una muy buena relación con él, ya que fue una de las personas dentro de la crítica que más defendió y apoyó mi trabajo. La idea era filmar y editar la película durante el festival, y estrenarla el último día en el mismo evento. Lo loco era que estaba programada una película que cuando empezó el festival no existía. La película en sí misma era una insensatez, por eso mismo lo del título.

¿Qué recordás de la película? Incluso hoy día funciona muy acorde con la dinámica de tantas películas contemporáneas.

Es una película que me gusta mucho, creo que sigue siendo actual y que no ha envejecido. Podría decir que en algunas cosas se adelantó a otras películas que más adelante plantearon cuestiones parecidas, pero a su vez tiene mucho de mi propio cine y también experimenté cosas que después desarrollaría de otra manera. La aparición de un personaje director, luego vuelve a aparecer en *Ensayo sobre Macbeth*, *La Peli* y

Simulacro (y tal vez, en otra que no me acuerdo).

¿Quedaste conforme con el resultado?, y ¿qué destacarías del filme?

Disfruté mucho no sólo de la película terminada sino también de hacerla, nos divertimos mucho. Filmamos tres días y después nos encerramos otros tres días a editar en una habitación de hotel que quedaba al lado de una bailanta (donde después funcionó *Cromagnon*). Las noches en la puerta de ese hotel eran muy bizarras, porque el equipo completo paraba allí.

El festival nos había dado el hotel, la comida y los equipos de rodaje (los de edición los llevamos nosotros). Lo que más destaco es el laburo de los actores y el humor fresco que la película destila.

En “Tremendo amanecer” te acercas al cine de género pero desde una distancia considerable, esencialmente en el tenor con que abordan los personajes las problemáticas en que se ven inmersos...

Mi idea era hacer un cruce entre *Drácula* y *Fausto*, por eso mismo la crisis que atraviesa el personaje de Dante a lo largo de la película.



¿Cuántos films del género viste para acercarte a ese mundo?

Miré muchas películas, y también leí muchos libros. A Bram Stoker y su *Drácula* lo había leído en mi adolescencia y fue un libro que me marcó muchísimo. Recuerdo que tendría trece años y me encerraba en mi habitación para leerlo, para darme más miedo. Pero quería alejarme un poco de ciertos clichés, y que la película no fuera tanto una historia de terror como sí una de amor trágico.

¿Cómo surgió “Ipanema”?

Ipanema surge junto a *Tremendo Amanecer* y *Delivery* (de la cual no tengo copia y creo que se perdió). Eran una serie de telefilms o películas para televisión con la idea de que fueran cuatro pero quedó todo trunco y bueno... son cosas que pasan.

Miami Rmx es un ensayo según profesa el título más extenso. Un género cuando no era común en cuanto a su práctica...

El ensayo en el cine, en Argentina, no era tan común en aquel momento, pero ahora es un género que ha crecido, más allá de que hay películas en otros lados, ya estaba desarrollado; como en Chris Marker, Agnes Vardà, Chantal Akerman o el mismo Godard.

Aparece en *Miami* una declaración de principios respecto del cine, y en todo caso, un despliegue de tus pensamientos e inquietudes de aquel tiempo; en ese modelo, el del cine de Glauber Rocha según se profesa en el film... ¿Dónde aparece Glauber Rocha en tu cine posterior?

Glauber siempre fue un tipo al que admiré y admiro, pero es inimitable y su cine no puede ser reproducido hoy porque lo que hacía estaba muy vinculado con su tiempo y su geografía. Lo que sí destaco y rescato de Glauber es su libertad para filmar y su posición de ser un realizador

contracultural. Más allá de esto, le hago un pequeño homenaje a Glauber en **(mi) Historia Argentina** adaptando parte de *Tierra en Trance*.

¿Cómo resultó la experiencia de tu primer largometraje documental: *El Paradigma Brandazza*?

Fue mi primer largo-documental, aunque tiene parte de ficción. Hay cosas que me gustan y otras que quizás hubiera hecho de otra manera, pero fue una película en la que se rodaron primero las entrevistas sin saber cómo seguiríamos, y entre esto y la ficción pasó un tiempo considerable. Me interesa mucho la película por el tema y el rescate de la figura de Brandazza y lo que significó su desaparición. Pero quizás hoy la pensaría de otra manera.

Las escenas en el centro de detención tienen como *background* imágenes documentales o que funcionan como tales... ¿Fue una manera, al menos en interiores, de permanecer en ese registro documental?, ¿o el de mostrar simultaneidad de los géneros, en tanto hibridez en su utilización?

Siempre traté de que no fuera lo que se llama docu-drama o docu-ficción, más allá de que de alguna manera termina siéndolo. Pero proyectar las imágenes sobre los actores por un lado le

sacaba realismo a la escena, pero a su vez le otorgaba más conexión con lo real.

¿Cómo surgió la idea para “Días de mayo”?

Es la primera vez que me surge primero una idea temática antes que la idea narrativa. A partir de ahí empecé a escribir, siempre pensando en el hecho histórico.

Se nota un enorme trabajo de preproducción en la busca del logrado ambiente de fines de los 60 en Rosario...

Trabajamos muchísimo la búsqueda de los espacios y locaciones, estudiamos la época, buscando material de todo tipo, filmaciones, revistas, diarios, etc. No fue tan sencillo porque la ciudad tiene una cuadra donde conviven en pocos metros construcciones de la década del 50 con cosas del siglo XXI. Pero, en definitiva, la película quedó muy bien en relación a eso.

¿Te sentís cómodo en aquellas producciones donde resulta difícil controlar todos los aspectos que convergen en una película, como ocurre en este film?

No sé si fue difícil controlar todos los aspectos. La dificultad fue encontrar todos los elementos que pudieran converger. Pero cuando los conseguimos, ya después fue más sencillo. Te diría

que me siento cómodo cuando me meto con algo que no había experimentado y que significa un desafío y una apuesta grande; en el caso de *Días de Mayo*, obviamente que fue así.

El sonido y la noche reitera la presencia de personajes sin rumbo que giran en espirales mentales y temporales del relato... ¿Ese deambular errático, te permite un espectro de mayor improvisación en la actuación?

Cuando trabajo la improvisación lo trabajo con una guía y con un guion. Es decir, a veces se piensa que la improvisación es dejar que cada uno haga lo que le surja. Y la improvisación en el cine, para mí, tiene que ver con una *jam* de jazz, donde todos los músicos tienen la partitura y cuando les toca hacer su solo se van para otro lado pero para volver sobre la partitura, es decir la improvisación es para liberar un poco la cabeza pero para regresar.

Luego de un maravilloso plano secuencia al principio del film, en tanto muestra el germen de la disolución de la pareja, grabado con cámara estática, la mayoría de las escenas tienen escasos cortes...

Vos sabés que me había olvidado de que hice esa película. Lo que pasa es que al no estar terminada al cien por ciento, y como nunca se estrenó, no la tengo tan presente.

¿Por qué la decisión de musicalizar el primer momento del bar del protagonista de María Celia Ferrero, que resulta muy externa a la textura que desarrolla el film?, e inversamente, el tema de Coki & The Killer Burritos: “La verdad”, resulta tan acertado, casi como si hubiese sido compuesto para la película...

Me acuerdo del tema de Coki, pero no me acuerdo del tema del inicio (je). El tema de César encaja perfecto para mí, y es como decís vos, parece escrito para la película.

¿Es esta película una que resume muchas de tus intenciones respecto del cine?

Es una película que, en su momento, la pensé desde ese lugar que me gusta trabajar cuando lo hago por fuera de la industria. La idea de hacer una película con los mínimos elementos y que funcione bien.

Es una de mis películas más *cassavetianas*.

“La nieta de Gardel”... ¿Fue un encargo para la televisión?

La Nieta de Gardel fue el resultado de un concurso que hubo para series federales que llamó el INCAA hacia fines de 2010. Fue el primer concurso que se hizo de esa manera y *La Nieta...* fue de las primeras series. En verdad era un proyecto que yo tenía desde antes, lo había ar-

mado a partir de una propuesta de Emilio Cartoy Díaz que me dijo: ¿por qué no pensamos algo alrededor del tango? Ahí me surgió la idea y antes del concurso estuvimos a punto de producirlo en Buenos Aires con una productora grande de televisión que hasta en un momento se barajó el nombre de Robert De Niro para que trabajara, ya que pensábamos filmar en Buenos Aires, Colombia y Nueva York. Después se filmó íntegramente en Rosario y Victoria, pero me gusta como quedó.

Pese al formato episódico, la puesta en escena está resuelta muy cinematográficamente...

Cuando terminé de escribirla, me parecía que era más un largometraje para cine que una serie, por eso mismo creo que tiene esa estética. Siempre que filmo me imagino que lo estoy haciendo para el cine aunque eso puede ser un error algunas veces. En algún momento pensé en re editarla y pasarla en salas, pero después no lo hice.

A diez años de la serie, pese al buen resultado como producto, no has vuelto a trabajar en ese formato...

En realidad hice tres series, una fue Huellas para Canal 3 que creo fue en 2002, la otra fue Pasajero para el Canal de la Ciudad de Buenos Aires, en 2005, que fueron trece capítulos y la otra **La**

Nieta... Lo que sucede con el formato de las series es que para hacerlo debe existir previamente un canal (o, ahora, plataforma) donde se va a emitir, salvo que sea un concurso como el que gané con **La Nieta...** y que luego el mismo Estado se encargue de emitirla. La serie necesita, antes de ser producida, un espacio de emisión. La televisión depende de variables que el cine no tiene. Podés hacer una película de manera ultra independiente y luego armar un circuito de difusión que sea totalmente alternativo y apostando a muestras y festivales. La película tiene más chances de tener un recorrido y de encontrar su público a lo largo del tiempo. Producir una serie sin tener la posibilidad de ser emitida ya de por sí es un riesgo grande; eso no quita que pueda haber alternativas. Pero tanto desde la difusión y el recupero de lo invertido, una serie sólo es factible cuando sabés por dónde la vas a ver. No olvidemos también que el cine tiene la posibilidad de acceder a un fondo de fomento del INCAA que permite recuperar lo invertido, algo que no sucede con las series. Por todo esto es que no he vuelto a trabajar en ficciones televisivas, aunque ahora estoy con un proyecto que acabo de escribir de una miniserie, pero dependerá de los resultados de un nuevo concurso.

Con *Lejos de París* volvés al ensayo...

Lejos de París era una película que quería hacer hace tiempo, vuelvo al ensayo luego de *Miami RMX* y del corto *(mi) Historia Argentina*, hecho para el Bicentenario, una película que también disfruté mucho. *Lejos de París* tiene un vínculo con *(mi) Historia Argentina*, te diría que son películas hermanas.

¿Cuál era la idea al hacerlo? ¿Acaso una mirada a la ciudad de Rosario tan poco resuelta en muchas de las realizaciones de la ciudad?

El punto de partida era hablar de la ciudad desde una perspectiva desacartonada. Me gustaba como referencia *Of Time and The City* de Terence Davies, *Suite Habana* de Fernando Pérez y algunas cosas de Godard, y por qué no de Jonas Mekas o *My Winnipeg* de Guy Maddin. Rosario necesitaba de una película en la que se hable de ella, una película donde sea protagonista la ciudad. Creo que *Lejos de París* tiene algo de eso. Pero también la idea era hablar de cine y de la vida cotidiana vinculada con el hecho creativo. Puse mucho de mi vida en esa película, desde la recreación de parte de mi historia como también referencias al cine propias y ajenas. Le tengo mucho cariño a *Lejos de París*.

¿Entendías que el ensayo te permitiría expresar algo que con otro marco resultaría imposible?

El ensayo te permite una libertad que no es posible con la ficción o el documental en su formato más puro. El ensayo contiene todo por lo cual es un formato o género al que me gusta volver de vez en cuando, porque lo disfruto mucho y las películas que he realizado desde esa perspectiva me gustan mucho. El ensayo es un formato que seguramente visitaré. Creo que podría dejar de hacer ficciones o películas de corte más documental, pero el ensayo es un género que podría hacerlo siempre.

Con “Brisas heladas” retornás al género que utilizaste en “La nieta de Gardel”. ¿Cómo te sentís en ese registro?

Me gusta el género, soy un fanático del thriller y del *film noir*. Me gustaría hacer más películas así, lo que sucede es que creo que es un género que no es tan sencillo adaptarlo de manera real a nuestro cotidiano. El *film noir* o la novela negra surgió como un reflejo de una sociedad, pero cuando lo adaptamos acá hay elementos propios del lenguaje que hay que modificar para que se vean reales o verdaderos, con todo lo que el término verdadero implica. Entonces, muchas veces, sucede que vemos un policial negro en estas tierras pero con personajes que no existen en nuestra realidad y se da una ficción dentro de la ficción que no siempre funciona. Como yo sabía que eso sucedería, me planteé a los perso-

najes de ***Brisas Heladas*** como si estuvieran sacados de un cómic y no de la realidad rosarina.



En este filme aparecen pocas locaciones, quizás por estar basada en una obra de teatro. ¿Resultó problemático el transitar de un lenguaje a otro?

En realidad hay varias locaciones, más de diez te diría, muchas más que en *El Asadito*, *el Cumple* o *Insensatez*. Lo que sucede es que la mayoría de la acción transcurre en un solo espacio. Eso para mí no es un problema sino que me gusta que sea de esa manera. Y con respecto al pa-

saje de lenguaje, cuando terminé de escribir la obra ***Brisas heladas*** me di cuenta que también podía ser un guion para cine e inmediatamente reescribí la versión cinematográfica. Siempre convivieron las dos.

“Perra negra” es la conjunción de varios géneros y subgéneros. ¿Es un modo de revisar etapas de lecturas iniciáticas?

Perra Negra fue mutando a partir de que se empezó a filmar. Nunca fue lo que es ahora porque se rodó durante varios años y a medida que surgían ideas nuevas.

¿Este filme es más una apuesta de múltiples géneros abordados, o una idea para desplegar al personaje? O sea, ¿tu apuesta fue a la historia o al personaje?

Empezó con el personaje y fue mutando; primero, era una película de una mujer solitaria y después se transformó en una mujer que se transformaba en una *psychokiller* para finalmente entrar en el terreno del cómic y traer a escena a un *Batman* cercano a una versión argentina de *El Regreso del Caballero de la Noche*, de Frank Miller.

¿Cuál fue la respuesta del público en el festival Buenos Aires Rojo Sangre 2017?

Creo que la respuesta fue buena, pero yo no viajé al festival, por lo tanto no recuerdo qué sucedió.

Si con *Brisas heladas* volvés al policial, la película *Perra negra* se acerca al género de *Tremendo amanecer*. ¿Pensaste en ello al hacerlos?

Tremendo amanecer es una película que respeta de alguna manera las reglas del género, pero *Perra negra* no respeta nada, es muy trash.

En el episodio “Vidas privadas” de *Fontanarrosa*. (Lo que se dice un ídolo), el tema es el de la creación de una obra, que reaparecerá en tu posterior *Simulacro*. ¿Es un tema que te preocupa actualmente?

Ese tema ya estaba en *La Peli*, en *Ensayo sobre Macbeth* —el telefilm que hice para Canal 7—, también está en *Insensatez*, algo de eso hay en *Miami RMX* y en *Lejos de París* y también en *Singapur* que todavía está en edición. Así que te podría decir que es un tema recurrente en mi vida, tanto cinematográfica como real.

Desde hace varios años, la participación de María Celia Ferrero es frecuente en tus películas...

La presencia de Celia al igual que de otros actores como Juan Nemirovsky fue un período de cine y teatro que empezó con *La nieta de Gardel* y *Algo sobre el amor*. Sumé varios actores en aquellos tiempos en donde experimenté diferentes maneras de hacer cine, tanto como teatro y televisión. Son sociedades que se van dando a lo largo del tiempo y de los años. Esto me ha sucedido con otras actrices y actores, como así también con técnicos y diferentes compañeros de trabajo. Cuando he armado grupos de trabajo, me ha sucedido que los proyectos los pensaba en función de ese grupo. Pero también es necesario que ese grupo experimente otro tipo de recorridos y por eso llega un punto en donde necesito rearmar el equipo para evitar quedar encerrado siempre en la misma lógica y permitirles a las actrices y actores que hagan otros recorridos.

En este año 2021 estrenás dos películas, una grabada en su totalidad con un celular: *El presi*; la otra, una película realizada “en vivo”: *Simulacro*. No dejás de experimentar todo el tiempo...

Si no tengo algo para probar o para arriesgar, me parece innecesario hacer una película. Hay demasiadas películas en el mundo. ¿Para qué voy a hacer una más si se va a parecer a tantas que hay por ahí? Esto me lo planteé con más

fuerza luego de hacer ***Brisas Heladas***, una película que para mí tenía todos los elementos necesarios para llegar a un público más amplio del que habitualmente tenía. Se estrenó en muchas salas en un momento en que las películas nacionales de bajo presupuesto tenían una salida más acotada. Tuvo buenas críticas, tenía un elenco atractivo. Por otra parte, hacía tiempo que yo no estrenaba una película, lo cual podía ser interesante para un sector de la crítica. Bah, todas pavadas, nada de eso que te digo sirvió para nada. La película, a las pocas semanas, sólo estaba en un par de cines. Y yo me había dedicado más de un año, o año y medio a trabajar en ese proyecto. Entonces me dije: si hago una película con un celular en un par de días arriba de un auto, la presión para estrenarla y sus condicionamientos serán más livianos, y sin demasiadas pretensiones. Así salió ***El presi***. Y ***Simulacro*** tiene un concepto parecido pero con otra profundidad.

***El presi*, pese a las reducidas posibilidades que brinda grabar una película en un auto, logra impresionar al espectador a partir de un medido desenmascaramiento de los personajes... Me hizo recordar mucho al film “Oleanna” de Mamet...**

No vi esa película de Mamet o no la recuerdo. Pero lo de ***El presi*** son esas cosas que surgen sin

pensar demasiado lo que estás haciendo. Lo hacés y ya. Supongo que hay parte del inconsciente que me trabaja en esos momentos y que me dice lo que tengo que hacer.

Da la impresión de que mientras te sometés a más límites, es mayor la capacidad de respuesta al ejecutar un inmenso abanico de posibilidades realizativas...

Tengo hechas 30 películas, series de tv, clips, etc. Eso me da una experiencia que calculo me juega a favor al momento de filmar y un gran entrenamiento para poder encarar un proyecto. En verdad muchos colegas prefieren filmar menos pero dedicarle más tiempo a los proyectos; en mi caso, ni bien termino una película ya quiero hacer la próxima.

¿Coincidís con respecto a que sea tu mejor película de los últimos años?

Me gusta pero no creo sea el mejor trabajo de los últimos años. Me gusta mucho más ***Simulacro*** y ***Singapur***, que la estoy terminando.

***Simulacro* vuelve a traer el mismo tema que aparecía en el episodio de *Fontanarrosa...*: la creación, la actuación y la obra misma...**

Sí, es un tema que me gusta a mí pero no sé si le interesa a la gente; por momentos creo que yo

disfruto más de eso que el público. No sé qué te parece a vos...

Creo que al público le interesa más que le cuenten simplemente una historia. En lo personal, en *Simulacro* aparecen referencias cinéfilas que me llevaron a otras imágenes, donde además de la referencia a *Paris-Texas* de Wim Wenders, aparecen citas recurrentes a textos y diversos filmes. ¿No creés que el relato pugnaba por aparecer pero siempre quedaba sojuzgado bajo el imperio de la actuación, en ese estar allí de la obra?

No creo que sea así, pero es una interpretación que puede ser válida. Para mí, *Simulacro* es una película de la que me quedé muy enamorado. El texto a mí me gusta mucho y es de las pocas veces que, de entrada, quedo satisfecho con lo que hago. O tal vez sea porque es mi trabajo más cercano.

Es una tremenda y arriesgada experiencia la de *Simulacro*...

Es una película que me salió como si siempre la hubiera tenido en mi cabeza, incluso el plano secuencia con el que está rodada tiene una forma que lo pensé primero desde lo teórico para luego llevarlo a la práctica. Para que no quedaran dudas de que era cine y no teatro filmado, necesitaba que el lenguaje cinematográfico es-

tuviera presente en todo momento. Para eso creí que el plano secuencia sería la mejor garantía de esto. Pero ese plano debería funcionar como un personaje invisible, más aún cuando se habla de los límites entre ficción y realidad. Y a su vez no debería ser un plano secuencia virtuoso, sino que debía funcionar como una cámara cuasi documental que pudiera incluso irse de foco, perderse y encontrar para volver a perder a los personajes. Eso lo acercaría aún más al cine y también colaboraría con los diálogos y el contenido. Ensayamos durante 15 días, pero en verdad solamente probamos el plano secuencia una sola vez. Fue un salto sin red literalmente. Era casi una hora y media donde yo tendría la cámara en mano, asistido por una sola persona (Camillo, mi hijo) y conectado por un intercomunicador con Marcos Garfagnoli (el director de fotografía) que me avisaba si había un problema con la cámara o si el foco no estaba justo. El resto del equipo, Fernanda Taleb (productora), Iván Tarabelli (músico), Santiago Zecca (sonidista) y Andrés Nicolás (coordinador de la transmisión en vivo), estaban continuamente chequeando que cada elemento estuviera funcionando correctamente. Lo estimulante de esta experiencia es que me permitió crear la película en el momento mismo que se estaba viendo, porque al elegir los valores de plano estaba editando, como al sacar o hacer ingresar a un actor en cuadro hacía marcaciones que eran invisibles

al espectador pero que modificaban segundo a segundo la película.

Cuando surgió la idea de la película *Simulacro*, ¿en cuánto influyó el libro “El cine en vivo y sus técnicas” de Francis Ford Coppola, siendo que este autor fue el primero que teorizó respecto del Cine en Vivo?

Sí, obviamente había leído el libro de Coppola; de hecho, es un libro que ya tiene unos años y leerlo también fue una motivación para hacer *Simulacro*. La diferencia quizás esté en que él piensa el Cine en Vivo dentro de una estructura como la de Hollywood o similar. Y yo pienso al Cine en Vivo dentro de un tipo de cine más independiente en donde lo que se pone en juego es el concepto mismo de cine y su estructura tradicional.

Lo interesante de Coppola es que siempre fue un vanguardista dentro de la misma industria. Pensé que él quería aplicar el concepto de Cine en Vivo a *One From The Earth*, su película más ambiciosa en términos de producción, al reconstruir Las Vegas en estudio. Pero su director de fotografía, el gran Vittorio Storaro, no quería correr ese riesgo. Coppola no piensa en hacer una película *under* con el Cine en Vivo, sino que lo piensa en un tipo de cine bien espectacular. Hay muchos conceptos que vierte en el

libro que dan para investigar e indagar y que algo que parece muy simple se transforme en algo que de simple no tiene nada.

¿Sos consciente de que *Simulacro* —más allá de cualquier interpretación del film—, es un hito en cuanto a experiencias realizativas en Latinoamérica?

Cuando hice *Simulacro* sabía que podía ser un hito o un suceso único no sólo para América Latina sino para el mundo ya que sólo hay dos experiencias previas (al menos que yo conozca), una en Estados Unidos y otra en Londres. Pero a su vez iba a ser la primera en proyectarse ante espectadores en una sala (al aire libre) y en *streaming* de manera simultánea y eso supongo la hacía única en el mundo. Pero más allá de todo esto, tenía que ser una buena película. Si la película fallaba como obra, de nada servía el hito. Porque si solo bastaba con una cámara frente a los actores y que esto se viera en vivo, se podía hacer cualquier cosa, por el solo hecho de crear ese evento único. Entonces lo primero que había que lograr era una buena película que pueda ser vista como tal, más allá de lo que signifique la transmisión en vivo. Recuerdo que esto lo hablamos con Iván Tarabelli después de que pasó todo. Él me decía que la experiencia había sido fabulosa, pero la película estaba buena más allá de la experiencia. Y ponía el ejem-

plo de los hermanos Wright y la aviación. Seguramente muchos intentaron volar y algunos lo habrán hecho y cayeron a los pocos metros. Pero los Wright lo hicieron y no se cayeron. Por lo tanto eso es lo que vale, volar y que el vuelo sea lo que tiene que ser. Ahora bien, el tema del hito como lo llamás es algo que a mí me interesa mucho a partir de que creo que la película vale la pena. Pero es un hito que al haberse hecho en Rosario no alcanza la dimensión que hubiera tenido si lo hubiera realizado un director porteño que, a su vez, tenga cierta bendición mediática especializada. Pero son las reglas del juego y siempre lo supe. Creo, de todas maneras, que el tiempo pondrá las cosas en su lugar. Pero también hay algo que rescato mucho de la crítica que tuvo **Simulacro**, y es que los primeros que escribieron sobre la película fueron los medios rosarinos, algo que sucedió porque fueron los medios locales a los que invité a ver en primera instancia la película, y en la propia sala de proyección. Eso dio como resultado muy buenos análisis sobre **Simulacro** que nada tienen que envidiarle a los críticos de la cosmópolis o nacionales. Aunque también reconozco que desde Buenos Aires escribieron algunas cosas muy buenas, y esto fue resultado de pasarse la película por Octubre TV que es una plataforma nacional y eso generó algo de curiosidad.

¿Hay algún director/a que te interese del ámbito local? ¿Y a nivel nacional?

Me gustaría ver más cine local del que realmente veo y estoy seguro de que hay muchísimo talento en esta ciudad y que desconozco. Me gustaría que aparezcan algunos o algunas que pateen el tablero. Me interesan las o los directores que se animan a ir un poco más lejos de lo que se supone que se debe hacer. También estoy atento a lo que hagan amigos o conocidos de los que he visto buenas cosas. Por ejemplo, Alejandro Martín, un realizador local que hizo un corto en *stop motion* que estuvo por un montón de festivales; me parece un tipo que tiene un manejo increíble de todo lo visual. Ale laburó conmigo tanto en algunas producciones y en mi cátedra en la Universidad y creo hay que estar atento a lo que haga. También me gustaría ver la próxima película de Federico Actis, su corto **Los Teleféricos** es una gran carta de presentación, creo que ahora está por filmar un largo en codirección con Romina Tamburello. Quisiera ver un largo dirigido por Francisco Pavanetto, pero conociéndolo a Francho quizás haya que esperar un largo tiempo; es una persona que seguramente puede hacer algo bueno e innovador. Me gustó el documental que hizo Cecilia del Valle, que ya he visto otras cosas de ella, creo que tiene una especie de universo en el que trabaja y que eso la va dotando de características que son muy personales. En relación al resto del país,

también tengo deudas. Me cae muy bien todo lo que se ha dado alrededor del cine de género de terror en Argentina. Tengo amigos en ese grupo y aparte de ser muy talentosos, es muy buena gente. Pero como está el cariño y la amistad de por medio no soy muy objetivo. Daniel de la Vega es uno de ellos, Ezio Massa es otro (que ahora está instalado en New York y queremos hacer algo juntos allá). También sigo de cerca a algunos contemporáneos con los que tengo una amistad o cariño de años, como Raúl Perrone que es un tipo muy interesante y con el que cada tanto hablamos y cada uno intenta ver lo que hace el otro. Nos tenemos un cariño y respeto mutuo. Otro amigo del cine de siempre es Fernando Spiner, sus dos últimas películas me han gustado y no tienen nada que ver entre sí, una es un ensayo: **La Boya**, y la otra una de ciencia ficción: **Inmortal**. Con Fernando nos conocemos desde los inicios, es de los tipos que te hacés amigo por el cine aunque nos veamos muy esporádicamente, muchas veces en viajes o en algún festival. Lo que me parece muy bueno tanto de Fernando como de Raúl es que son tipos que —al igual que yo— ya están grandes, no son pendejos pero siguen apostando al riesgo. Lo mismo podría decir de Alejandro Agresti que hace bastante que no filma porque se fue a vivir a Mar de Ajó y está más en plan de escritura. Y es otro de esta camada que en breve entramos en la categoría de adultos mayores (aun-

que alguno creo que ya entró, jeje). Y para terminar están algunos documentalistas que desde lo político han marcado una diferencia a partir de inicios del 2000 hasta acá. Hablo bastante con algunos de ellos, fundamentalmente con Fernando Krichmar que tuvo su paso por Rosario y con el que también hemos armado una gran amistad.



¿Cuáles son tus próximos trabajos?

Estoy trabajando en varias cosas a la vez, como de costumbre. Estoy en la fase final de la película **Singapur** que filmamos con Julieta Cardinali

como un desafío y un experimento. Es un proyecto que lo estoy trabajando desde hace unos años porque le di muchas vueltas hasta que encontré por donde entrar y salir. Con Julieta hicimos un muy buen equipo y creo que es de las actrices que ya está incorporada al nuevo *team*. Por otra parte, filmé un ensayo (otra vez los ensayos), un ensayo documental sobre la pandemia, es una colección de miradas de personas de todo el mundo (amigos, conocidos, artistas, personas varias) que me enviaron lo que veían desde sus casas, ventanas y calles durante marzo y abril de 2020. Se llama ***En Trance*** y lo estoy editando.

En relación a otros proyectos, pienso hacer una nueva película en vivo en cualquier momento y tengo algunos guiones que me gustaría filmar, al menos uno el año que viene. También estoy con proyectos que están más cerca del teatro que del cine, como las ganas de volver a juntar en algún show a “La Banda de las Películas Caseras”. Tengo en mente la edición de un libro sobre algunas de mis experiencias, pero veremos cómo sigue el año o cómo comienza el próximo. Pero también es probable que surja algo que no está en los planes y se transforme en un proyecto prioritario.

¿Qué es el cine para Gustavo Postiglione?

Quizás suene pedante y algunos van a aprovechar para pegarme por lo que te voy a decir, pero para mí yo soy el cine, es decir tengo una vida dedicada a hacer esto, con aciertos y errores, he armado una obra personal alrededor del cine y si miro al cine veo mi vida que está atravesada no solo por mis películas sino también por todas aquellas que me han marcado. Mi vida es el cine y el cine es mi vida. Aunque ahora quizás me esté dedicando un poco más al teatro, a la literatura, o a la música.



Filmografía de Gustavo Postiglione

1984 **Cabecita negra** (Cortometraje en co-dirección con Héctor Molina)

1987 **Un sueño más** (Cortometraje)

1988 **Los habitantes del tío Mario** (Cortometraje)

1988 **Los oficios terrestres** (Cortometraje en co-dirección con Héctor Molina)

1990 **De regreso (El país dormido)** [Estrenado en 1991]

1996 **Camino a Santa Fe**

2000 **El asadito**

2001 **Historias de la Argentina en vivo.** Episodio Fito Páez

2001 **Insensatez**

2002 **El cumple**

2002 **Delivery** (Serie inédita)

2002 **Huellas** (Serie de 4 capítulos)

2003 **Ensayo sobre Macbeth** (Telefilm Canal 7)

2003 **Por un color** (Unitario doc. Canal 7)

2003 **Tremendo amanecer**

2004 **Miami RMX** (Ensayo)

2005 **Ipanema**

2005 **Pasajero** (Serie de 13 capítulos)

2006 **El paradigma Brandazza**

2007 **La peli**

2007 **Stanley** (Serie de TV)

2009 **Días de mayo**

2010 **Los cortos del Bicentenario** [Episodio: *(mi) Historia Argentina*]

2011 **Todas las ciudades** (Serie documental de 4 capítulos)

2011 **La nieta de Gardel** (Serie de ocho capítulos)

2012 **El sonido y la noche** (Rodada en 2011) [Inédita]

2013 **Lejos de París**

2015 **Brisas heladas**

2016 **Disfraz** (Videoclip de *Cielo Razzo*)

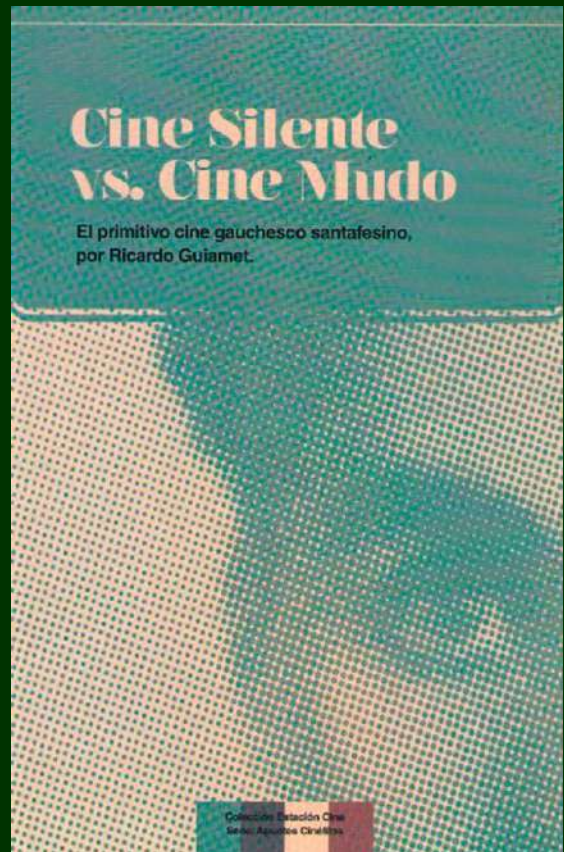
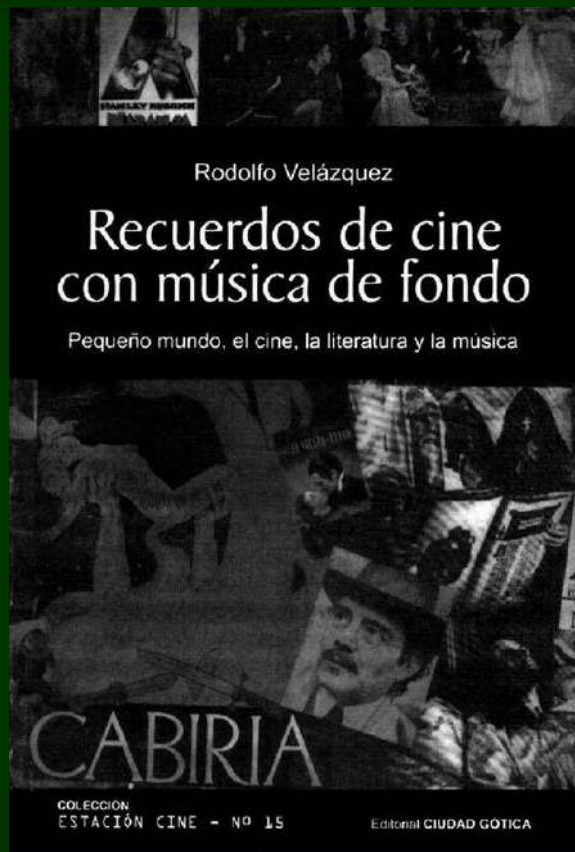
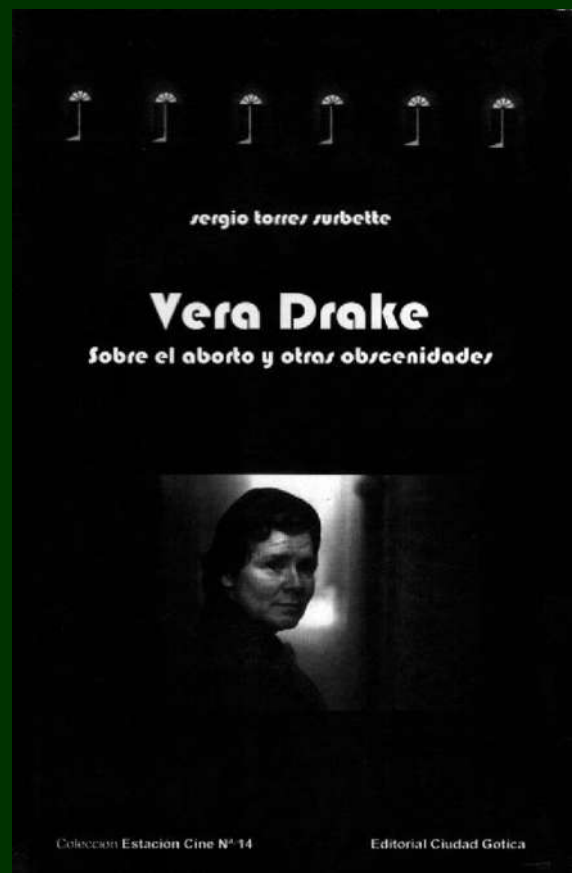
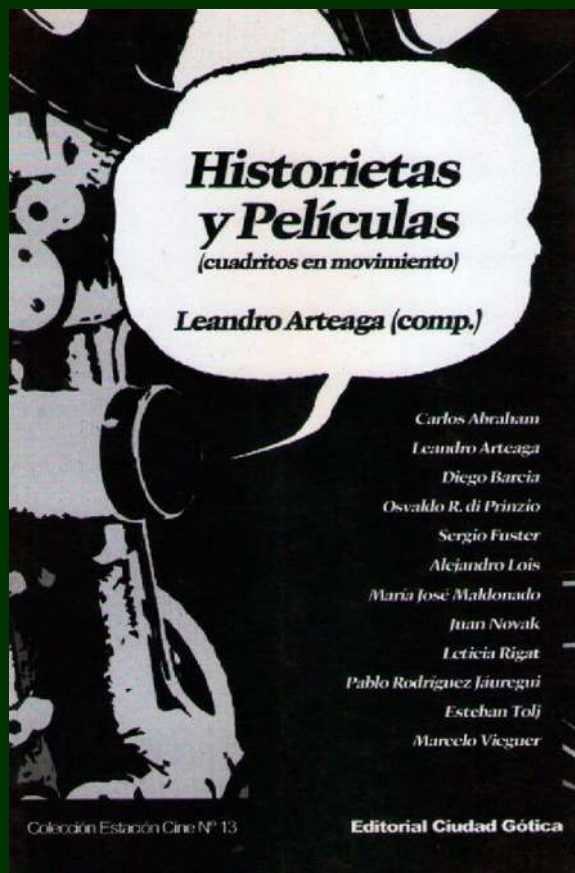
2017 **Perra negra**

2017 **Fontanarrosa (Lo que se dice un ídolo)** [Episodio: *Vidas privadas*]

2018 **Las cartas de Emilia** (Documental)

2021 **El presi**

2021 **Simulacro**



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

Cine argentino: el despegue de los realizadores del “interior” en los años ‘90



Fernando Zago durante el rodaje de *El investigador de ciudades*

Interiores

Hasta fines de la década del 80, el estreno de un largometraje concebido fuera de la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores era algo excepcional, recibido con extrañeza y paternalismo; más como una hazaña que como una obra a ser apreciada en términos cinematográficos. Al mismo tiempo, las incursiones de directores porteños en el mal llamado “interior” solían adoptar el carácter de aventuras en tierras exóticas, evidenciando sólo excepcionalmente un interés sincero por expresiones culturales regionales, eludiendo prejuicios o el empleo meramente decorativo de música y paisajes.

Varios años después de la recuperación de la democracia, gracias al sostenido crecimiento de las escuelas de cine y la necesidad de ir ampliando el abanico de temas, comienzan a multiplicarse proyectos con la mirada puesta en historias y personajes alejados de la omnipresente capital argentina. Por lo que la diferenciación *realizadores de Buenos Aires - realizadores provincianos* (con la imagen de profesionalismo ganada por los primeros y de amateurismo acompañado de sensibilidad social por los segundos) va perdiéndose: directores nacidos en Salta, Córdoba o Entre Ríos cobran relevancia nacional e internacional con producciones de verdadera calidad, abordando problemáticas propias de esas zonas, algo que

en el cine argentino previo sólo había ocurrido excepcionalmente.¹

El fallecimiento imprevisto de algunas figuras populares lleva a la realización de largometrajes destinados a recordarlas: la conmoción provocada por las muertes en accidentes de tránsito del boxeador santafesino Carlos Monzón (en 1995) y del cantante cordobés Rodrigo Bueno (en 2000) es aprovechada con rapidez por los debutantes Gabriel Arbós y Juan Pablo Laplace en **Carlos Monzón, el segundo juicio** (1995) y **Rodrigo, la película** (2001) respectivamente (la primera, con algo de los docudramas habituales en el cine de Héctor Olivera; la otra, grabada en video, insertando fragmentos documentales en una historia de ficción).² De la misma manera, Sergio García y Mario Piazza realizan, por la misma época en Rosario, sendos documentales sobre el actor Alberto Olmedo (**Negasegro**) y el artista marginal Higinio Maltaneres (**Cachilo, el poeta de los muros**), fallecidos en 1988 y 1991 respectivamente, mientras otro *boom* de la música popular es abordado por Horacio Ríos en **Los Palmeras: clásico santafesino** (2003).³

¹ El santafesino Fernando Birri es una excepción que confirma la regla.

² **Carlos Monzón, el segundo juicio** tuvo dificultades para estrenarse en la provincia de Santa Fe, ante la molestia de familiares del Campeón Mundial por las alusiones del film a hechos por los que había sido juzgado y condenado por homicidio simple unos años antes.

³ En 1991, Piazza da a conocer también **La escuela de la señorita Olga**, cálido documental sobre la experiencia



Anuncio en la tapa del suplemento de Espectáculos de Clarín de *Historias de Argentina (en vivo)*

Si hablamos de música, **Historias de Argentina (en vivo)** (2001) —suerte de **Argentinísima** (1971, Fernando Ayala/ Héctor Olivera) *aggiornada*—, aprovecha una serie de recitales organizados por la Secretaría de Cultura de la Nación durante el gobierno de la Alianza reuniendo trece cortos filmados en distintas provincias, algunos con directores del lugar (Miguel Pereyra en Jujuy, Gustavo Postiglione

educativa de la maestra rosarina Olga Cossettini, fallecida en 1987. García, por su parte, codirige en 1999 con Hugo Grosso **La salvaje (Rita, con el alma al desnudo)**, sobre la bailarina desnudista Juana González, quien murió en 2016.

en Rosario). Las figuras de músicos y cantantes populares son, asimismo, motivos de otros viajes en **Raúl Barboza, el sentimiento de abrazar** (2003, Silvia Di Florio) y **La edad del sol** (1999, Ariel Piluso, con Soledad Pastorutti), con criterios tan opuestos como los estilos del destacado acordeonista y la cantante nacida en la localidad santafesina de Arequito. Del mismo modo, Daniel Rosenfeld registra las giras y búsquedas artísticas del salteño Dino Saluzzi en **Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos** (2001), cruzando el color y la calidez del encuentro con su tierra y su familia, con el distanciamiento de su periplo europeo.

Surgen también filmes de ficción concebidos con el patrón de la *road-movie* con personajes que, por una u otra razón, deben atravesar la Argentina, como **Amigomío** (1993/95, Jeanine Meerapfel), **El cóndor de oro** (1996, Enrique Muzio), **El camino** (2000, Javier Olivera) y **Cleopatra** (2003, Eduardo Mignogna). En el primer caso, extendiendo el recorrido a otros países sudamericanos, sugiriendo atinadamente la pertenencia a un espacio geográfico-histórico-cultural más amplio. Una travesía no sólo por diferentes provincias sino, además, por estratos de nuestra memoria como nación propone el documental **Aller simple – Tres historias del Río de la Plata** (1994, Noël Burch/ Nadine Fischer/ Nelson Scartaccini) que, con inteligencia, echa luz sobre hechos históricos

narrando la vida de tres prototípicos inmigrantes imaginados.

Salta, la linda ciénaga

El afán por hacerse eco de las historias del lugar de origen lleva al tucumano Gerardo Vallejo a excederse acumulando frases sentenciosas, dedicatorias, heterogéneos aportes y registros en **Con el alma** (1992/94, estrenada en 1995), lejos del meritorio testimonio *en bruto* de **El camino hacia la muerte del Viejo Reales** (1968/71), de la sanguínea **El rigor del destino** (1984) e incluso de la honestidad con la que encara algunos trabajos documentales para CTERA y ATE en esos insolidarios años 90.

Del noroeste provienen también documentales sobre injusticias pasadas y no tanto: **Diablo, familia y propiedad** (1999, Fernando Krichmar, en torno a trabajadores de las empresas Ledesma y Tabacal en Jujuy); **NOA, un viaje en subdesarrollo** (1999, estrenada en 2004, Pablo Pintor y Diego Olmos con la voz *en off* de Gerardo Vallejo, repaso de conflictos de la región que un grupo de amigos va advirtiendo mientras proyecta películas); **Yoacavil, los pueblos olvidados** (2001, dirigida por el cordobés Eduardo Abel Sahar, sobre descendientes de la cultura diaguita-calchaquí); **Sol de noche** (2003, Pablo Milstein y Norberto Ludin, acerca de Olga Aredez, solitaria

luchadora por los derechos humanos en un pueblo jujeño).

Entre las ficciones, alguna como **Un ratito más** (2000, Carlos Bravo, filmada en los Valles Calchaquíes e interpretada por actores locales) procura abordar una problemática particular (el desarraigo); en tanto, en otras, como la digna **Cerca de la frontera** (2000, Rodolfo Durán) o la presuntuosa **Sangre** (2003), porteños viajan a Jujuy para encontrar inspiración o huyendo de la represión militar durante la última dictadura. Un caso interesante es **Casas de fuego** (1995, Juan Bautista Stagnaro), con Miguel Ángel Solá encarnando a Salvador Mazza, quien en 1926 funda la Sociedad Científica de Jujuy y alerta a las autoridades sobre la relación de las precarias condiciones económicas, educativas e higiénicas de las poblaciones rurales y suburbanas del norte argentino con los estragos del Mal de Chagas: aunque modesta, retrata a este médico célebre de manera poco ceremoniosa, alzándolo como ejemplo de lucha esforzada en un ámbito adverso con una heroicidad cruzada por discusiones y contradicciones. En cambio **La maestra normal** (1996, Carlos Orgambide, sobre novela de Manuel Gálvez), que transcurre en la misma época, muestra los contratiempos sufridos por otros personajes (en este caso maestros rurales en La Rioja) de manera anacrónica.

Una mirada más contemporánea y menos solemne sobre el NO es la de Rodrigo Moscoso en **Modelo 73** (1998/2001, estrenada en 2005), en torno a las andanzas de tres amigos durante un verano. Aunque nacido en Bahía Blanca y formado como cineasta en Buenos Aires, Moscoso la filma en Salta, donde había vivido desde chico; de ese modo, la gracia de esos enredos juveniles aflora con tonadas, gestos, colores y paisajes semiurbanos característicos de dicha ciudad.



Escena de *Rey Muerto* de Lucrecia Martel

Particularmente relevante fue la revelación de Lucrecia Martel, con su corto **Rey muerto** (1995) primero y el largometraje **La ciénaga** (2001) después. Si en **Rey muerto**, filmado en Guachipas y estrenado como parte de la primera edición de **Historias breves** (selección de trabajos ganadores de un concurso del INCAA, celebrados por aportar frescura al cine nacional de la época), hay, además de exuberancia

plástica, una historia de reacción violenta ante el machismo provinciano, si se quiere convencional, **La ciénaga** es más incómoda y ambigua. Un grupo familiar compartiendo su abulia e inseguridades en una finca desprolija en medio del monte salteño es el centro de este sagaz estudio de costumbres, modismos y furia latente. Es notable cómo el rodeo por este espacio viscoso le basta a la directora para deslizar sutilmente apuntes sobre clases sociales, tics familiares, deseos reprimidos, rutinas turbias, creencias y matriarcados, con el paisaje agreste y húmedo influyendo en la indolencia o la aspereza de esa gente.

Historias mínimas en el fin del mundo

La rudeza del paisaje pampeano, la opulencia de las montañas que amurallan el oeste de Argentina y las dilatadas soledades del sur son marco o pretexto para la recreación de casos policiales —**Campo de sangre** (2001, Gabriel Arbós), **La fuga** (2000/2001, Eduardo Mignogna), **Bonifacio** (2003, filmada en Río Gallegos por Rodrigo Magallanes con gente de la región, a partir de un cuento del escritor santacruceño Héctor Fadul)—, historias de discriminación a pueblos originarios con moraleja —**La nave de los locos** (1995, Ricardo Wullicher), **El largo viaje de Nahuel Pan** (1995, Jorge Zuhair Jury)—, amoríos

conflictivos —**Flores amarillas en la ventana** (1996, Víctor Jorge Ruiz), **Momentos robados** (1997, Oscar Barney Finn), **Amor de otoño** (1993/96, José Conrado Castelli)— y previsibles escapadas en busca de aventuras —**El secreto de los Andes** (1999, Alejandro Azzano), **Caballos salvajes** (1995, Marcelo Piñeyro, recordada especialmente por la desatinada escena en la que Héctor Alterio grita un insulto de autoayuda ante la inmensidad patagónica)—. A la inversa, **(Código Postal)** (2001, dirigida por el fueguino Roberto Echegoyenberri) sigue el recorrido de un joven que deja su Río Grande natal para dirigirse a Buenos Aires. Asoma también un alegato oportunista sobre los abusos del servicio militar obligatorio, que llevaron a su suspensión en 1994: **Bajo bandera** (1997, Juan José Jusid, filmada parcialmente en El Bolsón), cautelosamente ambientada en 1969 y con un militar que toma conciencia y reacciona ante lo que ve.

Mientras que, a raíz de una ley de fomento a la industria del cine concebida en 2001 (y más allá de que el argumento lo justificara o no), comienzan a rodarse en la provincia de San Luis muchas películas (algunas buenas como **Cama adentro**, de Jorge Gaggero). En **Río escondido** (1999), la directora porteña Mercedes García Guevara lleva a su protagonista Paola Krum a un pueblo mendocino para indagar en secretos

ocultos por su marido, encontrando más preguntas que respuestas.

Transitan la Patagonia, además, varios actores y realizadores extranjeros, merced a proyectos que aúnan trabajosamente personajes de distinta laya, hechos históricos, toques tragicómicos y una que otra excentricidad: **Luna de octubre** (1997, estrenada en 2001, Henrique de Freitas Lima, anunciada como "la primera película del Mercosur"), **El viento se llevó lo que** (1998, Alejandro Agresti, filmada en la localidad chubutense de Río Pico), **Frontera Sur** (1998, Gerardo Herrero), **Todas las azafatas van al cielo** (2001, Daniel Burman), **Sin querer** (1996, Ciro Capellari). Vale destacar que la primera obra del barilochense Capellari, **Hijo del río** (1991, estrenada en 1994, reflexión sobre las migraciones internas en nuestro país a partir de la supervivencia de un joven indígena chaqueño en una Buenos Aires hostil), sigue siendo uno de los dramas testimoniales más sinceros del cine argentino realizado desde la recuperación de la democracia.

Picos nevados, lagos inmensos, frío y soledad encuadran también un par de curiosas obras de ficción: **Invierno mala vida** (1997, Gregorio Cramer), que recurre a dos o tres personajes y sendas anécdotas para un bosquejo deliberadamente absurdo, y **Guerreros y cautivas** (1989, estrenada en 1994, Edgardo Cozarinsky), en torno a la tensión entre los

pueblos originarios y las fuerzas del Estado (en formación) hacia 1880. Aunque sin poder disimular la sensación de hibridez propia de muchas coproducciones de la época, en este film basado en un cuento de Jorge Luis Borges, se intuyen provechosas entrelíneas sobre las ideas en discusión en la Argentina de un siglo atrás mientras puede apreciarse la calidad de Cozarinsky como director; por ejemplo, en un final con imágenes articuladas de campo, caballos, fuego y cielo, aprovechando las posibilidades plásticas y dramáticas del paisaje.

En el terreno de la ficción, merecen destacarse también dos proyectos con miras comerciales poco estridentes: **La vida según Muriel** (1997, Eduardo Milewicz), historia tibiamente feminista filmada en Villa La Angostura y, sobre todo, **Historias mínimas** (2002, Carlos Sorín). Con afecto hacia personajes simples que atraviesan la Patagonia con módicas ambiciones, Sorín ofrece aquí algo atípico: un producto candoroso y familiar pero no edulcorado, de sosegado costumbrismo, con una visión menos arrogante sobre el sur argentino que la de su *ópera prima* **La película del rey** (1985). En momentos de grave crisis económica e institucional, por su apelación a la tragicomedia sin desbordes y su defensa de la inocencia y los buenos sentimientos, **Historias mínimas** es celebrada por los argentinos como un tranquilizador bálsamo.

Párrafo aparte merecerían los planteos de distinto tipo despertados por la guerra en el Atlántico Sur en 1982, incluyendo **Fuckland** (2000), improvisado despropósito que extiende a la duración de un largometraje el registro con una *cámara oculta* del paso del director-actor José Luis Marqués por las Malvinas en busca de mujeres, considerando que hijos suyos podrían adueñarse de las islas en el futuro.

Entre los documentales, **Atrapados en el fin del mundo (La epopeya antártica olvidada)** (2000, estrenada en 2004, Eduardo Sánchez) recuerda las dificultades de una expedición sueca a la Antártida en 1901 y **Trelew** (2001, estrenada en 2004, investigación de Mariana Arruti y Jorge Magallanes con dirección de la primera) reconstruye con clima de *thriller* la huida y fusilamiento de presos políticos de una cárcel de esa ciudad chubutense en 1972, así como **Fantasmas en la Patagonia** (1996, Claudio Remedi) y **Agua de fuego** (2001, Candela Galantini/Sandra Godoy/Claudio Remedi) se ocupan de las aciagas consecuencias de las irresponsables medidas económicas y privatizaciones llevadas adelante en la zona durante el menemismo; sobresaliendo en el film de Remedi cierto tono de ilusiones perdidas y rencor ahogado. Mejor todavía son los documentales **La noche eterna** (1991) y **Jaime de Nevares, último viaje** (1995), dirigidos por Marcelo Céspedes y Carmen Guarini sumando

eslabones a la valiosa obra de la productora Cine Ojo: la primera, reuniendo conmovedoras imágenes y testimonios para contrastar la fundación de Río Turbio al crearse Yacimientos Petrolíferos Fiscales en 1950 con los proyectos de privatización y despidos durante la Argentina de casi un siglo después; la otra, mostrando con lirismo y admiración tramos finales de la vida del recordado obispo de Neuquén, de dignidad ejemplar, poniendo en evidencia cómo se vive la participación en sucesos de la política nacional desde los márgenes (tanto en el sentido geográfico como en el del compromiso sin complacencia).

Descanso en las sierras cordobesas

Los largometrajes cordobeses **Salsipuedes** (2002, Manuel Méndez/Diego Rivera Kohn) y **El jardín primitivo** (2002, Mario Gómez Moreno), junto a varios cortos y videos realizados con el apoyo de la Universidad Nacional de Córdoba, la Escuela de Cine La Metro o la Subsecretaría de Cultura de dicha provincia, generalmente financiados por los propios realizadores (incluyendo algunos que más tarde llegarán al largo, como Liliana Paolinelli), hablan del crecimiento de la actividad audiovisual en la región. La lista comprende trabajos del más experimentado Francisco D'Intino, como **Los días de la vida**

(2000, filmada en Embalse, con un argumento exiguo e ingenuo que no se complejiza).



Julio Chávez en *Extraño* de Santiago Loza

Ajenos a un cine localista, Jorge Zima y Fernando Musa debutan con **Noche en la terraza** (2002) y **Fuga de cerebros** (1998), respectivamente. Una estética publicitaria afecta ambos productos; el primero, un pretendido *thriller* erótico, y el otro una visión simpática y falsamente poética de las ilusiones de un ladronzuelo adolescente. Diferente es el camino elegido por el también cordobés Santiago Loza para su primera película, **Extraño** (2003): centrado en un parco hombre joven (Julio Chávez) que observa el mundo como un *extraño* intentando comprenderlo, su film se deja llevar por la seducción que depara el peso enigmático de lo cotidiano. La tristeza de **Extraño** — apenas atravesada por aisladas demostraciones de afecto capaces de despertar una sonrisa—

persiste en la obra posterior de Loza como dramaturgo y realizador.

Pero Córdoba puede ser muchas cosas al mismo tiempo, como lo manifiestan algunas ficciones realizadas en esta época: un espacio nutrido de senderos por donde respiran aún los fantasmas del pasado, como en **Facundo, la sombra del tigre** (1990/94, Nicolás Sarquís); un sitio donde retirarse de todo hasta ser absorbido por el anonimato y el misterio, como lo logró la cantante de tangos Ada Falcón según demuestran Sergio Wolf y Lorena Muñoz en el sensible documental **Yo no sé qué me han hecho tus ojos** (2002); un punto de violencia siempre a punto de estallar, como en cortos o medimétrajes realizados por el uruguayo Adrián Caetano durante su residencia en esta provincia en los 90 (**Visite Carlos Paz, La expresión del deseo**), e incluso un lugar donde ir a mascullar broncas acumuladas en Buenos Aires, como en **Lugares comunes** (2002, Adolfo Aristarain), en la que Córdoba parece un vacío decorado apenas habitado por unos pocos provincianos con una asumida actitud de inferioridad.

Un aprovechamiento original de las locaciones cordobesas ofrece **El descanso** (2002, Ulises Rosell/ Rodrigo Moreno/ Andrés Tambornino), sobre dos amigos que ocupan despreocupadamente un hotel abandonado en medio del valle de Punilla. Porteños y

cordobeses engañosos hacen saltar como chispas sus turbias ocurrencias en este filme que (además de poder verse como un retrato mordaz de la Argentina)⁴ tiene un tono saludablemente gracioso y luminoso, como contagiado del espíritu vacacional que ofrecen las sierras cordobesas.



Escena de *La libertad* de Lisandro Alonso

Mientras tanto, desde el corazón de la Argentina asoma una propuesta insólita y radical: **La libertad** (2001, Lisandro Alonso), que expone la rutina de un hachero en La Pampa de manera desdramatizada, sin suspenso ni adornos, atendiendo sólo a la belleza o el valor que pueden desprenderse de la observación de los detalles que hacen a la existencia de un hombre

⁴ Según el crítico Luciano Monteagudo, el film implica una metáfora: “El país como un melancólico botín al que nadie le da descanso”. (*Página/12*, 30/5/2002)

común. Queda claro el peso de la naturaleza en la cotidianeidad de la gente de *tierra adentro* en el film inicial de este joven director porteño, como si, en algunas zonas del *interior*, la vida transcurriera al margen de los cambios que imponen los sacudones políticos o los progresos tecnológicos.

Historias de amor, de locura y de amigos

De algunas realidades ásperas del noreste argentino dan cuenta documentales de Marcel Czombos y Alejandro Fernández Mouján. El chaqueño Czombos comienza contando historias de su pueblo Coronel Du Graty para después estudiar cine en Buenos Aires y seguir abordando temáticas vinculadas a la región. Mouján, en tanto, con ánimo concientizador, explora en **Caminos del Chaco** (1998) y **Las Palmas, Chaco** (2002) los estragos de la exportación del quebracho, la caza indiscriminada y las ruinas de un ingenio, con inquietudes ecológicas y de denuncia del estado de las cosas de la Argentina de ese tiempo.

Menos ambicioso, en **Más allá del límite** (1995) y **Cacería** (2002) el joven formoseño Ezio Massa vuelca su vocación por el *thriller*, con tics del cine argentino de los 80 (aunque sin la capacidad para el morbo de Juan Carlos Desanzo u otros). Algo similar podría decirse de los acercamientos al género de otros dos

debutantes: Hugo Lescano, en **El regreso** (2000, rodada en el pueblo misionero de Oliveros), y Diego Soffici, en **Gerente en dos ciudades** (2001, filmada en las ciudades de Santa Fe y Paraná).

La exuberancia del litoral no encuentra en estos años vehículos adecuados, atisbándose la prodigalidad de relatos y misterios surgidos a orillas del río Paraná en acartonados homenajes, como **Historias de amor, de locura y de muerte** (1996, Nemesio Juárez, filmada en Misiones con Víctor Laplace encarnando al escritor Horacio Quiroga), **Un amor en Moisés Ville** (1999, estrenada en 2001, dirigida en esa localidad santafesina por Antonio Ottone), el documental **La vaca verde** (2002/2003, Javier Díaz, sobre los explotadores de los cosecheros de yerba mate en Misiones) o algunos trabajos del autor y director teatral entrerriano Guillermo Meresman (como **El último gaucho judío**, de 1998).

Pueblos correntinos o entrerrianos sirven de marco para previsibles estereotipos: el pibe buenazo y aburrido que madura en Buenos Aires (**Una noche con Sabrina Love**, de Alejandro Agresti); los actores extranjeros resistidos por las *fuerzas vivas* estimulando las ansias de rebelión de unos pocos iluminados (**El dedo en la llaga**, de Alberto Lecchi); el sacerdote campechano enfrentado al político codicioso (**Sapucay, mi pueblo**, de Fernando Siro).

Mayor grado de complejidad o ambigüedad pueden hallarse en productos malogrados como **Sobre la tierra** (1998, Nicolás Sarquís) o **Cien años de perdón** (1999, José Glusman), filmados en Entre Ríos tanto como la estimable **Sudeste** (2003, Sergio Bellotti, inspirada en un relato de Haroldo Conti) y la formalmente creativa *ópera prima* de Daniel Burman **Un crisantemo estalla en cinco esquinas** (1997).

En Santa Fe, las incursiones como director del querido cineclubista Juan Carlos Arch (**Música de Laura, Ciudad sin luz**) y alguna apelación a textos de Juan José Saer (**Cicatrices**, de Patricio Coll), tanto como **Dar de nuevo** (2000, Atilio Perín, filmada en Venado Tuerto), no logran exceder el concepto *cine del interior* = *esfuerzo* + *buenas intenciones*.⁵

En Rosario, va cobrando relevancia la obra del perseverante Gustavo Postiglione, sobre todo con **El asadito** (1999) y **El cumple** (2002). Registrando con una cámara inquieta conversaciones cruzadas y triviales en medio de rituales cotidianos, Postiglione parece querer captar la gracia que se desprende de ciertas discusiones inútiles y el rencor larvado que aflora sin sorpresas. Por razones generacionales y de intereses comunes, sus personajes (treintañeros y cuarentones de clase media

amantes de los debates de café, algunos de ellos estudiantes, actores o directores de cine) despiertan especialmente interés en críticos y espectadores que encuentran allí puntos de identificación.

Paralelamente, Héctor Molina llega a su primer largometraje, **Ilusión de movimiento** (1998, estrenado en 2003), desparejo pero honesto y comunicativo retrato barrial, con varios chicos actuando con naturalidad desacostumbrada en nuestro cine. En **Rosarigasinos** (2001), en tanto, Rodrigo Grande ofrece, a pesar de su juventud, un relato curiosamente nutrido de nostalgias por los viejos tiempos (incluso en términos estéticos), incorporando referencias a un modismo local. Y si en ambos hay modestia y algunas dosis de simpatía, es lo opuesto **Vidas privadas** (2001, primer largometraje como director del cantante rosarino Fito Páez), drama grave, artificioso, cerrado en su desmesura.



Fernando Zago durante el rodaje de *El investigador de ciudades*

⁵ Entre las producciones audiovisuales basadas en textos de Saer, la más cercana en el tiempo a **Cicatrices** (2001) es **Nadie nada nunca** (1988), realizada por el ensayista, docente y cineasta santafesino Raúl Beceyro.

Otras miradas sobre la ciudad y sobre el cine proporcionan producciones menos difundidas.

¿Conoce Ud. el mundo animado de Bras?

(2000), por ejemplo, es un rescate de la obra del artista independiente Luis Bras (1923/1995) por parte de uno de sus discípulos, Pablo Rodríguez Jáuregui, quien (junto a colegas como Esteban Tolj, José María Beccaría o Diego Rolle) va convirtiendo a Rosario en cuna de imaginativos cortos animados. De la misma manera, durante la década del 90 van abriéndose camino –con cortos y diversos trabajos documentales o experimentales– Gustavo Galuppo, Pablo Romano, Iván Marino, Florencia Castagnani, Lucrecia Mastrángelo, Arturo Marinho y Mariana Wenger. En la ciudad santafesina se ruedan, asimismo, **Trece segundos** (1996), corto con hallazgos de guión que forma parte de **Historias breves 2**, dirigido por el marplatense (formado en Rosario) Maximiliano González,⁶ y **El investigador de ciudades** (2001), largometraje realizado en 16 mm y casi en su totalidad en blanco y negro por el jujeño Fernando Zago, que explora distintos rincones de la ciudad santafesina, asaltada por demoliciones, incomunicación y presagios. De una belleza vívida, con sus reveladores

travellings e inquietantes analogías, este semioculto film de Zago indaga de manera singular en el alma de un núcleo urbano.



Rodaje de *El investigador de ciudades*

Claro que, a veces, una escena aislada puede ser suficiente para captar la respiración de un sitio, como el silencioso cruce del río sugiriendo una despedida en **Tan de repente** (2003, Diego Lerman) o el viaje de dos personajes de Rosario a Buenos Aires en **Felicidades** (2000, otra película de amigos dirigida por un rosarino, Lucho Bender), durante el cual asoman ráfagas de un humor melancólico, como si la picardía y la vehemencia derivadas del encuentro de inmigrantes se combinaran con la serena desazón que ofrece la contemplación del Paraná.

Fernando G. Varea

⁶ Más adelante, **Los teleféricos** (2010) y **Los invasores** (2016), de los realizadores rosarinos Federico Actis y Francisco Zini respectivamente, integran nuevas ediciones de **Historias breves** (la 6ª y la 13ª).

[Adaptación de un texto escrito para una publicación del FNA sobre el cine argentino de 1993 a 2013, pendiente de edición]

NEO-NOIR

Algunas apreciaciones sobre su concepto, y exponentes del período 2000/2020

Por Soledad Colina



Para dar una significación al término cinematográfico *Neo-Noir*, nos tenemos que remontar al pasado y al género clásico conocido como *Film Noir*. El *Noir* surge en la década de los 40' en Hollywood, con características muy

marcadas, de origen literario y siendo su primera película *El Halcón Maltés* (1941), dirigida por John Huston y protagonizada por Humphrey Bogart. Sus puestas contenían una fuerte estilización visual, muy cercana al

Expresionismo alemán, plagadas de claroscuros cromáticos. Las sombras nunca eran sin causal, por lo general acompañaban a la tipología de los personajes principales y sus estados de ánimo. Sus tramas giraban en torno a hechos delictivos y criminales. El detective privado —con un pasado oscuro—, era duro y ambiguo, solo debilitado por la *femme fatale* de turno, que utilizaba el poder sexual a su antojo y conveniencia. Su importancia en el cine clásico fue notable y dejó muchísima influencia en lo que iba a venir algunas décadas después.

Volviendo al *Neo-Noir*, nace en los años 60' y como una natural evolución del *Film Noir*. Ya no solamente se filmaba en Norteamérica, sino también en Europa, siendo uno de sus primeros exponentes la película francesa *À Bout de Souffle* (1960), a cargo del renombrado director Jean-Luc Godard, también fundador de la *Nouvelle Vague* en su país. El *Neo-Noir* adapta con características modernas al *Film Noir*, y utiliza gran parte de sus elementos, mezclándolo con otros géneros como el *Terror*, la *Ciencia Ficción* y hasta con el *Cómic*. Recupera y enriquece, además, su simbolismo críptico. Se sale de sus callejones apartados, para moverse en entornos urbanos, no libres de corrupción. Las pasiones se elevan y potencian, lo mismo que las crisis de identidad.

En los años 70', directores como Scorsese o Polanski aplican las convenciones temáticas del

Noir a otros contextos y estilos. *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), y *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), son magníficos ejemplos de *Neo-Noir*, ambas expuestas con una violencia cruda, apenas sugerida en los años 40'. El uso del color es fundamental, junto a su legalidad no moral.

El *Neo-Noir* pone sus propias reglas y las maneja a su antojo. En los 80's destaca el realizador Michael Mann, con su serie *Miami Vice* a la cabeza. En los 90's los hermanos Ethan y Joel Coen, llenando las historias de corrupciones y lugares turbios. También Quentin Tarantino, con su narración fragmentada y postmodernidad. Entrados los 2000, son muchos los directores que eligen al *Neo-Noir*.

Por su versatilidad y la dualidad entre buenos y malos, características no exentas de atractivo; por la complejidad de sus amoríos, en lugares turbios, bares y hoteles de mala muerte. Además de lo comentado, se traslada al género a paisajes futuristas, surrealistas y hasta de influencias asiáticas, aplicándose adictivas y peligrosas nuevas tecnologías, cristalizando en una imagen en que se reconoce al género en la actualidad.

A continuación, enumeraremos algunos de los más notables exponentes del *Neo-Noir* que abarca el período 2000/2020:

Memento (Christopher Nolan, 2000)
Mulholland Drive (David Lynch, 2001)
El hombre que nunca estuvo (Coen, 2001)
Camino a la perdición (Sam Mendes, 2002)
Memorias de un asesino (Bong Joon-Ho, 2003)
Collateral (Michael Mann, 2004)
Sin City (Frank Miller y Robert Rodríguez, 2005)
Gángster americano (Ridley Scott, 2007)
Zodíaco (David Fincher, 2007)
Batman: el caballero de la noche (Christopher Nolan, 2008)
Yo vi al diablo (Kim Ji-Woon, 2010)
Drive (Nicolás Winding Refn, 2011)
Sólo Dios perdona (Nicolas Winding Refn, 2013)
Primicia mortal (Dan Gilroy, 2014)
John Wick (Chad Stahelski, 2014)
Vicio propio (Paul Thomas Anderson, 2014)
Blade Runner 2049 (Dennis Villeneuve, 2017)
El misterio de Silver Lake (David Robert Mitchell, 2018)
Huérfanos de Brooklyn (Edward Norton, 2019)
El lago del ganso salvaje (Yi'nan Diao, 2019).

Memento (Christopher Nolan, 2000)

La memoria de Leonard (Guy Pearce), un agente de seguros, ha sido severamente dañada a causa de un terrible golpe que recibió en su

cabeza. Lo último que recuerda es a él mismo tratando de evitar que asesinen a su esposa. A partir de estos hechos y ante su amnesia anterógrada, intentará saber si su mujer realmente fue asesinada, tratando de investigar el crimen y vengarse en consecuencia, usando recursos visuales —como fotografías—, y físicos tales como tatuajes, más allá de los recuerdos que muy vagamente puedan ir volviendo a su confundida mente.

El director británico Christopher Nolan, partiendo de la novela “Memento Mori” escrita por su hermano Jonathan, nos ofrece un relato complejo, rebuscado y apoyado en una estructura narrativa no lineal. Un thriller moderno con componentes del *Noir* clásico (el antihéroe/ el detective inesperado/ la *femme fatale*/ el crimen), lleno de elementos estéticos, planos medios y subjetivos y una cámara que persigue al protagonista sin respiro. Para ver esta película, recomiendo no despegar la mirada en ningún momento y prestar debida atención hasta al más mínimo detalle.

Mulholland Drive (David Lynch, 2001)

Betty (Naomi Watts), es una ambiciosa joven aspirante a actriz que llega a la ciudad de Los Ángeles con el sueño de convertirse en una estrella dentro de la Meca del Cine. Allí entablará amistad con Rita (Laura Harring), una

mujer que sufre de amnesia a causa de un accidente que sufrió en *Mullholland Drive*. Los dos se abocarán a la tarea de investigar el pasado y origen de Rita.

Otra vez se representan en pantalla recursos relacionados con la investigación y a una persona, en este caso la *femme fatale* Rita, que sufre de amnesia. David Lynch, un director que siempre destacó en su filmografía el surrealismo y los ambientes oníricos, da su propia versión del *Neo-Noir*. Varias historias cruzadas, vistas desde distintos ángulos, con resultados desconcertantes/ fascinantes, para un relato donde no hay que buscar respuestas. Lynch trasciende los límites cinematográficos, envolviendo a los espectadores en una turbia pesadilla y con el descaro y rebeldía de poner un romance entre dos *femme fatales* en primera plana.

El hombre que nunca estuvo (Ethan y Joel Coen, 2001)

Ed Crane (Billy Bob Thornton) es un barbero un poco aburrido de su monótona vida en su pueblo, y harto de las infidelidades de su esposa (Frances McDormand). Repentinamente, un calculado chantaje a uno de los amantes de ella, podrían dar un cambio a su existencia.

Los hermanos Coen, en calidad de directores y guionistas de este notable *Neo-Noir*, deciden

volver el tiempo atrás, al año 1949 más precisamente, para componer una trama clásica y llena de referencia al *Film Noir*. El uso del Blanco y Negro, con sus típicos claroscuros, es un gran acierto, gentileza del director de fotografía Roger Deakins, y mucho más el protagonismo de un actor del calibre de Billy Bob Thornton, quien con su voz en *off*, irá relatando en notables monólogos todo el misterio que la historia incluye. Su Ed Crane es sólo un simple ejemplo de las circunstancias, siempre con su cigarrillo en la boca, sumido en su rutina, soportando a una esposa adúltera, pero que el destino le tiene preparado un inescrupuloso golpe de suerte.

Camino a la perdición (Sam Mendes, 2002)

Michael Sullivan (Tom Hanks) es un despiadado asesino a sueldo, fiel a los trabajos que le encarga su jefe Rooney (Paul Newman). Pero por otro lado es un padre de familia, amoroso y dispuesto hacia su esposa e hijos. Todo cambiará cuando uno de sus hijos decida investigar a qué se dedica su padre.

El cine *Noir* se reinventa, ubicándose en su vertiente dentro de las historias de mafia y gánsters, y en el difícil momento histórico como la Gran Depresión y la ley seca que sufrió los Estados Unidos en la década de los 30'. Sam Mendes, su director, saca el máximo provecho a

los protagonistas a cargo de Tom Hanks y Paul Newman, dando al relato una elegancia y una maravillosa fotografía de Conrad Hall. Visualmente es impactante, sombría y melancólica. Puro talento, delante y detrás de las cámaras.

Memorias de un asesino (Bong Joon-Ho, 2003)

En la década de los 80', más precisamente en Corea del Sur, una serie de horribles asesinatos, con tintes pasionales, a chicas jóvenes, asombra a sus habitantes. Para hallar al responsable de estos macabros asesinatos, se formará un equipo de investigación compuesto por dos detectives bien diferentes. Uno es policía de Seúl y otro de una zona rural cercana, ambos con métodos de búsqueda antagónicos.

Un *Neo-Noir* en toda su ley, actual y de múltiples aristas. Una apabullante trama, presentada sin reparos, contundente y a su vez crítica los duros e inoperantes métodos de investigaciones surcoreanos. Está basada en hechos reales y esto hace más tétrico todo el asunto. A pesar de eso, el multipremiado y notable director Bong Joon-Ho, decide imprimirle un toque de comedia negra y hasta de una áspera *Road Movie*, con bellísimos escenarios naturales.

Collateral (Michael Mann, 2004)

Max (Jamie Foxx) es un negro conductor de taxi que recorre por las noches las peligrosas calles de su ciudad en busca de pasajeros. Es un ambiente que le es habitual, refugiándose en Dios como protección, llegando hasta la redención. En uno de sus viajes, abordará su taxi un despiadado asesino a sueldo (Tom Cruise), que lo obligará a hacer un raid de muertes por encargo.

Michael Mann fue uno de los máximos responsables de impulsar el *Neo-Noir* en la década de los 80', dándole al género una profundidad pocas veces vista. Tom Cruise en un papel inusual y sorprendente, y Jamie Foxx como un creyente hombre de convicción y fe. El guión a cargo de Stuart Beattie logra casi la excelencia, tanto como el gran oficio de Mann, que deslumbra con sus luces de neón, casi impresionistas, de nocturnidad, y su espesa bruma.

Sin City (Frank Miller y Robert Rodríguez, 2005)

En la Ciudad del pecado, conviven policías corruptos, mujeres seductoras y el crimen sin piedad. En sus alrededores, se ciernen historias entrecruzadas de venganzas, pasiones y redención. Dwight (Clive Owen) es un investigador privado abatido por la culpa;

Hartigan (Bruce Willis) quizás el único policía honesto del sitio y Marv (Mickey Rourke) un perdedor que sólo desea vengar la muerte del amor de su vida.

Adaptación del cómic homónimo creado por Frank Miller, su iconografía era ideal para su traslado cinematográfico, imagen por imagen y frase por frase. El cómic toma vida, se deconstruye y desarma, con sus desolados y pesimistas personajes. El típico blanco y negro, se mezcla apenas con el color, sólo para destacar situaciones o aspectos importantes dentro del relato. Las *femme fatales* son muchas, pura sexualidad, y los hombres son débiles víctimas de sus encantos. Robert Rodríguez, junto al mismo Frank Miller, más la participación de Quentin Tarantino, plasman toda su devoción por el cómic, su narrativa y su composición de cada uno de sus cuadritos.

Gángster americano (Ridley Scott, 2007)

Frank Lucas (Denzel Washington) es un chofer de un importante jefe mafioso a fines de la década del 60'. Tras la muerte de su líder, Frank de a poco irá escalando en su posición, hasta llegar a la cima, como el mejor narcotraficante de Harlem. La policía no interviene por miedo y corrupción; pero uno de sus miembros, Richie Robert (Russell Crowe), un hombre solitario y

que maneja casi su propia ley, se animará a enfrentar a Frank.

Dos grandes protagonistas (Washington, Crowe), un director magistral (Scott) y una épica criminal deslumbrante. La narración conjuga con una estética soberbia y romántica hacia la figura del gángster. El hombre que goce de la debida ambición, de agallas y falta de moral puede ser, de la noche a la mañana, uno de ellos. Este Frank y el Tony Montana de *Scarface* dirigido por Brian De Palma así lo demuestran. ¿Y por dónde pasa acá el *Neo-Noir*?... Por sus callejones turbios, por sus antagónicos antihéroes enfrentados y su fina línea que divide el bien del mal.

Zodíaco (David Fincher, 2007)

“El asesino del Zodíaco” asoló en las calles de San Francisco desde mediados de los 60', hasta principios de los 70'. Su *modus operandi* consistía en matar por las noches y luego, durante el día, enviar a los medios de comunicación cartas con pistas para su búsqueda. La investigación corre por parte de un detective, un periodista y un dibujante, quienes se toman el asunto como algo personal.

El *Noir*, cuya traducción ideal al castellano es policial negro, está en *Zodiac* aplicado en su máxima expresión. Narrativamente, su director David Fincher descolla y deslumbra. La

información sobre los asesinatos y el responsable en cuestión que nos va ofreciendo es minucioso, llenando el relato de intriga. Su extenso metraje, tan necesario para entender la travesía que llevaron los investigadores —en un crimen real aún no resuelto hasta el día de hoy—, y en un relato espeluznante, sabiendo que esto pasó en realidad, mostrando las sombras de la maldad.

Batman: el caballero de la noche (Christopher Nolan, 2008)

El millonario Bruce Wayne (Christian Bale), con su doble heroico Batman, vuelve a Ciudad Gótica para investigar crímenes y acabar con la delincuencia que acecha el lugar. La llegada de un nuevo villano, el Joker (Heather Ledger), lo pondrá más allá del bien y el mal.

¿Y dónde está impuesto el *Neo-Noir* en esta película sobre el superhéroe de cómic llamado Batman?.. La respuesta es muy simple... en su oscuridad, en la dualidad de sus personajes (aquí Batman pierde su inocencia y está casi al límite de la maldad, tanto como su rival Joker), en su puesta profunda y de tonos negruzcos, en el detective involuntario (Batman) que a fuerza bruta investiga. Una gran película *Noir*, moderna, épica e irreverente, donde Christopher Nolan hace lo que mejor le parece. No mucho más para agregar...

Yo vi al diablo (Kim Ji-Woon, 2010)

Un cruel psicópata está cometiendo macabros asesinatos contra chicas jóvenes. Sus métodos no tienen piedad y dan sobradas muestras de la enferma mente del asesino. Cuando la siguiente víctima es la hija de un jefe de la policía coreana, su novio, también perteneciente a la fuerza, emprenderá una brutal cacería en busca del responsable.

Otra vez desde Corea del Sur, que viene ofreciendo una filmografía magnífica en lo que se refiere al cine de género en los últimos años, y que no hay que dejar pasar, nos trae este gran *Neo-Noir* temible y filmado sin concesiones, ni medias tintas. Sus toques de horror y torturas físicas expuestas, recuerda a la saga *Saw* (El juego del miedo), con un asesino que hace de los cuerpos simples piezas para desarmar, y para su nefasto placer. Y el vengador, un novato policía cuyo nivel de bronca y frustración a causa del salvaje asesinato de su novia en manos del asesino, irá creciendo a lo largo del metraje. Otro oscuro relato de muerte y venganza.

Drive (Nicolas Winding Refn, 2011)

Un doble de riesgo de películas de acción y conductor para ladrones (Ryan Gosling), lleva una rutinaria vida, hasta que conoce a su joven vecina (Carey Mulligan) y a su pequeño hijo. Los momentos que los tres comparten hacen

pensar al conductor con una vida normal en familia, pero cuando el esposo de ella sale de la cárcel, los problemas comenzarán a surgir.

El *Neo-Noir* moderno, esta vez influenciado por otro subgénero cinematográfico, el policial negro francés conocido como Polar. “El conductor”, protagonista de este relato, se empareja directamente con el antihéroe francés, solitario y taciturno, que en la piel del actor Alain Delon brilló en grandes clásicos como *El samurai* (Jean-Pierre Melville, 1967). También *Drive* destaca por su paleta cromática de colores brillantes neón, una gran banda de sonido y de una estética muy de los años 80’.

Sólo Dios perdona (Nicolás Winding Refn, 2013)

En Tailandia, un detective (Ryan Gosling) persigue a un narcotraficante responsable de la muerte de su hermano.

La colaboración entre el realizador Nicolás Winding Refn y el actor Ryan Gosling da como resultado un *Neo-Noir* sobre los deseos personales de venganza. Su violencia desmedida y su ubicación (los turbios paisajes de Tailandia), la acercan a un tipo de cine de género, cómo los que se realizaban en los años 70’. Definitivamente su director, Winding Refn, bebe del cine del pasado, para desconstruirlo y adaptarlo a la actualidad. Una gran propuesta

colorista y lúgubre, que al mismo tiempo contrasta con la extrema violencia del filme en cuestión.

Primicia Mortal (Dan Gilroy, 2014)

Louis Bloom (Jake Gyllenhaal) es un ambicioso joven desempleado. Un día, accidentalmente, descubre una forma de poder ganar dinero: ir a las escenas de crímenes y lograr sacar las mejores fotografías para vender a los medios de comunicación.

La interpretación del actor Jake Gyllenhaal, es ideal para este thriller psicológico. Su nerviosismo, su mirada ojerosa, magnética, y su temple logran dar a su figura de antihéroe un oficio especial. En la trama se desarrolla con ímpetu el papel de los medios sensacionalistas, capaz de llegar hasta las últimas consecuencias para lograr una primicia, por más cruenta que parezca. Aquí el *Noir* pasa por la perversidad y la ambición, con un antihéroe que pasa de ser un perdedor a un implacable buscador de noticias de alto impacto.

John Wick (Chad Stahelski, 2014)

John Wick (Keanu Reeves) es un asesino a sueldo retirado tras la muerte de su esposa enferma de cáncer. Su mundo es tranquilo, en compañía de su perro, el último regalo de su

esposa antes de fallecer. Pero todo cambiará cuando dicho animal aparezca muerto y por las amenazas de un mafioso ruso, quien vuelve para saldar cuentas con John.

Saga policial muy exitosa, que ya va por su cuarta parte, es ésta su primera entrega, llamada también “Otro día para morir”, quizás la más destacable y contundente también. Las sombras del negocio mafioso y criminal de los bajos fondos de New York son mostrados sin filtros. Su estética es como la de esas películas para televisión de los años 80’, en un papel a la medida para un actor con el carisma de Keanu Reeves, una especie de Charles Bronson moderno.

Vicio propio (Paul Thomas Anderson, 2014)

Doc Sportello (Joaquin Phoenix) es un detective privado quien se maneja en el submundo criminal de la ciudad de Los Ángeles en la década de los años 70. Es adicto a las drogas lisérgicas y eso provoca un nivel de paranoia importante en su ser. Cuando su ex, una infartante mujer (Katherine Waterston), requiere de sus servicios para ubicar a su último amante, su existencia se complicará aún más.

Neo-Noir donde reinan el sexo, las drogas, los rufianes y la corrupción. Paul Thomas Anderson, un magnífico narrador de historias, adapta a otro notable escritor de policiales

negros, Thomas Pynchon, para ofrecernos una trama con muchas subtramas. Las palabras y las imágenes muestran la fascinación, por parte del director, de los vicios propios y ajenos, todo adornado por un elenco de grandes actuaciones (brillante Joaquín Phoenix, Katherine Waterston sensual *femme fatale*, Owen Wilson como soplón de turno y Josh Brolin, turbio agente inmobiliario).

Blade Runner 2049 (Denis Villeneuve, 2017)

Corre el año 2049 y un nuevo replicante en la policía de Los Ángeles, el Oficial K (Ryan Gosling) emprende la búsqueda del replicante Rick Deckard, desaparecido treinta años atrás.

Ciencia ficción, secuela de un clásico inolvidable —*Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)—, mundos distópicos, y una historia que remite directamente al *Noir*. El director Denis Villeneuve entiende estas premisas a la perfección, y mucho más en la espectacularidad visual que la película muestra. Un gran misterio, una hermosa *femme fatale* no humana (Ana de Armas) y una mala, fría y calculadora (Sylvia Hoeks). Una muy digna continuación, llena de momentos oníricos y extraordinarios.

El misterio de Silver Lake (David Robert Mitchell, 2018)

Sam (Andrew Garfield) es un joven de 30 años que vive en un complejo de viviendas donde está a punto de ser desalojado por falta de pago. Su encuentro con una bella y joven vecina (Riley Keough), quien de la noche a la mañana desaparece sin dejar rastros, pondrá a Sam en un lugar que no esperaba, el de investigador por cuenta propia.

Es ***El misterio de Silver Lake*** un *Neo-Noir* californiano donde conviven la mitología urbana, las teorías conspirativas, el ocultismo y hasta el hippismo. “*El mundo está lleno de códigos, pactos y mensajes subliminales*” le comenta un escritor de cómic a Sam, en un local de venta de viejos fanzines en Los Ángeles. Cómic que es mostrado en blanco y negro, como esos exponentes del *Noir* Clásico. Un muchacho, tanto perdedor como soñador, que se enamora de una mujer objeto de sus deseos, tal como una conejita de *Playboy*.

Huérfanos de Brooklyn (Edward Norton, 2019)

El detective Lionel Essrog (Edward Norton), quien está afectado por el síndrome de Tourette, tendrá que investigar la muerte sorpresiva de su mejor amigo y mentor. Nada es fácil en el

ambiente neoyorquino del jazz y la mafia, durante la década de los 50’.

El actor Edward Norton, también autor del guion, toma la década de los años 50’ y la ciudad de New York, para recrear un *Noir* más antagónico. Un hombre con capacidades especiales tratando de resolver un crimen a manos de unos temibles delincuentes y en romance con una audaz activista. Su construcción formal está cerca al *Expresionismo*, destacando las escenas nocturnas y los claroscuros. Un héroe americano solitario, con una estética moderna y mágica.

El lago del ganso salvaje (Diao Yinan, 2020)

Zhou (Hu Ge) es un gángster recién salido de la cárcel, quien se refugia con la ayuda de una prostituta, escapando tanto de los mafiosos locales, como de la policía.

Y la lista termina con este maravilloso policial chino, perteneciente a la segunda ola que está surgiendo del país oriental. En él podremos apreciar aspectos de otros directores como Fritz Lang, Orson Welles y Jean-Pierre Melville, más que nada en la figura del protagonista, un hombre que ya pagó en la cárcel por sus pecados y busca una nueva oportunidad, a pesar de los tiempos difíciles que corren.

MÁQUINA ATENTA AL PRESENTE

EL TRABAJO DEL ACTOR

DESDE EL PENSAMIENTO DE SIMONE WEIL

por Diego Ávalos

*Un actor me enseñó el sentido de la emoción.
Un actor tuvo la enorme generosidad de prestarme su máquina de ser feliz.
A su recuerdo, este trabajo que ahora escribo.*



INTRODUCCIÓN

El propósito de este texto es relacionar algunos conceptos esenciales de la filósofa Simone Weil con la problemática del actor. Esta decisión tiene un fin polémico. Estamos convencidos de que falta una profunda reflexión alrededor de dos aspectos de la actuación: sus motivos y sentidos. Los estudios (o talleres ocasionales para ser más certeros) se concentran alrededor de los métodos y procesos, pero no suelen reflexionar sobre las causas filosóficas que mueven el trabajo de un actor. Y cuando lo hacen, mezclan esta acción con causas que, en realidad, son de segundo orden: la militancia de una ideología o la creencia de que el teatro es una terapia analítica donde curar alguna herida del pasado. Pero el teatro no es ni la excusa social ni la excusa personal. El teatro es un trabajo. Y como tal se justifica en sí mismo. Su hacer es su filosofía, su hacer es la expresión viva de su pensamiento. Descifrar este pensamiento y comprender su motivación será nuestra búsqueda y riesgo.

MÁQUINA

Simone Weil considera que la modernidad acrecentó aún más la desgracia del trabajador. Desde que el hombre tiene conciencia, vive bajo el yugo de la opresión: la esclavitud, el tiempo, la inclemencia de la naturaleza. Pero desde que

se levantaron las fábricas y creció la necesidad de consumir objetos serializados, el antiguo trabajador manual fue reemplazado por obreros dependientes de una máquina opresora. El obrero se convirtió en un engranaje, no domina su oficio, sino que la máquina lo utiliza a él como una parte más de su mecanismo. La opresión es ejecutada ahora por la máquina contra su cuerpo y pensamiento. Él solo debe responder a las necesidades de la máquina y, con sus movimientos siempre iguales a lo largo de toda la jornada, se aliena por falta de creatividad, por falta de decisión sobre la materia que trabaja.

Escribe Simone en su celebrado **Opresión y libertad**: “Hay método en los movimientos del trabajo, pero no en el pensamiento del trabajador. Se diría que el método ha trasladado su sede desde el espíritu a lo material”.

El obrero de fábrica, ante la máquina, es muy distinto al artesano. Éste elige su materia, la trabaja según su conocimiento, ejecuta según su decisión y obtiene el resultado de su propia mano. El artesano domina la materia para convertirla según su reflexión personal. El obrero debe anularse como ser creativo para que la máquina pueda hacer productos. Pero atención: este peligro del trabajo mecanizado no es sólo una cuestión del obrero de fábrica. Podemos extenderlo también a un trabajo burocrático, un trabajo de fuerza agrícola, un

trabajo de servidumbre; en fin, cualquier trabajo moderno de reiteración e ignorancia. El trabajo en su forma artesanal es una expresión del hombre libre y reflexivo ante la necesidad del sustento y el misterio del universo que lo rodea.

Buena parte de la reflexión de Simone Weil gira alrededor de cómo encontrar formas de trabajo no alienado dentro de una fábrica, espacio laboral que ella misma padeció con su cuerpo. Su ideal es encontrar una forma de trabajo donde el obrero domine a la máquina y pueda poner su pensamiento en acción. Como nos recuerda Marie Madeleine Davy¹, en Simone Weil, el trabajo no se define por una relación entre el deseo y la satisfacción, sino entre el pensamiento y la acción.

Weil propone, entre muchas ideas, que el conocimiento del obrero debe ser extendido sobre todo el funcionamiento de la cadena de producción, desde su origen hasta sus últimas implicancias comerciales, por lo que las fábricas también deben ser centros de formación. Propone, además, la creación de máquinas que se adapten a las necesidades creativas de los obreros y no al revés. O máquinas que no necesiten de un humano sometido para concretar sus productos. Lo inhumano de nuestro sistema se encuentra en haber generado de forma

consciente un esquema inmoral en el que el sufrimiento del hombre es condición necesaria para el sostén de la producción. El hombre mata su diferencia sobre las demás creaturas: el sacrificio del pensamiento racional frente a la necesidad económica. El hombre animaliza a sus semejantes, matando en ellos toda semilla de trascendencia espiritual.

Contraria a este esquema, Weil se interesa por la formación espiritual del obrero. Llega incluso a escribir, para las revistas internas de las fábricas, resúmenes de clásicos griegos y textos de formación en marxismo y poesía. Considera que el obrero debe alimentar su espíritu porque es su clase la que más se encuentra cerca de la realidad de la vida. El trabajador está en contacto con el presente y no se pierde en las ilusiones del pasado o del futuro. El trabajador une en su oficio tanto la reflexión como la acción corporal. El trabajador es la metáfora del ser humano en la tierra: pensamiento y cuerpo como entidad indivisible que crece y aprende sobre la vida gracias a su propio hacer. Con su trabajo logra, a la vez, sustento, idea y poesía.

Sabemos, por sus cartas, que Simone vio en el cine *Tiempos modernos* de Charles Chaplin. Encontró en este film dramatizada su crítica a la opresión que sufre un obrero frente a una máquina. Es una pena que la misma Simone no se haya dado cuenta de que la respuesta a su problema estaba delante de sus ojos. Quizás

¹ DAVY, Marie Madeleine. *Simone Weil. Su vida y su obra, con una exposición de su filosofía*. Editorial Fontanella, Barcelona, 1966.

porque vio cine de Chaplin y no, que sepamos, de Buster Keaton. Un film como ***Sherlock Holmes Jr.*** hubiera sido la respuesta perfecta para la cuestión del obrero y la máquina que tanto la angustiaba. No sólo por el relato de la historia, sino porque es la misma puesta en escena la que expone cómo el trabajo del cine rompe con la fuerza de la opresión. Pero trágicamente el cine no fue comprendido durante su desarrollo ni siquiera por muchas de las mentes más brillantes del siglo XX.

Siguiendo la teoría de ***El concepto del cine*** de Ángel Faretta, sabemos que el creador del cine, D. W. Griffith, pudo dar vuelta la invención mecánica del cinematógrafo de los hermanos Lumière para convertirla en una perfecta máquina de crítica y polémica en pleno cenit de la era industrial. Un invento ideado para documentar de forma positivista la vida burguesa era convertido en una herramienta que retornaba nociones de epicidad, heroísmo, símbolo y tragedia. Y todo esto sin renegar de la sociedad moderna sino, por el contrario, haciéndose carne con ella, sus invenciones técnicas, temáticas y problemas. Además, el cine es también una industria. Pero un tipo de industria como Simone Weil reclamaba: la máquina puesta al servicio de la creatividad autoral. El obrero conocedor de todos sus mecanismos, desarrollos y destinos. La fábrica del cine como escuela formativa en ciencia,

filosofía y técnica. El obrero de cine como un artesano que ejecuta su oficio para realizar una obra seriada pero original, siempre nueva y a la vez parte necesaria de una tradición de representación que se remonta hasta el primer canto de un macho cabrío.

El cine y su obrero son el sueño no reconocido por Simone Weil. La posibilidad de técnica, tradición, artesanía, productividad serial y trabajo reflexivo.

Pero creemos que la Providencia adelantó esta máquina de hierro y lentes en la forma de otra máquina nacida en los orígenes del lenguaje. Una máquina hecha de carne y mito, de sangre y canto. La otra máquina ancestral que Simone no pudo apreciar, máquina reflexiva que acciona en el presente, máquina crítica que trabaja a partir de un estado de atención sobre lo que la rodea, máquina espiritual que tiene a la vez método, ciencia y espíritu, es el cuerpo del actor. Una máquina alimentada con vino tinto por Baco. Pero también diseñada y construida por el mismísimo Hefesto. Porque nos gusta creer que cuando Homero canta en la *Ilíada* sobre el taller morada del dios herrero:

*...y dos sirvientas por debajo de él,
de oro, iban bien raudas moviéndose
al servicio de su dueño y señor,
parecidas a muchachas con vida.
Tienen ellas sentido en sus entrañas*

*y, asimismo, tienen fuerza y voz
y, por don de los dioses inmortales,
son duchas en artísticas labores...*

no hablaba de androides, robots o autómatas. Hablaba de actores, obreros fantásticos de la técnica y la libertad.

ATENTA

La atención es uno de los conceptos más importantes en la filosofía de Simone Weil. El estado de atención es el que nos contacta con lo que nos rodea, con los fenómenos de la naturaleza, con la desgracia propia y de los demás. Sólo puede tener piedad el que presta atención. Sólo puede retratar el mundo el que presta atención.

La enemiga de la atención es la ilusión. Proyectar sobre el mundo fantasías, supersticiones, mentiras, nos aleja de la realidad. Una de las ilusiones más difundidas es la ilusión compensatoria: esperar que el universo actúe con justicia y devuelva recompensas por dolores sufridos en el pasado. Creer que el universo es una balanza, un imán, un secreto basado en leyes de atracción. Todas falsas salidas vendidas por magos estafadores, desde las promesas de una Despina travestida de médico en *Così Fan Tutte* a la **fuerza** de una galaxia muy, muy

lejana: lo que Mozart se toma en broma, George Lucas lo cree en serio.

Las ilusiones nos alejan de la realidad y su verdad: el mundo y las almas están sujetos a la ley de la gravedad. El hombre en el mundo mantiene una lucha descarnada y vana contra esta pesadez que lo quiere regresar a lo uniforme, al caos original, a lo animal. El estado de la depresión es la pérdida de esperanzas en medio de esta lucha. Es el triunfo del yo más oscuro. Frente a la gravedad y su poder, el hombre inventa excusas que lo sujeten, cualquiera sean: la acumulación de poder, la opresión sobre los demás, la busca de prestigio, la venganza, la riqueza, la vida como una fiesta desesperada. Todas salidas ilusas, todas peligrosas. Las ilusiones alimentan el yo, nos encierran en un infierno de lo personal que no trasciende, que no escapa de sí mismo. Por eso las disciplinas de la sabiduría son las que buscan el desapego del yo: el yoga a partir de la consciencia del vacío, la estética del barroco y su sobrecarga material para demostrar lo pasajero de toda construcción humana, los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio como visualizaciones de una pasión trascendente. El trabajo cuando es reflexivo también nos aleja del yo y nos conecta con la realidad que nos rodea. Siempre será preferible hundirse en la gravedad a partir de aceptar al vacío antes que hundirse sujeto a una ilusión. La primera forma

mantiene la esperanza de una salida trascendente. La segunda es un infierno personal. O como canta Charly García:

“Cuando el mundo tira para abajo
es mejor no estar atado a nada”.

La ilusión es creer posible que haya dinosaurios en la cama.

El trabajador manual, el artesano, es una máquina atenta al mundo. El actor, que es un trabajador manual, también lo es. La primera obligación de un actor es el estado de atención frente a un aquí y ahora. Por eso son sus sentidos lo que más debe desarrollar: atención de percepción, lo que se ve, escucha, huele. Lo que se siente. El gran actor es el que justifica su acción por el medio que lo rodea. El gran actor es el que construye sobre una necesidad urgente y evidente. Estar atento al espacio, al tiempo y al otro es estar conectado con la necesidad del mundo. La necesidad bien encausada conecta con la realidad. La necesidad desesperada es la que nos lleva a meternos en nosotros mismos y la trampa de nuestras ilusiones egoístas.

Como dice Marie Madeleine Davy, a partir de Simone Weil: “Que un trabajo sin precipitación y que un esfuerzo reflexivo liberen a nuestro pensamiento cuando transforma la materia alejándola de toda inquietud de rendimiento, de ganancia o de recompensa; entonces

experimentaremos una alegría y una plenitud incomparables”. Para luego citar a la misma Simone refiriéndose al estado del trabajo que completa al ser: “Se sabe que la verdadera vida está allí, se experimenta en todo el ser; que el mundo existe y que se está en el mundo. Incluso la fatiga física no llega a disminuir el poder de este sentimiento sino que, más bien, mientras no sea excesiva, lo aumenta”. ¿Acaso no es para el actor la verdadera vida cuando puede olvidarse de sí y vivir sólo en el presente, arriba de un escenario?

El actor debe estar orgulloso de su oficio, y para estarlo debe comprenderlo en todo su hondo sentido. Su oficio es la metáfora de una idea elevada. Su trabajo lo lleva a vivir atento en el mundo, denegando su yo personal para encarnarse por un momento en los demás. El actor, con su trabajo, demuestra que podemos hundirnos en lo grave con la dignidad del humano actuante y reflexivo. La mayor felicidad del actor, su verdadero triunfo, es lograr perder la consciencia de sí, hundirse en el otro y en lo otro hasta el punto de perderse. Como dice Simone en *La gravedad y la gracia*: “Hundirse es subir en relación a la gravedad moral. La gravedad moral nos hace caer hacia lo alto”. Esta acción que el actor hace consigo y muestra a los demás como un posible es la moralidad de su profesión. El actor aprende una técnica para

olvidarla. La verdad de su acción es el olvido de sí.

Pero la profesión del actor tiene varios peligros que lo acechan. El aplauso y su tentación es uno de ellos. La angustia que esconde el aplauso está en el propio goce que produce. Es como el orgasmo: un clímax que a la vez nos despierta a lo individual porque ya no estamos unidos con el otro. El aplauso es una despedida al cielo del olvido recientemente conseguido. Quizás es inevitable: el público lo brinda para que la caída en sus propias conciencias sea menos dolorosa.

Hay una entrevista conjunta al Polaco Goyeneche y Jorge Donn. El Polaco interpreta de forma muy sentida *Naranja en flor* y Donn obliga a que nadie aplauda, a que el público y los demás invitados soporten el silencio. Luego de tanta emoción, el silencio nos hace tomar conciencia de la naturaleza del vacío que los artistas de verdad logran realizar. Cuando el público es consciente del vacío, se conecta con la realidad del universo. Deja de lado las ilusiones y se enfrenta a que todo es gravedad, necesidad e indiferencia cósmica. Contempla que la vida es presente y estado de caída. Que no hay más recompensa que lo que uno consigue por su trabajo. Un público que se ha quedado mudo debería de ser el máximo objetivo de un actor: acaba de devolverle a un ser su entidad de humano pensante.

Escribe Simone en *Opresión y libertad*: “No se puede concebir nada más grande para el hombre como la fortuna que le pone directamente en relación con la necesidad desnuda, sin que tenga que esperar nada sino de sí, y de tal modo que su vida es una perpetua creación de él mismo para sí mismo...” El trabajo, el arte y vida religiosa parecen ser las formas no sólo de despertar al vacío, a la realidad y al presente. Son también las formas de vivir la vida con espíritu de creación, que es el estado máximo de la generosidad. Sólo en la realidad se puede ver al desgraciado y compartir el pan.

AL PRESENTE

El teatro tiene su propia opresión: el yo y lo social. El yo es el actor que actúa por ego, por fama. También es el actor que quiere encontrar en el escenario la recompensa a un dolor del pasado. El teatro como terapia. La opresión ideológica es tratar de justificar al teatro por alguna causa política, una bandera, un movimiento de minorías, un partido. Es estrechar al teatro y sus posibilidades. Es poner lo anecdótico por sobre lo eterno, colocar el caballo detrás del carruaje. El teatro se justifica en su acción de realidad y vacío, que es su trabajo esencial. Todas las anteriores son soluciones falsas: salidas individuales o sociales que nos devuelven con más fuerza al

ego, y por eso mismo nos ponen en estado de desesperación.

El teatro se vincula con el futuro mediante la sociedad que vislumbra: una sociedad con mínima opresión, una sociedad de seres libres y pensantes. Su vínculo con el pasado está en su propia tradición: un ritual que se ha mantenido inalterado durante milenios. El teatro es un relato hecho carne que sabe dar sentido de trascendencia a lo cotidiano. Los actores nos recuerdan que la tradición existe, que la necesidad de la representación es una verdad humana, que debemos recordar lo ya aprendido de manera cíclica: el mal y bien existen, el héroe marca el camino, la gracia es una posibilidad en la existencia humana. Por esto mismo, el actor debe entender que él mismo es memoria, guardián y brujo. El actor enseña. Aunque no lo sospeche, el actor evangeliza mediante su voz y su cuerpo. Su enseñanza es devolvernos nuestra memoria como especie. Es recordarnos que estamos acá cumpliendo un propósito metafísico: las preocupaciones cotidianas son apariencias. Nuestra única misión es crecer en el cosmos mediante un trabajo que enseña.

Pero tanto, el pasado como el futuro se configuran dentro de lo que es la esencia del tiempo en el trabajo actoral: el presente. El presente contiene lo que fue y lo que será. El presente es nuestra única forma de vivir lo eterno.

Sostiene Davy: “El pasado nos enraíza y da la savia, el porvenir es el espacio en el que crecemos y daremos nuestros frutos. Y sin embargo, el mayor de los crímenes no es para Simone Weil ni el menosprecio del pasado ni del futuro; es el olvido del presente, ya que éste es el que realiza la unión del hombre y de lo real”.

Los sacerdotes del tiempo presente son los hombres trabajadores. Y entre ellos son los actores quienes se destacan, porque su mantra, el “Aquí y ahora” es el canto de un ser creador que posee las llaves de la sabiduría.

Escribe Marie Madeleine Davy: “Para matar el yo es necesario exponerse desnudo y sin defensa a todos los ataques de la vida, aceptar el vacío, el desequilibrio, no buscar jamás una compensación a la desgracia, y sobre todo suspender el trabajo de la imaginación”. Porque como escribe Simone Weil: “La imaginación tiende perpetuamente a cerrar las hendiduras por donde pasaría la gracia”. Sabemos que el actor necesita de la imaginación para llegar a un estado de teatralidad. ¿Pero cuál sería la diferencia entre ésta y la ilusión que tanto critica Weil? La imaginación es imaginar para correrse de uno. La ilusión es la fantasía del yo vuelve al yo. Si el actor se ilusiona con las mentiras del yo o las mentiras de lo social, se acuerda de sí. Y esta memoria evita la llegada de la gracia.

Ahora debemos preguntarnos, ¿desde qué concepción del mundo está sostenido el salto que el actor realiza desde su arte hacia el vacío? El actor, como todo artista, trabaja con la belleza como medio y meta.

Señala Davy que lo bello es para Simone Weil la unidad que une a la diversidad mediante el orden que le impone. No hay belleza sin unidad. La belleza es un orden vivo en donde el juego del creador (el artista, o Dios en él, o el artista en Dios) es continuo. Es por lo que lo bello y la belleza no cansan. Haciendo alusión a este carácter de la belleza, Simone Weil imagina una parábola. Un cuadro tal que se pueda poner en la celda de un condenado a prisión y al aislamiento perpetuo, sin que por el contrario sea una atrocidad. De este modo, para Simone Weil, ese cuadro es lo bello que enseña la unidad, pero una unidad dinámica que une lo individual con el mundo y lo coloca en un estado de comunicación.

Tomemos la propuesta de Simone. Seamos nosotros los condenados y miremos de manera fija un cuadro. Este cuadro nos servirá para comprender una encrucijada común a todo ser humano. Y además nos enseñará qué es la unidad. Elijamos **Vista y plano de Toledo** de El Greco. En primer término, tenemos un plano de la ciudad mostrado por un personaje que no nos mira a los ojos. En un segundo plano, tenemos la vista de la ciudad real. Atrás de ella, en el

cielo, la Virgen con una corte de ángeles. La unidad del cuadro es el problema del punto de vista, como en la mayoría de las grandes pinturas. El punto de vista del pintor que nosotros estamos compartiendo, la vista del plano que nos ofrece un personaje que a la vez nos oculta su propia mirada, la Virgen que mira lejana desde el cielo. En la misma imagen conviven, entonces, la vista de lo científico, de lo mundano, de la Providencia. ¿En qué vista nos reconocemos nosotros, a cuál aspiramos? La gran enseñanza funciona al pensar en el juego de jerarquías y valores que la pintura encierra a partir de la idea del punto de vista. La primera tentación es no mirar lo real por solamente fascinarnos con un plano, con una reducción humana, con un plano que representa la ciudad pero que no es ella. Si podemos sortear esta tentación reduccionista, vamos a poder mirar la ciudad real. Pero si nos quedamos con ella, con su belleza material, sus colores, su vida, no vemos que detrás de esa ciudad hay un poder que la sostiene. Ese poder es discreto y menor si insistimos en quedarnos con nuestro punto de vista. Y es un poder infinito si levantamos la cabeza y nos dirigimos al cielo. La ciencia nos propone un plano de una ciudad trazada con su razón y sus métodos. Lo mundano, un punto de vista meramente material e histórico. El cielo nos ofrece una vista desde otro plano de la realidad. Uno que se consigue con un ascenso y

una despedida de nuestro punto de vista, asentamiento necesario del yo.

El trabajo del actor es un cuadro que nos muestra que la belleza existe porque la unidad existe. Si podemos ver más allá de la historia, de lo aparente, incluso de la figura actoral, encontraremos belleza en la unidad que el actor representa: un equilibrio entre emoción, cuerpo y pensamiento que nos demuestra una política de armonía entre lo distinto. La unidad del actor es la fe en lo que hace, piensa y siente. Gracias a esta belleza, podemos olvidarnos de nosotros como, a la vez, el actor se está olvidando de sí. Juntos, en rito, enterramos el ego y nos hundimos en un vacío liberador. Como en el cuadro de El Greco, nos movemos del punto de vista de nuestro yo. Nos corremos de la apariencia y estamos en contacto con la verdadera naturaleza de la vida, que es grave y trascendente. Una invitación desde el vacío a la acción, a la creación, al trabajo que da sentido y pensamiento.

Esta llave que el actor puede abrirnos nos muestra la inmensa generosidad de su oficio. Uno que no está hecho ni para el ego, ni para el aplauso, ni para los traumas o dolores. Un oficio de amor porque tiene fe en que la belleza existe y es posible comunicarla. Fe en que hay cosas más importantes que uno mismo. Fe en que pese al caos que es el mundo, hay posibilidades de orden y armonía gracias a la acción del trabajo.

Se dice que el héroe lleva una armadura y el santo va desnudo. Creemos que el actor, porque se despegue de su ego, también va desnudo. La armadura que preserva de los golpes impide el contacto directo con lo real. Nada puede penetrar en nosotros si la armadura nos protege a la vez de las heridas y de las profundidades que liberan. El actor es el ejemplo del ser humano desnudo, expuesto al vacío. Y es en el vacío donde solamente podemos encontrar el pan sobrenatural de la gracia.

Digamos, por último, que el actor, ***máquina atenta al presente***, nos enseña que la emoción viene sola, no se fuerza, no se obliga. Otro gesto de su generosidad: nos enseña la actitud de espera para recibir la gracia. ¿Serán todos los actores emocionados en escena los destinatarios de un soplo de gracia? Si el ego no les gana, están en las puertas de recibir una inmensa revelación sobre el sentido y poder de su oficio sagrado. Para poder comprender el símbolo que representa un actor emocionado en pleno acto creativo, nosotros sólo debemos hacer silencio.

[Artículo publicado originalmente el 20 de noviembre de 2020 en el sitio ***A Sala Ilena***:
<https://www.asalallena.com.ar/dossier-2/maquina-atenta-al-presente-trabajo-del-actor-desde-pensamiento-simone-weil-diego-avalos/>]

Cuerpo y territorio

*Análisis en torno al cuerpo de la mujer como territorio de inscripción de la violencia a partir del film **Dogville** (Lars von Trier, 2003).*

Por Candelaria Rivero



Dirección: Lars von Trier

Guión: Lars von Trier; **Fotografía:** Anthony Dod Mantle; **Música:** Antonio Vivaldi; **Reparto:** Nicole Kidman, Paul Bettany, Lauren Bacall, Stellan Skarsgård, James Caan, Ben Gazzara, Harriet Andersson, Jean-Marc Barr, Patricia Clarkson, Jeremy Davies, Philip Baker Hall, Udo Kier, Chloë Sevigny, Siobhan Fallon, Blair Brown, Zeljko Ivanek; **Productora:** Zentropa Productions; **Género:** Drama / Thriller / Drama psicológico; **Ambientación:** Años 30. Vida rural (EE.UU.); **País:** Dinamarca. **Año:** 2003. **Duración:** 177 min.

El adversario estratégico es el fascismo. El fascismo en todos nosotros, en nuestra mente y en nuestro comportamiento diario, el fascismo que nos hace amar el poder, desear aquello mismo que nos domina y explota.

Michel Foucault

Accedemos a la historia a través de un narrador omnisciente que presenta a **Dogville** como un pueblo situado en las montañas rocosas de los EE.UU. No obstante, durante el desarrollo de la película, bien podremos vincular a este pueblo con cualquier pueblo del mundo.

Por la forma en que está filmado y ambientado el film, podríamos suponer que estamos frente a un experimento humano, en el cual se nos invita a ocupar el rol de testigos.

En una propuesta compuesta por muchos elementos teatrales, quien observa debe poner mucho de sí para poder apropiarse del contenido de la obra, es decir, **Dogville** es, como nos invitara a pensar Umberto Eco, una “obra abierta”, en tanto tengamos presente esto: *“una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender la obra. Cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada: determinada cultura, gustos, prejuicios personales, de modo que la*

*comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. En tal sentido, una obra de arte, forma completa y cerrada, es asimismo, abierta; probabilidad de ser interpretada de muchas maneras. Desde esta perspectiva, se habla entonces del papel importante del intérprete: esta poética tiende a promover en el intérprete actos de libertad consciente y lo coloca como centro activo de una red de relaciones inagotables”*¹. Desde este punto de vista, el film abre posibilidades perceptivas ya que no está todo dado, sino sugerido; el rol de quien observa es un rol activo. La propuesta despojada y minimalista hace posible, entonces, que como observadores podamos apropiarnos de significados diversos.

Desde un primer momento, se nos figura el pueblo con un plano de planta, que pudiera estar trazado con tiza o pintura sobre algún territorio. Esta vista indicaría quizás, que quien mira a **Dogville** lo hace desde la altura. Podría sugerirse con esto la idea de un dios/juez, o bien alguien externo a la situación que será presentada. Es decir, desde el inicio, se propone una separación entre quien mira y quien interpreta, reforzando el sentido de ficción.

En esta maqueta, en este territorio despojado, simbólico, metafórico y concreto a la vez, quien observa puede completar esos espacios vacíos con conceptos o interpretaciones, o bien leerlo como un modelo de sociedad para

armar, ver allí la simpleza de un cartón, sobre el que un conjunto de marionetas interactúan y sobre el que se expone una hipótesis visual/social, la visibilización de un micromundo o microrealidad.

Algo llamativo del film es que las separaciones estructurales de las casas de **Dogville** no son visibles, no hay puertas, ni paredes, con lo cual, podríamos arriesgar, que se pone en juego el concepto de desnudez, de dejar en evidencia todo, de no ocultamiento. Todo está allí, disponible, para ser juzgado.

Más allá de las múltiples lecturas que pueden tejerse en torno al contenido de esta obra, una de las problemáticas centrales que nos acerca el film es la del ejercicio del poder, en tanto mecanismo inherente a todo conglomerado social, el cual habilita la reproducción, el silenciamiento, la normalización y la sistematización de ciertas prácticas y costumbres.

El film oficia así, como un reflejo de lo que puede acontecer en una sociedad, en determinada situación, dados ciertos factores (vulnerabilidad, necesidad, dependencia, etc.) que permiten la expresión de diversos roles. La exposición de la práctica social en tanto práctica que legitima, ampara, habilita o refuerza diversos mecanismos que, en su conjunto, son mecanismos de poder y que son constituyentes de un orden moral válido, aceptado por la mayoría.

Luz, cámara, acción

Se abrirá paso una mujer fugitiva, blanca, rubia (Grace) que, perseguida por unos gánsteres, aterriza en **Dogville** creyendo hallar un refugio. De la mano del pensador-poeta-filósofo-político del pueblo (Tom), iniciará allí su estadía.

Llevemos ahora la mirada, de forma detenida, al rol que ocupa el personaje de Grace, en tanto mujer, en este entramado social, en el cual cada personaje podría ser movido por leyes tácitas, interiorizadas, en función de un cuerpo social que opera desde un supuesto “deber ser”, desde “lo correcto”, “lo esperable”, “lo justo”.

Conforme al desarrollo del film, el personaje de Grace irá perdiendo su condición de mujer para pasar a ser sólo un cuerpo de mujer, un ser cosificado.

Podremos notar, además, que ella ocupa durante toda la película el lugar de lo extranjero, lo distinto, un lugar sostenido de desventaja frente al resto del pueblo, debiendo limitar su comportamiento a agradar a los demás para lograr pertenecer.

No es casualidad, entonces, que sea una mujer quien encarne este papel, en palabras de Simone de Beauvoir, “*el hombre es el Sujeto, es el Absoluto: ella es la Alteridad*”². Será Grace quien a medida que avance la trama tenga que ceder y renunciar a sus necesidades,

deseos e intereses para ser aceptada y lograr permanecer en el pueblo. Hallará en este territorio una libertad condicionada.

En principio, pagará su estadía con horas de trabajo. Cuando la búsqueda policial se acentúe, esas horas de trabajo aumentarán y su tiempo le será, de a poco, expropiado. Llegará el momento en que tampoco baste con la entrega de su tiempo. Es entonces que se pone en juego su cuerpo de mujer y comienza a ser abusada sexualmente por los distintos hombres del pueblo, a cambio de permanecer en **Dogville**.

La mujer encarnada aquí es el símbolo de la mujer en la sociedad capitalista; ella está destinada a ocupar el lugar de lo frágil, lo amenazado; ella es la presa y la que troca su tiempo y/o su cuerpo para sobrevivir.

La violación en **Dogville** no es un hecho aislado, sino que es sistematizado y sostenido en el tiempo. ¿A dónde podría huir Grace? En los alrededores del pueblo, la policía (Estado) quiere dar con ella, la mujer aquí se ve condenada a ocupar un lugar de servidumbre, no es libre de actuar en función de su propio bien.

La sociedad representada por este conjunto de individuos ha tomado su tiempo y su cuerpo y esto es aceptado por todos los habitantes, creando así su propio *statu quo* en función de lo que eligen defender. En vínculo con esto, Silvia Federici explicita, en torno al rol de la mujer en la sociedad, lo siguiente: “con la

*persecución, el Estado se ha apropiado del cuerpo de las mujeres y lo ha transformado en una máquina para reproducir fuerza de trabajo. En las plantaciones del sur de los Estados Unidos, las mujeres esclavizadas estuvieron sujetas no sólo a la violencia de la cual todos los esclavos eran sujetos, sino también al abuso sexual, sistemático, organizado”*³

Todo el pueblo acepta que Grace ocupe la condición de sierva y sea abusada sexualmente, incluso esto es aceptado por el resto de mujeres.

En las asambleas convocadas por Tom a las cuales asisten todos los habitantes, se convencen entre sí de que obran por el bien de la mayoría. Aquí el poder de la palabra parece ser determinante, no les importará tanto “hacer el bien” sino generar un único enunciado que los libre de toda culpa. La constitución de una moral común estará por encima de cualquier decisión.

Volviendo a la noción del cuerpo de la mujer en **Dogville**, el personaje de Grace revela momento a momento la pérdida de su voz, su tiempo y su cuerpo. Incluso cuando, en última instancia, intenta fugarse del pueblo, es violada por el conductor, en el camión de transporte de manzanas. Atendamos, también aquí, al hecho de que su cuerpo es transportado como una mercancía.

En esta instancia del análisis, podríamos preguntarnos por qué los hombres del pueblo

no se sienten culpables frente a las violaciones. Es necesario revisar el acto de la violación como un acto de poder, que excede lo sexual para ser una práctica correspondiente a un orden social en el que la mujer pierde su voz, su identidad, su necesidad y su deseo, y comienza a ocupar el lugar de cosa.

En este sentido, Rita Segato explicita: *“el sujeto violador es el sujeto moral por excelencia y la violación moraliza, es decir, coloca a la mujer en su lugar, la atrapa en su cuerpo, le dice: más que persona, eres un cuerpo. La violación está fundamentada no en un deseo sexual, no es la libido de los hombres descontrolada, necesitada. No es eso porque ni siquiera es un acto sexual: es un acto de poder, de dominación, es un acto político. Un acto que se apropia, controla y reduce a la mujer a través de un apoderamiento de su intimidad.”*⁴

La violación en **Dogville** es naturalizada y aceptada. La única salida habilitada para Grace parece ser transar con alguno de estos grandes poderes, permanecer en el pueblo hasta ver su vida peligrar o dejarse capturar por un poder mayor.

Es hacia el final del filme que el reencuentro con su padre (patriarca) equilibra su suerte en favor de su propia vida.

Abramos ahora algunas preguntas...

¿Qué otra salida podría haber hallado ella en este contexto? ¿Qué calles, vías, posibilidades,

tiene a disposición una mujer si decidiera no acatar las normas sociales que la oprimen? ¿Quién vela por la mujer en un conglomerado social? ¿Cómo puede la mujer recobrar lo que le pertenece por naturaleza?: su tiempo, su cuerpo, su voz... ¿Cuántas mujeres siguen buscando hallar un territorio en el que estar a salvo? ¿Qué otro tipo de sociedades son posibles? ¿En qué punto del mundo puede ser dibujado/emplazado un pueblo, ciudad, o nación en el que las mujeres dispongan de su cuerpo, su tiempo y su libertad?

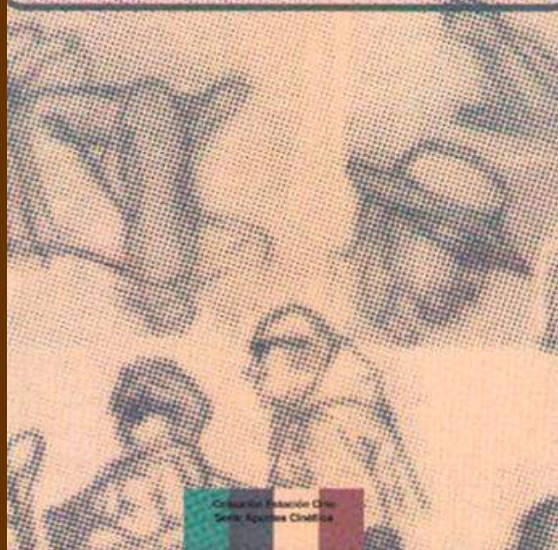
Algunas preguntas, trazadas con tiza, sobre un cuerpo de mujer, arrojadas en la inmensidad de una obra abierta, una obra en la que una mujer es acorralada, donde sólo en sueños conocerá, para sí misma, lo abierto.

Referencias:

- 1) ECO, Umberto (1984). *Obra abierta*. Barcelona, Planeta-DeAgostini.
- 2) BEAUVOIR, Simone de (1998). *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra.
- 3) FEDERICI, Silvia (2019). *La guerra contra las mujeres y las nuevas formas de acumulación capitalista*. Cátedra Interinstitucional Universidad de Guadalajara.
- 4) SEGATO, Rita (2019) Entrevista para *BBC News mundo*. Por Mar Pichel.

La pantalla dibujada

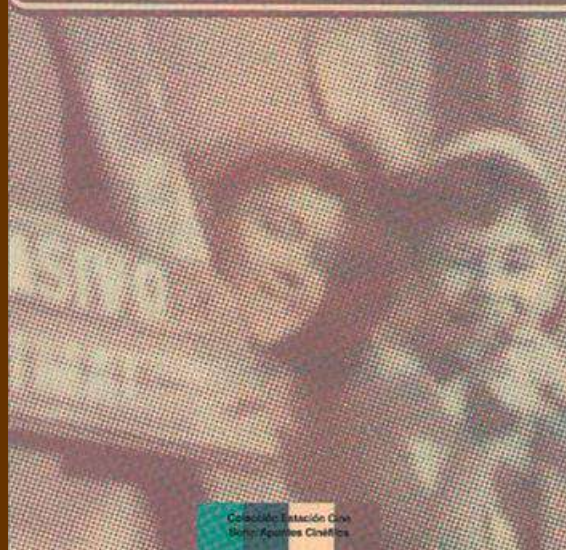
Animación desde Santa Fe,
por Leandro Arteaga.



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 Guilamet
Jorge Isaias / Esteban Langhi / Sergio Ariel Montanari
Joel Lazos / C. Adrián Muoyo / Martín Perisset

CINE Y FÚTBOL

Colección Estación Cine N° 19



Editorial Ciudad Gótica



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

CINE Y TIERRA

Colección Estación Cine / N° 20



Editorial Ciudad Gótica

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

Entrevista a Fernando Regueira

Fernando Regueira es guionista de cine y televisión. Escribió películas de ficción como *Samurai*, *Errata* y *Devoto*, todas disponibles en la plataforma Cine.ar. También el documental musical *Piazzolla, los años del tiburón* de Daniel Rosenfeld que se puede ver en HBO, o series como *Mosca & Smith en el Once* o *Valentino*. Escribe ficción, es docente de guión, después de años de escribir crítica cinematográfica, ahora se dedica a la crítica literaria. Y hace unos años estrenó una ópera en el Teatro Colón como libretista. Cine, música, guión, ópera y hasta incursiones en el rock nacional para este autor argentino, a quien tratamos hace años y nos complace hoy presentar a ustedes en una conversación en profundidad.

Por Marcelo Vieguer



¿Para qué sirve un guion?

De las muchísimas definiciones de guion, la que más me gusta es: ese conjunto de papeles escritos que indefectiblemente termina en un tacho de basura. Y esto me pasó literalmente con un guion propio. Al terminar el rodaje fui a la oficina de producción, estaban desarmando, miro hacia abajo, y ¿qué veo? En un cesto, toda arrugada una copia del guion. Ese día aprendí la humildad de este oficio. El guion es un bien de uso, no un objeto reverencial. Es una herramienta de trabajo, no una pieza de literatura.

Si me permitís el símil, un guion es como el plano de una casa. Sin plano no puede haber casa. Es lo primero que existe. Pero una vez que la casa está terminada... ¿Quién va a mirar el plano? Uno puede decir tiene tal superficie, tales ambientes, acá van las columnas, acá está la escalera, la ventana, etc. Pero la casa es para vivir..., una vez terminada nadie pide ver el plano. El arquitecto sabe que fue definitorio, se quemó las pestañas hasta las cinco de la mañana durante meses, tenía que poner las cargas donde correspondiese para que el techo no se venga abajo, no se resquebrajara la estructura, etc. Es eso, un documento de trabajo para decenas de personas. ¿Qué significa eso? Que tiene que ser atractivo, entendible, que no es un ejercicio de solipsismo personal, sino que muchas personas

van a ir a buscar allí la guía para su trabajo. Los actores, el director de fotografía, el vestuarista, el montajista. Es como un pacto de caballerosidad con otros trabajadores, un texto colaborativo con los demás, muy lejos de un texto literario o ensayo donde el solipsismo manda. Hay un rigor y una ética de trabajo que es un poco colectiva, y a mí me encanta eso. Que pueda ser eliminado, que se consuma en la realización del objeto de trabajo, pero que sin embargo mueva toda la realización de principio a fin. Como aquella definición de Aristóteles sobre Dios: “el primer motor inmóvil”. Y a eso jugamos precisamente los guionistas: a ser Dios.

¿Hay diferencia entre trabajar un guion de televisión y uno de cine?

Creo que antes había bastantes diferencias, ahora prácticamente no. Me parece que la concepción cinematográfica fue ganando lo que hoy aún llamamos televisión, y que no es televisión sino canales, señales, plataformas en un sentido amplio. Dicho esto tengo que admitir que nunca trabajé estrictamente en televisión, nunca lidié con un gerente de programación, con una estructura de un canal. Cuando escribí para un canal de aire grande, me pasó de poder trabajar casi a la manera del cine. Era una serie enorme, carísima (**Mosca & Smith en el Once**), pero tuve la suerte de hacerlo en un clima casi

amateur. Con gente que me llamó por gusto, por afición, por talento... Una entrada maravillosa a un mundo encantado, que me malacostumbró e hizo que me llevara mucho tiempo entender que esa era la excepción y no la regla. Hoy creo que el “fenómeno” de las series es una invasión de gente del cine o con una concepción cinematográfica. Aunque estructuralmente las series sigan siendo otra cosa, tienen un tipo de estructura dramática que no es cinematográfica, es algo muy distinto. Siento que sigue habiendo una pugna.

¿Cómo sería eso?

Porque las series se relacionan más con la novela, con una narrativa novelística que con una narrativa cinematográfica. Cuando digo novelística me refiero a la del siglo XIX. Torrentosa, llena de personajes, a la manera de Stendhal, Tolstoi o Dickens, con muchos sucesos, con muchas subtramas, con universos que se van expandiendo, mucho más parecido a eso que a una película. Hoy nos parece increíble, pero las obras maestras del cine, que nos han dejado una marca indeleble, que ya vimos diez veces, duran apenas cien minutos. Y allí hay un universo completo, hay personajes, hay conflictos, hay arcos, está todo un mundo condensado en cien minutos. A mí, un ejemplo que me viene mucho en estos años es *Taxi*

Driver. Cuando la ves hoy, con la cantidad de narrativa que usamos hoy en día, parece muy escueta. No sé nada de Travis, y sin embargo yo creo que conozco a Travis de principio a fin, siento que no me ha sido escamoteado ningún conocimiento de ese personaje ni de ese ambiente, de esa New York. Yo siempre fantaseo y me río solo, imaginándome que hoy se hace la serie de *Taxi Driver*, bah, creo que algún día va a pasar... Así que como guionista te llaman, ocho capítulos de 50 minutos... o sea que de 110 pasamos a 400 minutos de narrativa, y “ojo que tenés que ir planteando la temporada dos”. ¿Qué pasaría? Lo que en cine es condensación, es compresión de sentido, de narrativa, de puesta en escena, tres cosas pasando al mismo tiempo, en la serie se desagrega. Y lo que el cine trabaja como fuera de campo, la serie lo tiene que, de alguna manera, traer a campo. Por ejemplo, ¿te imaginás que en la serie de *Taxi Driver* no se muestre Vietnam? ¿Qué no haya *flashbacks* de Travis en la guerra, ese gran fuera de campo de *Taxi Driver*? O sea, Travis estuvo en la guerra, es un soldado que vuelve perturbado de la guerra, y ese fuera de campo lo vuelve muy poderoso porque te alimenta la pregunta ¿qué le pasa a Travis? En la serie, agarrate... Un periplo por Vietnam, y hay que empezar a pensar sucesos en Vietnam, lo que Travis vio, lo que le pasó, los compañeros de Travis, el que murió,

hay que armar digamos *Apocalipsis Now*, hay que anexarle a la serie, *Apocalipsis Now*. El cine sigue siendo condensación, sigue siendo magia en cien minutos. El cine es cortar, cortar y cortar. La serie es expandir, ampliar, explorar.



¿Viste “El juego del calamar”?

Justo hoy a la mañana la empecé a ver. Vi la mitad del primer capítulo, o sea que de 59 minutos vi 25-27 minutos, y es el primer acto perfecto de una película, o sea que es una película de 100 minutos y ése es el primer acto. Lo que pasa es que yo miro y son nueve capítulos de una hora. Está todo tan alargado...

o sea que en ese primer acto dicen una sola cosa y la repiten y repiten, es insoportable. Y pensaba que era un milagro que esta serie sea un éxito, porque si arranca con un tipo encerrado en un monoambiente con su mamá, no lo puedo creer. Y te digo que se me queman los libros una vez más. No me gustó, pero a la vez me puso contento porque significa que no tiene que ser tan buena una serie para tener tanto éxito. O sea, que no desespero en llegar a tener éxito con una serie (ja ja). Que no me salen tan bien como el primer capítulo de *Vinyl* de Scorsese, que para mí es lo mejor que dirigió en décadas, algo increíble. No se parece a nada, se lleva puesto a todos, es pura realización cinematográfica, debe de haber tenido diez semanas para filmar el primer capítulo, una locura. Así que empiezo a ver *El juego del calamar*, la serie más vista y más exitosa de la principal plataforma a nivel mundial, y a mí me encanta que estén en las plataformas, amo que esté esta expansión, es un mundo desconocido y yo no tengo problemas con esto. Pero intento ser objetivo con mi formación. Tengo cincuenta años y miro cine y series hace treinta y cinco, tampoco me voy a chupar el dedo yendo detrás de cualquier novedad que aparece. Me pareció un bodrio, ahora, lo que me causa mucha gracia son las recomendaciones de las series, esa nueva lógica del espectador.

Es todo un tema eso de recomendar series...

Sí. Mirá, te doy un ejemplo. Me encuentro con un amigo que me pregunta: *¿Viste esta serie?* No. *Es espectacular.* Cuánto tiene. *Son cinco temporadas.* Te encontrás a otro, te dice lo mismo: *Es genial.* Dos o tres personas te dicen lo mismo. Bueno, me intereso, me gusta la actriz, el actor, vi el tráiler, voy a mirarla. Miro un capítulo, miro tres, miro cuatro, miro cinco capítulos con un esfuerzo descomunal... Me encuentro luego con esas personas, les digo que empecé a ver la serie. *Uhh, ¿viste lo buena que está?* Y no sé, es un bodrio viste... *¿Pero por dónde vas?* Y, voy por el capítulo cinco, ya vi cinco horas... *Ahh, pero todavía no arrancó. La primera temporada es malísima...* ¡¡Pero son doce capítulos de una hora!! *No, no, pero es malísima y lenta la primera temporada, arranca más o menos en el capítulo siete de la segunda temporada...* Esperá, esperá, ¿vos me estás planteando que yo tengo que ver dieciocho horas para que empiece a pasar algo atractivo? (ja ja) Hay algo de desquiciante en eso, es una locura. Y es la misma persona que pone una película y a los 22 minutos te dice: *Esto es un embole, es insoportable, la dejé porque no arrancaba más...* (ja ja) Es raro...

¿Y qué te parece entonces?

Que le veo dos caras a este fenómeno. Uno, que hay un consumo tipo delirante o adictivo, pero a la vez hay mucha más paciencia, lo que me gusta. Si veníamos de un proceso en el cual si en los primeros diez minutos no volabas un tren por el aire, o no empezabas de una manera muy fuerte en términos narrativos, no atrapabas al espectador. Y estábamos yendo a eso, las películas se estaban haciendo de esa manera, por lo menos en Hollywood, que es quien marca el territorio. Las películas se quedaron en eso, pero las series se dieron otra oportunidad por lo cual me siento medio confundido. O sea, celebro que haya una paciencia por la narración, pero después se volvió infinita esa paciencia, o se volvió terriblemente laxa, ¿no? Siento que hay un cambio de intensidad, las series son de baja intensidad, o de una intensidad regulada, pero una película te tiene que dar todo de un solo tirón, tiene menos margen, lo que no está ahí no está. En la serie haces un capítulo con un gran flashback y frenás la narración, luego saltás a tres líneas narrativas y acelerás... no tenés que correr siempre... ¿Qué le pasa entonces a las series que son muy buenas, que tienen una intensidad narrativa y de personajes superlativa? Se agotan en la primera temporada, porque obviamente, construiste un mundo, un conflicto poderoso, le sacaste el jugo, creaste personajes apasionantes, ya está... Y la segunda o la tercera

la hunden, o por lo menos es un fenómeno que sucede demasiado a menudo.

¿Y el espectador, cómo vive eso?

Alguien te cuenta que el fin de semana se vio la primera temporada de una serie. Son doce capítulos de 48 minutos, hago la cuenta son 600 minutos, son diez horas, o sea te podrías haber visto siete películas de Hitchcock en el mismo tiempo. Imaginate mirar siete películas de Hitchcock en un fin de semana, no las soportás, el cerebro no te aguanta, porque cada experiencia es tan intensa, que ves una y te quedás así, ves la segunda y ya tenés que parar para poder procesar todo eso que recibiste en dos films de Hitchcock. Las series pasan a ser como una comida más liviana, y no lo digo peyorativamente, porque lo que se hace en series la verdad que me parece hermoso y admirable. Pero vuelvo a eso que te decía de la narrativa decimonónica, y como decía Ángel Faretta, Griffith se alimenta de esa dinámica narrativa del siglo XIX para llevarla a otro lugar, a una condensación, a una superación, eliminando un poco esa hojarasca de 600 páginas de novela... Hoy siento que hay algo en las series que es como volver atrás, que no está mal, y hasta tal vez se deba un poco a que el cine perdió el... ¿cómo decirlo? impulso... la convicción de que era único y superior. Un poco

volviendo a Faretta que hace veinte años decía que el cine ya había dado todo, y nosotros queríamos pensar que no; pero viéndolo ahora, de alguna manera es así, ¿no? Porque, ¿qué obra relevante ha dado el cine en los últimos veinte años?, cuando el cine en la década del ochenta daba quince películas fundamentales por año... Me cuesta pensar tres por año en la última década.

Es muy cierto esto que decís, en las series el fuera de campo pasa a ser el tema de capítulos enteros...

Exacto, y al entrar en campo se disuelve su poder y los guionistas tienen que buscar otro y luego otro, en un juego que desgasta al espectador y a veces hace que la serie pierda su razón de ser. Ahí está el problema de la presión del negocio de generar varias temporadas. Porque hay series que en una sola temporada te dan todo lo que tienen para dar. ¡Y lo hacen maravillosamente bien! Pueden construir una pregunta o enigma, sostener dos o tres grandes conflictos, un fuera de campo poderoso... y si hay buenos directores, esas series tienen una densidad narrativa difícil de sostener por mucho tiempo. Por eso hay que volver a pensar en las miniseries. *The Undoing* una reciente de HBO es un excelente ejemplo de esa posibilidad.

¿Hay alguna serie que te haya gustado?

Sí, hay muchas y a distintos niveles, y a distintos géneros, incluso en comedias... **True Detective** es una obviedad decirlo. Pero también una serie muy particular y arriesgada como **Mindhunter**, de David Fincher, donde uno se da cuenta de que el tipo verdaderamente está haciendo lo que quiere. Y con su talento cinematográfico expande las cosas de una manera increíble. Y corre riesgos eh, porque ¿poner una escena de diálogo de diecisiete minutos en un capítulo de cuarenta? Viste que **Mindhunter** trata de este primer equipo del FBI que desarrolló la idea de estudios de asesinos seriales, y en un momento llegan a uno, lo encuentran, y yo lo cronometré, la vi y pensé: ¿cuánto duró esta escena? Me fijé que eran diecisiete minutos y no lo pude creer, eran diecisiete minutos de tres tipos hablando, la dinámica que generó, lo interesante que era..., en una película, la escena de diecisiete minutos no la puede poner. Entonces él sí, con su gran capacidad explotó el medio de una manera personal e hizo algo imposible. Me parece que donde hay un talento atrás importante, aparecen grandes cosas. Como por ejemplo el caso de **Westworld** de Jonathan Nolan, una locura total. O **Colony** de Carlton Cuse, guionista de **Lost**, producida y dirigida en parte por Campanella, una gran serie y que no oí nombrar mucho por estos lados.

¿Y en comedias?

Ted Lasso, de Apple TV, la primera temporada es de las mejores cosas que se hicieron, aunque la segunda temporada se volvió errática, muy inferior. Igualmente la vi por esta cuestión de ver procedimientos, de un interés profesional, además de que, por supuesto, me resultaba grata. Porque lo que no me gusta, no lo sigo mirando. Pero la primera temporada es de las pocas actualizaciones contemporáneas de Frank Capra. Hay algo muy *capriano* en **Ted Lasso**, que a mí me gustó mucho. En un punto, parecía una serie muy novedosa; y, a la vez, uno la veía y era como una historia del año treinta, como una película de Capra un poco más actualizada, me encantó. En HBO también apareció **Hacks**, que en los últimos Emmys se ganó todo. Transcurre en Las Vegas, una mujer que hace *stand up*, y entra una joven guionista, con todos los tics del progresismo norteamericano joven, y la contraposición de dos protagonistas femeninas, con el feminismo muy al frente, apasionante para mí, y algo así como la contraposición de dos feminismos, cómo es el feminismo de una mujer de setenta años que la luchó y se hizo un lugar con mucho esfuerzo, y un feminismo que viene como a intentar acomodarle los tantos, y a decirle cómo debería ser un buen feminismo, bancando las dos visiones, muy linda serie. Muy políticamente correcta, muy contemporánea, pero lindísima

serie. Y así he visto muchas, y en muchos niveles, y con distinto grado de precisión. HBO generó varios dramas, como ***Big Little Lies*** protagonizada y producida por Reese Witherspoon, o ***Mare of Easttown*** o Apple TV que hizo ***The Morning Show*** también con Witherspoon...

O sea que ves muchas series, te dedicás al tema.

Y... veo cerca de treinta o cuarenta series al año. O más. Algunas por supuesto unos pocos capítulos por curiosidad profesional. Y otras, por supuesto, por placer y amor a la narración.

Hablemos de autores y libros de guion, por ejemplo los de Syd Field...

El clásico “El libro del guion”, que es el de Syd Field, a mí no me gusta nada, aunque es cierto que donde no había nada escribió un libro, así que por un lado tabuló un nuevo terreno y eso tiene algún valor, pero creo que no más que eso.

Linda Seger...

El primero de Seger: “Cómo convertir un buen guion en un guion excelente” me gusta mucho, luego escribió varios libros más, algunos muy útiles como el de personajes y otros ya directamente de relleno. Seger tiene como un

doble terreno, escribe libros sobre guion, y escribe libros sobre religión. Creo que ella es de una iglesia pentecostal, así que tiene como cinco o seis libros de guion, y cinco o seis libros de religión. Y tiene un *newsletter* en la que cuenta cosas nuevas de guion o sus asesorías, y por otro lado cuenta: “Bueno, voy a contar una historia de mi libro de religión: ¿Debe uno creer en Dios...? (jaja) Una señora americana que da conciertos de piano en su casa y escribe sobre religión. Me cae muy simpática debo reconocer, y el libro de guion es muy bueno. Tal vez el mejor para leer primero, una gran introducción.

Robert McKee...

Infaltable, pero medio plomo la verdad. Para llegar a una o dos verdades hay que atravesar un campo minado. Hice el seminario *Story* de cuatro días, y eso sí, es un gran *performer*. No sé si sabías que de chico fue actor. Y bueno, es un gran actor de sus ideas. Al ponerle el cuerpo, gana en profundidad.

¿Tu favorito?

Mi libro favorito de guion es “Your Screenplay Sucks!: 100 Ways to make it Great”, de William Akers (algo así como *Tu guion es un asco: cien maneras de mejorarlo*). Es simplemente una guía, no te dice como escribirlo. Vos escribís un guion. Él te dice: tu guion apesta, ahora vamos

a recorrer un camino de cien puntos, que si los piensas con cuidado, lo podrás mejorar. Es como una guía de chequeo, y no una preceptiva de cómo escribirlo. Otros que me gustan son los de la trilogía de Black Snyder, los de “*Save the Cat!*”. Tienen humor, tienen una pequeña sabiduría, tiene una mirada muy mainstream y a la vez muy juguetona y creativa.

¿Y de autores argentinos?

Te voy a nombrar dos que me encantan. El primero es muy muy viejo, casi pionero, se llama “El guion cinematográfico” y lo escribió uno de los guionistas más prolíficos del cine clásico argentino que fue Ulises Petit de Murat. Y es un libro de la década del cincuenta, muy comprensivo, y cuando no había muchos manuales de guion en el mundo, Petit de Murat escribió uno, que es muy útil además. Y el segundo, más reciente, de fines de los noventa, que es “Había una vez... Cómo escribir un guion”, de Lito Espinosa y Roberto Montini. Espinosa escribió varios guiones para Desanzo. Yo tuve la fortuna de charlar con Desanzo y me habló muy bien de Lito Espinosa. Cuando le dije que el libro de Espinosa era muy bueno me dijo: “Por supuesto, cómo no va a ser bueno si trabajaba conmigo” (jaja).

¿Tenes un método para empezar a escribir un guion?

A ver, hay varios caminos distintos y eso genera estrategias diferentes. Pueden ser guiones que me encargan, o guiones que surgen de mí. De los que me encargan hay otras dos opciones. Un productor o director me dice: tengo una idea, me la cuenta y vemos cómo la desarrollamos como película o serie. O un productor me llama que tiene los derechos de una novela, que ya tiene los derechos, como me pasó a principios de año, y hace unas semanas desarrollé una serie basada en una novela. Otra cosa es que vea yo una novela y diga quiero adaptarla. Y también están las ideas originales mías que, o bien escribo a mi riesgo o intento convencer a un productor para que financie la escritura. Mi método, y obviamente cada uno tiene el suyo, es ir de la imprecisión a la precisión. Me permito un grado de libertad absoluta en el comienzo, que es el momento del desarrollo y es el que más me gusta. Porque no sé... me imagino esta escena con música de Puccini, o acá me digo es “algo tipo Scott Fitzgerald mezclado como un aire del estilo de canto de Ángel Vargas”, pero podría ser a la manera de algo que me contó mi vecino, pero recuerdo mejor de algo que me pasó de chico, pero como una película de Scorsese, u otra escena a lo Nicholas Ray... es un delirio muy divertido este momento de la creación. Es el momento donde te agarrás de cualquier cosa:

me la imagino larga, me la imagino en azul, me imagino que la protagoniza Darín, o una mezcla de Mitchum con cualquier cosa. Es el momento favorito mío, como buen pisciano, es el momento de la eclosión caótica. Y si al comienzo de mi carrera tardaba mucho en bajar de allí, hoy me bajo rápido y con mucha felicidad y provecho. Y es que voy al mismo tiempo dándole forma, voy tomando decisiones, qué extensión tiene, empiezo a sentir de antemano el tono, se van aclarando cosas. De una nebulosa a algo que se va precisando, de lo macro a lo micro. Todos esos momentos, más o menos pronto, se condensan en una imagen de totalidad. Ya sé si es una serie o una película, si la película va a durar 80 o 130 minutos. Mientras voy armando una gran estructura, primero una escaleta, luego tal vez un tratamiento más desarrollado, voy probando escenas, diálogos, la voy ordenando. Y después todo eso me sirve para escribir el guion. O sea, una primera etapa caótica, otra de ordenamiento, y cuando tengo esa totalidad ordenada aunque no del todo construida, puedo sentarme a escribir el guion. Y con la versión 1 empieza el verdadero juego.

¿Ocurre que el proceso es tan lineal como nos refiere Comparato?

Esas preceptivas no tienen sentido, un guion arranca con cualquier cosa. No vale la pena torturarse por seguir un método. ¡Hacé lo que quieras! Por eso prefiero el *Your Screenplay Sucks!*. Ya escribiste el guion, es una porquería, bueno, vamos a mejorarlo. Porque es lo que pasa siempre, la versión 1 es espantosa. Es muy fuerte saber que lo que estás haciendo es muy malo, escribir con la sensación, y a veces la certeza, de que es malo. Pero aprendí que una vez terminado, al estar bajado a papel, podés ver por qué es malo y así arreglarlo y llegar a lo bueno. Y a veces hasta no es tan malo como vos pensabas, porque escribir genera mucho sufrimiento, porque no pudiste plasmar eso que tenías en tu cabeza, y que con calma y precisión podés llegar a buen puerto, dándole y dándote tiempo. Por ejemplo, hace años yo quería hacer una película con un detective argentino, pero tardé diez años en encontrar la idea. Y un día, viajando en el tren, mientras leía una novela, escuché conversar a dos personas a mi lado y en cinco minutos se me apareció toda la película. Estructurarla y escribirla fue relativamente fácil luego.

¿Y nunca pensaste en adaptar “Manual de perdedores” de Juan Sasturain?

Bueno, hace unos años me la trajo un director que ya había hablado con Sasturain. Pero

después se quedó sin los derechos y no los pudo recuperar, así que nunca pude trabajar en eso. Tampoco lo lamenté tanto, te confieso.

¿Y respecto del tema que afronta el guion?

A mí, algunos manuales me divierten mucho, porque dicen que lo primero que se debe tener es el tema, y la verdad que a veces se tiene y a veces no. Hay algo de esa frase de Borges que dice “Al narrador le es dada la fábula pero no la moraleja”. Y yo como narrador cada vez más me adscribo a eso. Yo siento que estoy narrando algo, pero el sentido de eso... lo trabajo, lo pienso, pero el sentido último se me escapa. Hay algunos artistas que lo han logrado y los admiro, pero no es algo que uno debe tener como precepto. No creo que haya que tenerlo antes, lo que sí lo tenés que tener más o menos claro al final. Vos podés empezar teniendo claro un personaje y no tanto la trama; bueno, a explorarlo. Cuando llegues a la cuarta reescritura, espero que tengas una buena trama, ahora si estás en la versión seis y seguís navegando en la imprecisión, bueno, ahí ya es tu culpa.

De un mal guion, ¿podemos hacer una buena película?

Y... en el cine puede pasar cualquier cosa... Antes te hubiera dicho que no, que era

imposible. Ahora no sé... depende de la fotografía, de la música, de qué actores lo hagan, pero es difícil porque es raro que un buen director acepte tener un mal guion entre manos. No es imposible pero sí improbable. Si yo tengo una buena estructura total, buenas escenas y el actor se planta de una manera inolvidable, bueno, resulta impresionante. Ahora si tenés una mala escena y esperás que la música o los actores la levanten, y no. Lo contrario sí, es la historia de muchos filmes, buenos o hasta excelentes guiones completamente arruinados por una mala elección de director, de elenco, etc.



Cuando estás viendo una película, ¿estás viendo el guion, evaluándolo?

Y sí, en general sí... Intento no hacerlo pero voy viendo y me doy cuenta muchas veces de que el guion es muy superior a lo que se termina viendo. Te das cuenta de que los actores no tienen química, que toda la puesta es muy cuadrada, pero decís no está mal lo que está pasando. Y que otros actores, u otro director lo hubiesen potenciado, y sí, me pasa a menudo. Y también otros casos en que veo que el guion no es tan bueno, y sin embargo la película lo va logrando... Me ha pasado que películas que me apasionaron en su momento, con veinte años de guionista encima, con veintitrés largometrajes escritos, con cuatro estrenados, otros cuatro a punto de estrenarse, y vuelvo a ver muchas de esas películas y no sé si los guiones son tan buenos. Me doy cuenta de que los guiones no son tan buenos, pero las películas son geniales. Le pasa a la mayoría de las películas de Brian De Palma.

¿Cuál es el problema de guion en los filmes de Brian De Palma?

De Palma tiene dos mundos claramente divididos. Los guiones que escribe él y los guiones de otros. Y la diferencia es enorme. Cuando escribe él casi que no hay guion. Es un director tan visual, tan maravillosamente

dramático en términos visuales que muchos de sus guiones son inexistentes. Intentar leer el guion de *Sister*, es insoportable... Una de mis películas favoritas es *Raising Cain*; el guion debe ser espantoso de leer, no me animaría a escribirlo, pero la película es de las más personales, más retorcidas, precisas y geniales. Pero es De Palma, con quince películas sobre el lomo, haciendo lo que quiere. Ahora, cuando De Palma filma los guiones de David Koepp, como en *Carlito's Way*, *Mission: Impossible*, o *Snake Eyes*, ahí se nota que hay un guionista. En *Snake Eyes* hay un rigor que no tienen la mayoría de las películas de De Palma, en cuanto a la narrativa, la estructura dramática, los personajes. Lo que pasa que después De Palma pone algo arriba que es increíble. En *Apocalypse Now* nadie sabía qué guion había. Vos leés el guion de Milius y no tiene nada que ver con la película. Coppola filmó la mitad de la película sin guion. ¿Es una película perfecta? Para nada es perfecta, pero es una película de una intensidad, de una capacidad propia de un genio. Probablemente, una de las mejores de la historia del cine. Coppola perdió tres años editándola porque no sabía cómo montarla. Tuvo que reunir cinco equipos para ir editando por partes porque nadie podía procesar la cantidad de material que había filmado. Bueno, él iba reescribiendo el guion durante la filmación. Así que creo que hoy, ya fórmulas no

hay. Lo que pasa que cuando lo toca un genio como Coppola...

¿*The Godfather* es otra cosa, no?

Creo que el guion de *The Godfather* tiene grandes personajes, y una gran historia. Pero no estoy seguro de poder afirmar que es un gran guion. Hay, eso sí, grandes escenas, pero en eso también tuvieron que ver mucho los actores, la mayoría desconocidos o casi novatos, ¡no nos olvidemos! Y fue Coppola quien luchó para que fueran ellos y no otros, y hasta por Marlon Brando tuvo que luchar, que no lo querían... Por lo que resulta descomunal lo que hizo Coppola. ¡Eso es mucho más que escribir un guion!

¿Eso descomunal estaba en el guion?”

Y... no sé. Yo creo que vos o yo agarramos el guion de *The Godfather* y hacemos una película espantosa (jaja). Pasa que Coppola es uno de los grandes genios que nos ha dado el cine. *The Godfather* la dirigió Coppola, pero la fotografía es de Gordon Willis, el guion de Mario Puzo, la música la hizo Nino Rota, el montaje lo hizo Walter Murch, y la cámara la hizo Michael Chapman, que unos años después va a ser el director de fotografía de *Taxi Driver* y de *Raging Bull*... Y George Lucas dando vueltas por ahí. Creo que hay una condensación de

talentos, que el gran genio de Coppola juntó. Borges le atribuía a Orson Welles el carácter de genial, en el sentido más alemán de la palabra, más romántico, que es un solo hombre que hace todo. En cambio, Coppola debe ser uno de los directores más megalomaniacos que dio la historia del cine, pero para hacer *The Godfather* trajo cinco o seis personas de un talento único y singular. Trajo a uno de los tres mejores en cada uno de los rubros para hacerla. El genio es el armador de equipos, por eso es el mayor genio cinematográfico. Después decidía todo, hasta la última palabra, el último gesto, los volvía locos a todos, no le aceptaba nada a nadie. Pensar que a Nino Rota le rebotó meses el tema musical, a ¡Nino Rota!... Y le decía “no me gusta, hacé otra cosa, no está bien”. Hasta que no le entregó el *leitmotiv* de *The Godfather*, no lo dejó tranquilo. Es famosa la anécdota de Coppola gritándole a poco de subir al avión a Nino Rota: “¡No es esto, componeme el tema de *The Godfather*!” Así que no sólo es el talento de Nino Rota, sino que Coppola lo volvió loco un año.

¿Y cuál fue la experiencia de otros músicos reconocidos en la época?

Y, Bernard Herrmann, cuando contó su experiencia en *Taxi Driver* con Scorsese, o de *Obsession* con Brian De Palma, dijo que nunca

ningún director le dijo que tenía que hacer. O con Hitchcock, el más grande genio, jamás le dijo una palabra de lo que tenía que hacer. Él agarraba la película, se iba a trabajar y cuando regresaba les decía: “Acá tenés la banda sonora”. En cambio, Coppola lo empujó a Nino Rota hasta que le dio el motivo, que se lo dio en un casete grabado así nomás tocado en piano y Coppola le dijo: “¡Acá está, esto es lo yo decía!”... Tenes que insistir hasta que te dan el tema musical de *The Godfather*, ¿no? (jaja).

Así también con los actores...

Claro, pensá que cuando elige a Marlon Brando para hacer de Padrino de la mafia, tenía que hacer de un italiano, de un siciliano, con todo el peso específico que tenía eso; y Coppola, que lo era, uno de los grandes constructores de lo que es lo latino, lo italiano, lo católico, lo barroco, para interpretar ese personaje rechazó o, más bien, tuvo que rechazar a Frank Sinatra, para dárselo a Marlon Brando, un *wasp*, rubio de ojos celestes, que tenía el pelo por los hombros, y tenía 47 años, y Coppola decía: “Él es Vito Corleone”, el *Pater familias* de 70 años nacido en Sicilia... Los productores lo miraban y decían: ¿De qué estás hablando?... ¡Es Marlon Brando!, rubio, de ojos celestes, ¡y con 47 años!, y Coppola decía: Marlon Brando es Vito Corleone...

Y no solamente se destaca la actuación de Marlon Brando, lo de Al Pacino es sublime...

Tal cual, ¿quién le pelea actuación a Robert Mitchum, o a John Wayne? Con *The Godfather*, Al Pacino llega a esa cima. ¿Se puede actuar mejor en cine? Mirá después a Al Pacino en *Serpico* o en *Dog Day Afternoon*...

¿Hablamos de un guionista como Paul Schrader?

Dale. Y mirá lo que me traés, porque adoro a Paul Schrader y, sin embargo, de alguna manera no condice con mi imagen de un buen guionista. Y aún así debe serlo. Porque si no es difícil entender cómo puede haber generado tantos mundos maravillosos y creado tantos personajes inolvidables. Ahora sólo escribe lo que dirige y no es tampoco un gran director, las últimas no me gustaron casi nada. *Dog Eat Dog* no me gustó nada. Pero hace poco volví a ver *Light Sleeper*, también con Dafoe y es maravillosa. Volví a ver *American Gigolo*, y me gustó muchísimo. Eso del protagonista solitario, enloquecido a lo *Taxi Driver*, le sale muy bien. Es como si siempre escribiera la misma película, lo que para un escritor no está mal, pero para un guionista es en alguna medida una limitación importante.



¿Podrías destacar guionistas del período clásico?

El primero que se me viene a la mente es Joseph Mankiewicz. Fue el mejor guionista del Hollywood clásico, lo que pasa es que nos olvidamos porque además dirigió él mismo casi todos sus guiones. Y de manera genial. La guionista Leigh Brackett, que le escribió *The Big Sleep*, *Rio Bravo*, *Hatari!*, *El Dorado*, *Rio Lobo*, todas a Howard Hawks, siempre reconocida como fundamental para el director y trabajando mano a mano; y después Frank S. Nugent, que fue guionista de John Ford, y le escribió *Fort Apache*, *She Wore a Yellow Ribbon*, *The Quiet Man*, *The Searchers*. Y otra guionista más, Frances Goodrich que escribió

It's A Wonderful Life de Frank Capra, le escribió *The Pirate* y *Father of The Bride* a Vincente Minnelli, *The Virginian* a Stuart Gilmore, *The Thin Man* (la primera adaptación de Hammett) y *Give A Girl A Break* a Stanley Donen.

¿Y destacarías guionistas contemporáneos?

Sí, totalmente. Y los dos trabajan en Hollywood por supuesto: David Koepp y Brian Helgeland. Los dos se transformaron más temprano que tarde en directores, pero siguieron alternando con la escritura de guiones para otros. David Koepp, como te decía antes, le escribió esa trilogía a De Palma, pero también *Jurassic Park* a Spielberg, *Panic room* a David Fincher y otras cosas tal vez de menor calidad pero muy *mainstream*. Además dirigió varias películas, las primeras me gustaron mucho, en especial *The secret window*. Una anécdota de él es que está casado con una argentina, que es de Mar Del Plata, así que viene mucho a Argentina y esto me parte la cabeza porque muchas de las películas más conocidas las escribió en parte allá. El otro que te mencionaba es Brian Helgeland, que tiene más de cuarenta guiones escritos y unos treinta filmados. Saltó a la fama con *L.A. Confidential*, que es una película que me marcó muchísimo, y después le escribió *Blood Work* (Deuda de sangre) y *Mistic River* a

Clint Eastwood, o *Man on fire* de Tony Scott. También se largó como director con *Payback*, la remake de la película de John Boorman. Estos dos guionistas, me atrajeron primero porque escribieron grandes películas, pero también como ejemplo de profesionales con el balance entre trabajar en el marco de Hollywood, trabajar con los géneros, pero haciéndolo de manera personal, profunda, entendiendo que el género sirve como un marco para ganar mucha libertad adentro.

Veo que los conocés bien. Me contaste sobre Koepp, y de Helgeland... ¿qué tenés?

Jaja, tengo una anécdota que es de mis favoritas con Brian Helgeland... Clint Eastwood lo llama a través de su representante, que le dice al guionista: “Eastwood quiere que le escribas un guion de la novela Río místico”. Helgeland ya le había escrito *Blood Work*, basada en la novela de John Connely, autor de policiales, y cuando empieza a leer la novela dice: “La depresión que me agarró con ese libro...”, él tenía una hija chiquita, era un desastre lo que ocurría en la historia, y le responde al representante: “No, decile que no, que no lo puedo escribir”. Lo vuelve a llamar el representante que le dice: “Eastwood quiere que la escribas, que seas vos...”, y le volvió a responder: “No, no, no quiero, decile que no quiero”. Días después, un

domingo a la mañana, Helgeland recibe un llamado telefónico, atiende y escucha: “Hola, te habla Clint Eastwood, ¿estás en tu casa?” *Sí, sí, estoy en mi casa.* “Bueno, voy para allá”. Como unas horas después, llega Eastwood a la casa de Helgeland, quien se da cuenta entonces que vino de Carmel, donde Eastwood vive, a unos 500 kilómetros de Los Ángeles. ¡Eastwood había manejado más de quinientos kilómetros para verlo! Y al entrar le dice: *¿Te puedo servir algo para tomar?* “No, no, no quiero nada”. *¿Una galletita?* “Ah, una galletita sí”. Le va dar un plato para las migas y Eastwood le dice: “No, no quiero plato”. Y va y comienza a comer la galletita arriba de la bacha de la cocina, para no dejar caer las migas al piso. Mientras come, Eastwood mira por la ventana que estaba allí y dice: “Nice Backyard (Lindo patio)...”, y se queda mirando por la ventana comiendo la galletita. Helgeland se queda duro sin saber qué hacer... En eso, Eastwood se da vuelta y lo mira diciéndole: “¿Me vas a escribir el guion o no me lo vas a escribir?” Y Helgeland no tuvo más remedio que decir que sí, y le volvió a preguntar: “¿Cuánto tiempo necesitas? Y le responde: *Cuatro meses.* “Perfecto, en cuatro meses entonces espero tu guion”. Se frotó las manos con las migas, dio media vuelta, dijo chau y se fue. A los cuatro meses, Helgeland le mandó la versión uno del guion con 140 páginas. Unos días después Eastwood le mandó

una notita que decía: “Very Good”. Nunca más le dijo nada, y Eastwood filmó así el guion. O sea, que en todo el proceso de trabajo nunca habló Eastwood de lo que quería, ni del guion, ni de nada. Maravilloso. Me encantaría una experiencia así.

¿Cómo trabaja Eastwood sus guiones?

Eastwood es un director que, a simple vista, se nota que nunca se metió mucho en los guiones. Él los encarga, tiene su productora y hace lo que él quiere, trabaja el material que quiere, pero es un director como más clásico: me entregaste el guion y así lo filmo. Eso le permitió filmar, en los últimos cuarenta años, una película por año. Es una persona muy de la industria, no es un autor en el sentido de trabajar mucho sobre el guion; trabaja con el material que le dan y le interesa, no es que se va a poner a recrear grandes cosas. Ésa es su formación, no te olvides que es un discípulo de Don Siegel. Un director en la época clásica recibía el guion y lo hacía, salvo los muy grandes no lo tocaban. Por eso Hitchcock es un caso tan raro, él era el único que de verdad se metía en los guiones y no aparecía en los créditos. Él era co-guionista de casi todas sus películas o de la mayoría, de fines de los cuarenta en adelante, pero nunca quiso firmar.

Es que en el período clásico estaba todo bien compartimentado...

Es que muy pocos directores escribían sus guiones, como Mankiewicz, al que nadie le tocaba ni una coma. O Hawks que participó un poco más, pero después se tomaba libertades porque era productor; o Preston Sturges y Billy Wilder, que eran guionistas de origen. Pero no era muy habitual, igual que en el cine clásico argentino. Se aceptaba que el otro sabía lo que hacía.



¿Qué opinión te merece David Mamet como guionista?

Me tocás un punto central en mi formación. Si me preguntás quien me gustaría ser es justamente él, por eso no te lo nombré antes. Porque no lo pongo en la categoría de guionista. Pasa que es inalcanzable. Mamet para mí es una especie de prócer. Es al que menos imito, pero es al que más admiro. Lo que pasa es que hace tantas cosas que no lo puedo pensar sólo como guionista, y la mayoría de los guiones que escribió son sus películas. Tengo casi todos sus libros, “Los tres usos del cuchillo” me encanta, y “Verdadero o falso” igual. Lo fui a ver en Estados Unidos a una charla, de sus pocas apariciones públicas que tuvo. Una experiencia increíble que tuve gracias a Guillermo Jacubowicz. Y lo más hermoso que tiene es su *Master Class*. Es definitiva, sublime, todo humor y frases lapidarias. Una maravilla que ya vi como tres veces. Además de que es muy particular hablando, es una cosa única, una maestría total, con un estilo absolutamente personal. La mitad de los ejemplos que pone son ejemplos de su rabino: “Como dice mi rabino...”, “Como dice ese viejo relato del Talmud...” y empieza a contar. Maravilloso. Es una referencia absoluta en todo. En los últimos años se dedica a escribir libros, a razón de uno por año. Tiene más de veinticinco libros publicados. Es inabarcable lo que hace. Sus ensayos sobre cine los usé mucho en mis clases. Un maestro que me ayuda a enseñar.

¿Es necesario escuchar mucha música, leer muchos libros, como un sedimento necesario para escribir guiones?

Sí, por supuesto. Una de las cosas que más me apasionan es que te alimentás de todo. Me imagino que a un compositor de canciones le despiertan canciones todas las cosas. A mí me despiertan ideas para guiones o cuentos. Eso me gusta mucho. Y es absolutamente necesario. Y me gusta que salgan cosas de cualquier lado. Tengo una pasión especial por la génesis de las ideas.

¿Un nombre en literatura? Uno solo...

Adolfo Bioy Casares. Porque es argentino, o porteño más bien. Porque trabaja con la imaginación. Porque tiene un estilo sobrio y realista al mismo tiempo. Creo que condensa lo mejor de este país.

¿Y en música?

Es complejo, tengo dos grandes universos musicales: la música clásica-ópera, y el rock nacional. De la primera, Mozart, que creo es el músico más inspirado. Tiene “gracia” en el sentido religioso, tiene el don como muy visible, está ahí a la vista. Y en el rock nacional sobra decir que Luis Alberto Spinetta. Otra persona tocada por Dios, con un don muy visible, un

aura muy particular y que, igual que Mozart, tuvo la humildad de ser fiel a ese don.

¿Si tuvieras que elegir una ópera?

Mi ópera favorita es **Gianni Schicchi**, y creo que nadie debe nombrar a ésta como su ópera favorita (jaja). Claro que la tetralogía de Wagner es una cima absoluta, lo más lejos a donde el arte operístico debe haber llegado. Pero **Gianni Schicchi**, de Puccini, también es el final y conclusión de una época y creo que por eso me atrae tanto. Además de que es una comedia y yo tengo una inclinación natural hacia la comedia. Creo que sobra decir que Puccini es mi compositor operístico más admirado. Y de alguna manera lo podemos comparar con Wagner, que sería como entender la genialidad latina respecto de la genialidad hiperbórea, nórdica. Wagner es una montaña insuperable, a quien amo y respeto. Pero Puccini hace algo con **Gianni Schicchi**, una ópera de apenas cincuenta minutos... Siempre sentí que se adelantó al cine, o que lo leyó contemporáneamente. Es una ópera en un acto, condensada, con una narrativa altísima, con solamente dos arias —una de un minuto y medio, y la otra de un minuto cincuenta—, Puccini lee de Wagner la idea de un continuo, es casi una pieza de unión. La escribió en 1917-18, y tiene dos cosas: es una ópera coral, armada como una comedia

renacentista, condensando una ópera tradicional de dos horas en apenas cincuenta minutos, que es lo que estaba haciendo el cine contemporáneamente: ya no va a narrar en tres horas, pone un muy fuerte acento en la narrativa, y hasta se la puede pensar como un *Screwball Comedy*, pareciéndose a una comedia de los '30, como Howard Hawks con **Bringing Up Baby** o **His Girl Friday**, o de Gregory La Cava, que iban a una velocidad imposible... **Gianni Schicchi** es una ópera que se estrenó en Estados Unidos, y Puccini era muy proamericano; curiosamente, era una persona a quien le fascinaba Estados Unidos, y además que **La fanciulla del West**, una ópera anterior de 1910, es de un tema americano... Él ya venía con un imaginario americano, él ya venía mirando el cine. Así que **Gianni Schicchi** tiene el tema de Estados Unidos, tiene la condensación cinematográfica, es toda acción, nadie consiguió narrar con esa velocidad en teatro y en ópera; después, transparentemente, trata el tema de Estados Unidos como nueva potencia, del lugar desde donde un poco recomienza la Historia, y que todo va a pasar por allí. La historia transcurre en Florencia, es una idea tomada de una sola línea de “La divina comedia” de Dante, hablan de un personaje que no se sabe quién es y le inventan una historia a ese personaje. Transcurre en una Florencia pre Médicis, está arrancando el Renacimiento, en

esa línea del final de la Edad Media, y el surgimiento del Renacimiento, con la emergencia de los nuevos actores, de la burguesía.

Me interesa esa lectura de “Gianni Schicchi” hacia Estados Unidos.

Bueno, te pongo un poco de contexto. *Gianni Schicchi* es la última pieza de una trilogía, conocida como *Il Trittico*. La primera historia, *Il Tabarro*, es como una película francesa de los años 30, por trama, por los muelles, la bruma, el asesinato pasional, etc. Hay un aire de decadencia, de cierre total, para mí es el final de la ópera. Empieza en un atardecer y simbólicamente es muy atractiva; hasta hay un momento hermoso en que aparece un vendedor ambulante que vende canciones, y está vendiendo “la última *canzonetta*”, que para mí tiene algo de autoconsciencia, ese concepto de mi maestro Ángel Faretta, porque empieza con algo que cierra, como Europa que termina, una especie de visión *spengleriana*, digamos. Porque ese es el momento de la Primera Guerra, ese momento en que el Imperio Austrohúngaro se ve despedazado, la *Mitteleuropa* termina, y lo que está saliendo del otro lado es Estados Unidos. El final de la Gran Guerra, es la emergencia de Estados Unidos como potencia. Y el gran ariete de avanzada de Estados Unidos

fue el cine. O sea, Estados Unidos se convirtió en líder del mundo, habiendo intervenido y ganado, y el cine le abrió el camino, pues fue el primer lenguaje universal. Esto transcurre todo al mismo tiempo. Esta decadencia de Occidente, que el pensamiento más pesimista europeo veía como que se estaba terminando un mundo y tenía razón (Stefan Zweig tendrá unos años más para vivir un momento más de brillo, antes de morir), pero a la vez Puccini ya está mirando y con bastante simpatía el surgimiento de una nación joven y llena de vida del otro lado del Atlántico. Y eso se refleja en *Gianni Schicchi*. Además del puente que podemos tirar con Richard Strauss, que mira a la decadencia. Son ellos dos los grandes operistas de su época, los que vienen a cerrar el dominio de la ópera. Pero solo Puccini se da cuenta de que se viene algo del otro lado del Atlántico que los va a reemplazar, tomando lo esencial de lo que ellos hacen: el cine.



Contanos la historia de “Gianni Schicchi”...

Está ambientada en un momento de transición, que es el de la Edad Media al Renacimiento, al mundo moderno, de allí la elección de Florencia, el primer lugar que se volvió moderno, si podemos decirlo así. Lo tenemos por el arte, lo tenemos porque es donde llegaron los humanistas que volvieron a reconstruir el mundo griego, esos monjes que llegaron de Bizancio con los manuscritos en griego, ese mundo que está naciendo y la burguesía, la banca. Entonces ¿qué pasa? Tenemos a Buoso, un señor de la Edad Media, que acaba de morir, pero no ha hecho testamento. Y los familiares están ansiosos por recibir sus bienes y se pelean entre ellos. Allí aparece Gianni Schicchi que es un “villano”, no un noble como ellos, que con su anuencia se hace pasar por Buoso y engaña a un notario para hacer testamento. Sólo que en vez de dejarle los bienes a los familiares, se los roba todos para él. Buoso tiene tierras, tiene casas, tiene una mula (que todos la quieren) por ser un animal de carga, de tiro (importantísimo en aquel tiempo), y sobre todo tiene el molino, por el que los campesinos pagaban un alquiler o un diezmo para usarlo. Era una propiedad no capitalista, asentada en la tierra y de grandes señores. Ése es el cadáver que van a estar moviendo en la ópera de acá para allá, un poco como Hitchcock en *The Trouble with Harry*.

Entonces, se murió alguien, ese alguien es muy grande; claro que Puccini no utiliza la parábola teológica como la usa Hitchcock tan claramente, que es ese muerto con el que no saben qué hacer. Donde en Hitchcock es Dios el muerto, acá es una época, un mundo, una ética. Y ahora va a venir algo que es nuevo y es moderno, que es que se van a desmembrar las propiedades. Ese bien, esa propiedad, se va a disgregar, algo que estaba unido se va a dividir. Ése era un gran tema en la Edad Media, que no querían dividir la tierra, los segundos hijos no heredaban nada, hay una discusión con eso y es muy importante históricamente para entender la emergencia del mundo moderno esa cuestión de perder poder, de dividir la propiedad. Porque el apego a la tierra y la no división ralentizaba el ritmo de la economía. Era algo hecho a propósito, una fijeza, una manera de vivir a menor velocidad y no dar lugar al dinamismo de la economía.

Bueno, así que los familiares tienen este muerto, y no saben qué hacer. Y encuentran un personaje que tiene dinamismo, tiene ambición, quiere subir. ¿Y cómo lo hace? Fingiendo, engañando, usurpando un lugar. Y lo definen como villano: Gianni Schicchi, que no es del vulgo, no es de la ciudad, sino que es de los extramuros, alguien que flota por afuera, es la burguesía respecto de ese señorío feudal. Ése es quien, cuando ocupa un lugar, todos se lo creen, es capaz de imitarle la voz, los gestos, las

maneras, y todos dicen que es increíble, que es igual a Buoso; o sea, este mundo moderno puede nacer con un sustituto, con un falsario que hace parecer que todo sigue igual pero todo cambió. Esta visión, Puccini toma y la espeja en su tiempo, va contrapesada con una cuestión del autor, que gustaba mucho de Estados Unidos, que le gustaba la modernidad tecnológica; Puccini es de esos personajes bifrontes, por eso a mí me gustan tanto, él entendía mucho de donde venía, de Europa, de la tradición, pero de alguna manera entiende que viene lo nuevo, y lo nuevo es Estados Unidos; o sea, Europa está muerta, es un cadáver que hay que moverlo. Buoso era interesantísimo, era un tipo querido, se notaba noble, que tenía valores, pero una vez que lo sacan -es el fuera de campo-, es lo que no se puede representar, nunca podemos saber cómo era Buoso, sólo podemos hablar y recordarlo, ya está, está muerto. Empieza la obra y ya está muerto. Y ahora, ¿qué hacemos con ese muerto?

Entonces el final es un gran canto a la Florencia que se viene, sale y ve una Florencia, una nueva ciudad que está surgiendo, termina como los ciclos históricos. Se muere algo que no se puede recuperar, no lo podemos ver, autoconscientemente Puccini dice que no lo podemos representar. Muestra la situación y, de alguna manera, pasa la posta al cine, a Griffith. *Il Trittico* es estrenada en Estados Unidos.

Puccini, cuando se la encargan, piensa en qué obra hacer, en cómo se presenta ante el Nuevo Mundo, cómo hago algo original, americano. Y Puccini, que venía de un pueblo muy conservador y muy moderno a la vez, traslada todo eso a la obra. Entonces toda la obra es como estas nuevas personas más elementales, más zafias, más buscadoras de dinero, como Estados Unidos, como ya lo veía, y que ya lo veía hasta Tocqueville. Entonces, los dos jóvenes de la obra, al lado de este mundo espantoso que presenta, estos dos jóvenes algo de vida traen, traen una nueva vida, y Schicchi es el puente de un mundo a otro, es el que lo hace posible. Hay algo medio sacrificial para estos dos chicos. Y, de alguna manera, no hay nadie del otro lado que se salve, pues en esa familia, Puccini no construye a nadie que pueda encarnar esos valores y dejarlo vivo. Hay algo de *Il gatopardo* de Visconti, que estaba basada en la maravillosa novela de Lampedusa, que se espeja aquí.

Así que Puccini dice: hago una obra para Estados Unidos, la narro de otra manera, va a tener tres historias en la duración de una ópera estándar, acelero el ritmo, saco las arias, las arias no son cinco minutos de lucimiento, ya son narrativas; en función de eso, condenso la belleza, ya casi la transformo en canciones, esa cosa de tres minutos para la radio, hay algo de eso. Mirando de reojo sabe que el cine existe,

sabe que está naciendo como EE. UU., y Puccini dice yo soy también esto, venimos de Europa pero tenemos que dar un voto de confianza a lo nuevo. Esto se ve en todos los directores *mitteleuropeos*: Fritz Lang, Otto Preminger, Joseph Mankiewicz, hasta el siciliano Frank Capra, quieren que la democracia vaya adelante, hay algo de eso, esa emergencia de cierta apuesta por la democracia, viniendo de gente aristocrática, pero que ve que su ciclo ha finalizado.

¿Por qué no es tan reconocida?

Porque está hecha en un género tan desprestigiado en la historia de la ópera como es la comedia. En el siglo XIX la ópera era “seria”. **Gianni Schicchi** es el final de la ópera. La primera vez que la escuché en disco, la escuché de una tirada y entendí todo, y me di cuenta de que era algo para todos, como el cine clásico, absolutamente transparente. Si se la estudia, es de una complejidad absoluta, del tipo de complejidad del cine clásico. Una superficie transparente, un ritmo muy atractivo, como algo muy jesuita, terriblemente irresistible. Yo la amo porque es como la última ópera y la primera película de Hollywood.

¿Qué versión musical escuchaste?

La que dirige Lorin Maazel, que es austrohúngaro y encima especialista en Richard Strauss. Y Puccini lo miraba mucho a Strauss, fíjate si no su forma de orquestar. Y Puccini es como si dijese: yo no voy a hacer la ópera mitológica, la ópera alemana de tres horas, o **Ariadna en Naxos**, o lo que fuera. Es el primero que tomó lo austrohúngaro, antes que Hollywood, con esa complejidad como Preminger, como Lang, y que Hollywood lo trajo y dijo: desde ahora es para todo el mundo. Yo creo que **Gianni Schicchi** hace eso, lo más moderno que había en ese momento. Puccini componía muy poco porque le llevaba años componer cada ópera, tenía un extremo cuidado por el detalle. A mí me gusta mucho eso, porque Puccini es de una extrema complejidad, pero cuando vivís la obra se la vive con fluidez, como una especie de clasicismo cinematográfico. Es como si fuese un Verdi, porque por ejemplo uno escucha **La Traviata**, y es como que Verdi no lo pensó, como que le salía naturalmente, como que no se puede imaginar que un ser humano haya concebido eso. Y cuando llega Puccini, la ópera en Italia estaba hecha toda, Verdi había cerrado todo el camino... Si uno escucha a Puccini, va a notar que es instrumentalmente germánico, con esa complejidad alemana, pero esa capacidad para componer melodías como nadie, por momentos

parece un creador anónimo de *canzonettas*, como Verdi, claro.

¿Arrigo Boito no hizo algo de eso?

¡Claro! Arrigo Boito era un crítico y compositor musical, y fue el último libretista de Verdi, con *Falstaff* y *Otello*, con el Verdi ya maduro que frena y se pone a construir mucho más conscientemente todo. Boito era el más wagneriano de toda Italia, y compuso la única ópera que va a ingresar al repertorio operístico con *Mefistófeles*. Allí se mete con Goethe, y resulta como una transcripción de lo wagneriano a Italia. Puccini lo absorbe a Boito, y es como que ya no quedan restos wagnerianos o germánicos, la ópera vuelve a ser Rossini. Absorbe todo Wagner, y cuando sale, sale Rossini. Boito todavía era wagneriano, piensa que la ópera era eso, con esa orquesta gigantesca, pesada, de la angustia nórdica, por eso me gusta ese Puccini, de la ligereza, que entonces expulsa mucho más aún, sale más alegre, más desenfadado en esa alegría de vivir. Hermoso porque Puccini era un amargado total, siempre al borde del suicidio, un tipo insoportable, pero su música tiene una transparencia, una exaltación de la vida mediterránea que no se puede creer: un italiano gozando cada segundo de vida.

Y así aparece “Gianni Schicchi”...

Claro, con un personaje central que vive, que se burla absolutamente de todo, es muy *Falstaff*, como que resuena en *Falstaff*, y es el momento último de la ópera. Después de esto, ya entre 1916 y 1920 no hay más ópera de repertorio, se terminó la ópera. Cuando Griffith hace *The Birth of a Nation* e *Intolerance*, del otro lado se terminó la ópera. No hay óperas memorables después de esto. Queda solo Strauss componiendo hasta principios de los 30.

¿Y Stravinsky?

Stravinsky hace *The Rake's Progress*, pero como Stravinski llega cuando la ópera está terminada, pega un salto en retroceso a la ópera del siglo XVIII. *The Rake's Progress* aparece como inspirada por Pergolesi. Se da cuenta de que la modernidad que él mismo ayudó a construir era una vía muerta, y se decide por el gesto reaccionario, de reacción, de refugio en el pasado: la ópera antes del siglo XIX, antes de los grandes nombres y formas. Y bueno, que eso lo hiciera el mismísimo autor de *La consagración de la primavera*... Lo destrozaron en su momento, porque decide un regreso al sistema tonal, vuelve a los recitativos con bajo continuo... Por otro lado, hay que decir que Stravinsky no tenía genio operístico, y ese genio operístico tiene que ver con el cine, en el sentido

de que Verdi, Puccini tienen esa capacidad de narrar que es muy cinematográfica, no es novelística. Stravinsky parece, a veces, como un pintor, por otros un ensayista, a mí me encanta, pero claramente no es un compositor dramático.

Así que el mundo de la ópera pasa al cine...

Sí, la ópera drenó todo hacia el cine, y el cine en diez años, tuvo a Lang y a Murnau en Alemania, *The Iron Horse* de John Ford, las primeras de Hitchcock como *The Lodger*... donde ya está todo, ¿no? Esa comunión única entre fuerza expresiva, el ser el arte que estaba vivo, que tenía un público, todo eso se lo llevó el cine. Puccini hace de bisagra, porque entendió todo. Por eso es raro *Turandot* allí, por eso no la termina, como que no tiene sentido hacer una *chinoiserie* en 1920, como un imposible. El cine se lo llevó todo...

¿Y Wagner?

Wagner llegó a una cima, a la obra de arte total, pero era parte del pasado. Ojo que un pasado que el cine luego pudo recuperar, con Coppola y con Cameron. Los más parecidos a Wagner son estos dos. Uno se da vuelta y mira hacia atrás y solamente Wagner, Coppola y Cameron llegaron a eso, a esa idea de que esté absorbido todo en la obra. Miralo a Cameron, somos

contemporáneos de la tetralogía que está armando.

Penta... Parece que son cinco al final las de Avatar...

Bueno, ¿ves? Ahí tenés, más aún lo que te digo. ¿A qué artista contemporáneo se le ocurre construir una pentalogía? Solo a un wagneriano desafortado como Cameron.

¿Y Orson Welles?

Nooo, Orson Welles no está ni cerca, adolece de una suerte de gigantismo... Me cae muy simpático, pero era una especie de diletante, no es un artista del calibre de los que hablábamos. Cuando Coppola hace la trilogía de *The Godfather*, condensó el universo de las artes entero. Bueno, es la catedral gótica, porque al igual que Wagner mira la Edad Media y dice en la catedral estaba todo: la arquitectura, los vitrales daban la luz, la música estaba incluida, la pintura estaba adentro, transcurría un ritual, ese ritual estaba acompañado de sonido, en la catedral el sonido tenía una resonancia particular, estaba todo allí. Era el culto, el mito y el rito juntos, estaba la puesta en escena, esa era la obra de arte total.

Y Wagner hace eso...

Y sí, lo hace de una manera muy particular, él solo cargando con ese peso, lo redescubre para Occidente, el más extremo romántico, esa recuperación de lo anterior, va al mito, reconstruye todo un mundo mítico, él es su propio libretista, y hasta piensa que necesita su propio teatro para las puestas.

Como Coppola en ese sentido...

Coppola soñaba, cuando estaba por estrenar *Apocalipsis Now*, en comprar un cine, y pasar esa película de continuo, que nunca bajara de cartel de alguna manera... ¿¿No es eso igual a Bayreuth?? Después de *The Godfather* Coppola se compra el edificio *Sentinel* en San Francisco, compra un teatro (donde montó una compañía teatral propia, y dirigió varias obras), abre la revista “Zoetrope”... O sea que él, entre los años 1973-4, tenía la idea de lo que ahora es un multimedios, siempre fue un adelantado. El decía que Zoetrope tenía que tener un teatro, ser una revista, intentó poner una radio, ya no le alcanzaba el cine. Coppola es único en ese sentido, es muy parecido a Wagner en eso de querer ir al límite de su propio medio expresivo, esa voluntad de conquistar mundos ajenos, de absorber todo dentro de su sistema. ¿Qué otra cosa es sino lo que viene haciendo Coppola los últimos años con lo del “cine en directo”? Tocó la cima del cine y pasó a otro medio.

Y ahora Coppola nos trae una nueva sorpresa...

¡Va a hacer su postergado film *Megalópolis*! Como treinta años que la viene planeando. Cada vez que la contó dijo que era algo distinto. Ahora por supuesto es “mega”, una culminación de la “megalomanía” de su autor, un mundo futurista, imaginario. Otra vez esa pulsión de crear un mundo desde cero, como Wagner y por supuesto como Cameron. ¿O Coppola no empezó a hablar de *Megalópolis* apenas Cameron estrenó *Titanic*, su primera incursión wagneriana de obra de arte total? Coppola fue el primero en darse cuenta de que Cameron era su discípulo más aventajado, pero no lo decía. Y a veces cuando un maestro ve crecer demasiado a un discípulo, le agarra esa cosa de competir, pero en realidad no hace falta. Porque, ¿quién va a poner en duda que Coppola es el más extraordinario? Yo no me quiero olvidar, Coppola tiene 82 años, y dijo: es lo último que me falta hacer en la vida. Y a mí me dio la alegría del siglo. Ya no me importa cómo le salga, sólo quiero que la haga. Que sea feliz y que nos haga felices a todos. Porque a esta altura, con la anomia del cine, ¿te imaginás la fiesta que va a ser sentarse en una sala y ver por última vez ese “Dirigida por Francis Ford Coppola”? Me dan escalofríos de solo pensarlo.

ARISTOCRACIA

por Fernando Regueira

— ¿Le puedo confesar algo? susurró mientras se inclinaba hacia mí. No atiné a responder. La voz del hombre se sobrepuso al griterío.

— Es la verdadera aristocracia lo que extrañamos. El mando de los mejores. A pocos metros de allí, la pelea continuaba. Precisa. Obstinada.

— Y no quiero que la palabra “mando” tenga en sus oídos resonancia militar. Es exactamente lo opuesto lo que quiero decirle, porque no se basa en la fuerza.

La multitud a nuestro alrededor rugía acompañando cada golpe. Era un gran espectáculo de box, pero la voz de mi vecino continuaba, imperturbable.

— Es algo muy difícil de definir, porque sólo los mejores son capaces de reconocer a los mejores. No hay ley que pueda instaurar una aristocracia. Es algo que se debe manifestar como una verdad evidente. Solo así pueden todos acatarla con gusto y disfrutarla en consecuencia. No hay aristocracia allí donde hay imposición. La aristocracia sólo florece donde reina la verdadera libertad.

Los golpes en el cuadrilátero seguían percutiendo sin descanso. Mi atención oscilaba entre los peleadores y mi vecino, con un ritmo de creciente desesperación.

— Mire usted el espectáculo de ahí, sin ir más lejos. Puede ganar el mejor boxeador, el de mejor técnica, más comprometido con su oficio, el que más ha entrenado. O puede suceder todo lo contrario. Un único golpe afortunado puede torcer completamente el desarrollo de las cosas. De todos modos, habrá un ganador y un perdedor. Y será la fuerza quien lo determine en última instancia.

— No menosprecie el valor de la viveza, dije señalando a Falucho, el peleador de pantalón rojo, que en ese instante pegaba un golpe bajo el cinturón a Longoni, de pantalón azul, sin que el árbitro notara la falta.

— Bueno, por supuesto, si prescindimos de las reglas y la buena fe, es un ancho e ilimitado mundo el que tenemos frente a nosotros.

— ¿No es eso la libertad acaso?—, pregunté.

— Si usted quiere.

Dijo, y por un segundo se hundió en un silencio profundo como un pozo. Sus ojos seguían la coreografía de los peleadores. O tal vez, se perdían en el inasible brillo de las luces.

— ¿Pero no se dice que los deportistas son hoy la nueva aristocracia?

Ahora era yo el que buscaba conversación.

— Inventos del periodismo. Cuando no hay aristocracia algo tiene que llenar el vacío.

— ¿Pero acaso no tienen mérito los deportistas?

— Mucho, pero no es mérito exactamente a lo que me yo refiero. Es algo que depende menos de la voluntad, algo que fluye como el agua de manantial. No un esfuerzo de la voluntad, sino una suerte de ser cabalmente ese algo que se es.

Longoni sobrellevaba con hidalguía lo que a esa altura era un completo abuso de mala fe de su rival. A los golpes bajo el cinturón, Falucho ahora había sumado los *clinchs* ilegales.

Curiosamente el público parecía preferir al peleador innoble. Los gritos de aliento hacia él se volvían ensordecedores por momentos. Mi vecino pareció reparar, por primera vez, en la multitud que nos rodeaba.

— En el fondo todo se trata de dinero. Como en esta pelea. Un ganador. Un perdedor. Algunos ganarán dinero, otros lo perderán. La vida misma. Quiero decir, la vida de hoy. ¿Usted por quién apostó?

— Por Longoni. Es el mejor boxeador.

— Un peleador fino, aplicado, con técnica. El mejor de los dos sin duda. Súmele a eso la nobleza de no recurrir a las bajas de su rival.

— Es el mejor. Yo creo que hoy gana.

En el rostro de mi vecino se dibujó una mueca ambigua. Intenté regresar a la conversación.

— ¿Y usted, apostó?

Una sonrisa o lo que tomé por tal en ese momento subió un instante a la superficie de su rostro y con igual rapidez desapareció. Su respuesta nunca llegó. Siguió como si nada.

— Que no hay nada que hacer hoy en día. Yo le hablo de un mundo ya desaparecido, perdido en el pasado. O uno en un futuro que nadie es capaz ya de imaginar.

En ese instante, un golpe fulminante de Falucho dio con Longoni por el suelo. Un *uppercut* letal dejó a un solo contendiente de pie. La cuenta del árbitro sobró porque el destino ya estaba escrito. La pelea ya tenía su ganador.

En ese instante mi vecino se levantó con lo que me pareció una mezcla, si no resulta contradictorio en extremo, de pesadumbre y satisfacción, y dijo:

— Excelente pelea. Ahora, a cobrar.

No pude ocultar mi sorpresa.

— ¡No me diga que usted apostó por Falucho!

— Es claro.

— ¿Pero no habíamos convenido en que Longoni era el mejor?

— Y es el mejor. Yo mejor que nadie lo sé de sobra, desde que soy su descubridor y actual representante.

Mi sensación de escándalo me impidió emitir palabra.

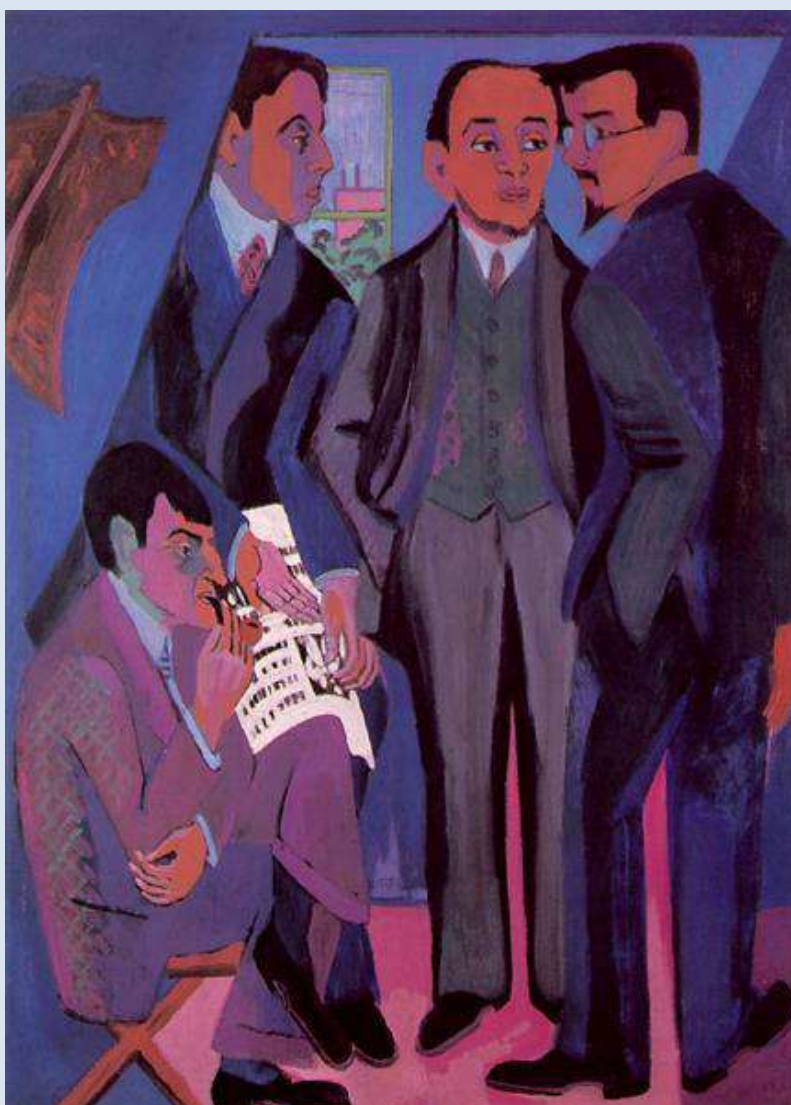
— ¿Acaso le sorprende que haya apostado en su contra? No crea que no tuve el buen recaudo de sumar su propio dinero al mío. De ese modo todos ganan, ¿comprende?

Hoy me avergüenzo al recordar que no tuve nada que argumentar en ese momento, así como no me avergüenza reconocer que en los años siguientes pensé mucho en las palabras de ese desconocido.

Antes de alejarse, se dio vuelta y me dijo con gesto vencido.

— Es lo que le dije, amigo. La aristocracia. Lo que verdaderamente extrañamos es la aristocracia.

Después se perdió definitivamente por el túnel de salida.



A Group of Artists (Otto Mueller, 1927)

AL VER MIRARÁS. EL PUNTO DE VISTA EN LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA

por Martín Basterretche



Yo, vos, él, aquel y aquel también, estamos completamente de acuerdo con que ese caballero asesine a esa dama. Si comprendés esta idea, no hace falta que leas nada de lo que sigue.

En el cine, como en la literatura, las historias siempre las cuenta alguien. De lo contrario, sería una mera sucesión de imágenes describiendo cosas, un fenómeno visual natural, un periodismo objetivo, un tren que llega, unos obreros que salen de la fábrica.

En la escuela, aprendimos que el punto de vista en la literatura se corresponde con el narrador. Tenemos la primera persona, la segunda, la tercera y el narrador omnisciente. No vamos a abundar en definiciones ni ejemplos, sólo recordemos con cariño dos cosas que nos machacaban: que el narrador no es el autor necesariamente y que, en la primera persona, el narrador no siempre tiene que ser el protagonista, como el Doctor Watson.

Los manuales de narratología (disculpen la palabra, yo no la inventé) fraguan una definición: el punto de vista es la perspectiva desde la que se cuenta una historia, o alguna frase parecida. Sí, es cierto, pero dicho así no significa nada. Pasemos.

LA CÁMARA SIRVE NO SÓLO PARA TOMAR IMÁGENES

El cine tiene la poderosa capacidad de hacernos creer lo que nos muestra, suspendiendo nuestra incredulidad y hasta nuestra voluntad, por dos motivos bien opuestos: por su enorme realismo aparente y porque logra identificarnos con sus personajes, con un potente magnetismo que no tiene precedentes. Ningún otro arte narrativo ni representativo tiene esta capacidad tan desarrollada. ¿Y cómo logra esa identificación? La logra porque todos sus mecanismos están, en mayor o menor medida, relacionados más con la primera persona que con las otras. “Yo busco la salida”, “yo me enfrento al monstruo”, “yo le voy a hacer saber a esa mujer que la amo”, “yo me voy encargar de que mi gente esté a salvo”. Estas “acciones” que son esencialmente cinematográficas o más precisamente son esenciales en los géneros, por su naturaleza, involucran al espectador en la aventura tanto más que la literatura. Inclusive en la literatura de aventuras donde, a pesar del énfasis en la acción y la peripecia, hay aun algo meramente contemplativo que el cine suprimió de cuajo cuando apareció. La experiencia cinematográfica no es contemplativa, es —para usar una palabra de estos días—, inmersiva. Lo es desde siempre y mucho antes de la llegada del artefacto de 360 grados. La narración de cine tiene un yo muy fuerte. De ahí que, para tantos directores, la cámara sea tan importante porque ella, además de tomar las vistas necesarias para

hilar el cuento, se comporta, como se dijo muchas veces, como un personaje más. Ella es nuestros ojos.

Pero esta afirmación puede generar confusión o reducción simplista. Por ejemplo, en el Final Draft, ese celebrado programa para escribir guiones, Point of View (POV) es un término técnico que se usa meramente para indicar lo que nosotros en español llamamos mejor “subjativa”.

Subjetiva es la cámara que ocupa el lugar de los ojos del personaje. Generalmente funciona así: Plano del personaje que observa una cosa / Plano de la cosa / Plano del personaje que deja de mirar la cosa.

De allí también derivan esas largas tomas en las que la cámara es la mirada del protagonista en todas sus acciones concretas, por ejemplo corridas, persecuciones, situaciones espiadas. El caso extremo es “La dama del lago” (1947) de Robert Montgomery, basada en la novela de Chandler. Toda una película en que la cámara “es” Marlowe y todos los personajes que interactúan con él miran a cámara todo el tiempo. Un desafío absurdo para el cineasta que hasta ¡tuvo que resignar el plano y contraplano! En cambio, se conformó con la incorporación de algún truquito como Marlowe mirándose al espejo y ahí, en lugar de verse la cámara, vemos al propio Robert Montgomery reflejado. El

trailer decía: “Misteriously starred by Robert Montgomery and YOU!”. Truquitos que hoy no pasan de ejercicio de encuadre en una escuela de cine. Sólo fue un experimento fallido que a nadie se le ocurrió repetir. Orson Welles había querido hacer esto para su soñada adaptación de “El corazón de las tinieblas” de Joseph Conrad. Es una suerte que no lo hayan financiado porque hubiera sido otro de sus fascinantes despistes y porque hubiera imposibilitado, o por lo menos enturbiado, la existencia de “Apocalypse Now”.

Todo esto está muy bien, excepto cuando se postula que este tema empieza y termina acá. Si fuera así de taxativo ninguna película tendría punto de vista excepto “La dama del lago”. No es así. El punto de vista no se construye meramente con el recurso de reemplazar la cabeza de alguien por una cámara filmadora.

En los últimos años, y por los avances de la tecnología, el error de reducir toda noción de punto de vista a subjetiva se ha extremado porque hoy, hablando mal y pronto, podés poner la cámara donde se te da la gana. ¿Quién no siente una tristeza “blockbusterina” al recordar el “punto de vista de la flecha” del Robin Hood de Kevin Costner del 91? Mucho antes, Hitchcock ya había bautizado este problema como “el punto de vista de la vaca” que se aplicaba en toda película de drama o espionaje cuya acción estuviera confinada a un tren, pero que de repente fuera interrumpida por un plano

generalísimo del mismo tren surcando alguna bella pradera. Lamentablemente, hay cinematecas llenas de ejemplos de esto.

También es de esta época llamar “el punto de vista de Dios” a cualquier plano cenital de Scorsese. Posiblemente sea así y él mismo esté de acuerdo aunque le suene un poco naïf. Además, el buen Marty se preguntaría, igual que nosotros, ¿cómo puedo saber yo cuál es el punto de vista de Dios? Es del todo insensato que hagas que Dios sea un narrador omnisciente en tu película, o un juez, o siquiera un observador. En el extremo opuesto a Scorsese podemos colocar a Kubrik que está lleno de planos cenitales y sin embargo es ateo.

Existen muchas otras maneras de construir eso que, más que el punto de vista de Dios, es una mirada —a veces trágica y siempre trascendente— de lo que le está ocurriendo a los personajes. Es una concepción del mundo y le corresponde enteramente al autor. Esta clase de autores concibe sus historias como destinos y no como sucesos encadenados. Sus personajes no se mueven exclusivamente por su voluntad o por el capricho de lo impuesto en el argumento, sino que su acción es parte de otra acción mayor, su obra es fragmento de otra obra mayor. Como si sus movimientos fueran llevados por hilos cuyos protagonistas no ven, apenas intuyen o comprenden por revelación. La marioneta en el

póster de “El padrino” lo explica mejor que estas palabras.

El plano vertical. Así, todo lo relativo a cualquier visión del mundo trascendente es un elemento central en la poética cinematográfica. Muchas veces los autores de cine tienen esa “mirada desde arriba”, ¡pero nunca es literal! Un buen ejemplo podría ser el australiano Peter Weir con filmes como “Fearless” y “Truman Show”, dos verdaderas obras maestras que muestran claramente lo que las herramientas del cine pueden llegar a hacer si el autor es capaz de imaginarlo. Pero claro, no son muchos los que pueden crear un universo entero con su Dios y todo.

Dicho esto nos asalta la amarga sensación de que hoy en día se filma desde cualquier posición sólo porque es posible. John Ford decía (o se lo habrá inventado Bogdanovich) que en el espacio hay infinitos puntos donde se puede emplazar la cámara pero que sólo uno es el correcto y que encontrarlo es la tarea del director. Absurdamente, se está haciendo realidad el primer postulado y se está olvidando el segundo.

PUNTO DE VISTA CERRADO

Cuando la historia avanza guiada por un personaje, poseemos la cantidad de información que él posee, vemos lo que él ve, y sólo sucede

lo que le sucede a él. Extremando esa subjetividad, podríamos decir que el día está fresco porque para el protagonista está fresco mientras su vecino anda en musculosa; pero nosotros ni nos percatamos del vecino, tenemos frío y punto.

Volvamos a Conrad/Coppola. Utilizando las técnicas específicas que a uno le da la novela y al otro el cine, ambos cuentan la historia desde el riguroso punto de vista de Marlow/Willard. Todo el viaje (el mundo) está visto (imaginado) a través del color particular de las lentes de Marlow/Willard.

En “Apocalypse Now”, Vietnam es el Vietnam de Willard. Un gran sinsentido alcohólico, sudoroso, colorido y desvariado que el genio de Coppola logró empatar con cierto sentimiento antibélico generalizado de esa época. De allí su éxito. Si la misma película hubiera sido narrada, supongamos, por Kilgore, Vietnam sería una fiesta de desenfreno y perversión donde mataríamos por placer, tendríamos sexo por tedio y surfearíamos con seriedad mientras simplemente esperamos a que nos avisen que la guerra ha terminado. Al llegar Willard a su campamento, Kilgore pensaría que es sólo otro drogado subalimentado que no logrará mantenerse vivo más de dos días en ese bote. ¿Acaso el público norteamericano no compartiría esa mirada también?

Desde ya que la mayoría de las películas alterna varios puntos de vista mientras que los casos más extremos, sólo los más extremos, son los llamados de punto de vista cerrado. “In a Lonely Place” de Nicholas Ray, es una clara estructura clásica de punto de vista cerrado. También lo son la mayoría de las detectivescas, porque la trama se construye a partir de las sucesivas piezas de información que se van descubriendo y ésa es tarea exclusiva del detective. A propósito, nótese que en este tipo de filmes vemos al protagonista en el 90 por ciento de la película. ¡Vemos todo el tiempo la misma cara! Hay que elegir muy bien al actor que lo interprete.

Las detectivescas que no son de punto de vista cerrado se enriquecen con situaciones como por ejemplo ésta: Para el investigador X todos los hombres son culpables y todas las mujeres son manipuladoras. En cambio, para la cándida sexagenaria millonaria recién enviudada los hombres son tristes y cobardes, y las mujeres sólo unas pobres criaturas condenadas a fingir una seguridad que no poseen. En esta hipotética historia, los sospechosos variarían según quién contara cada pasaje.

Un caso curioso son las historias que cuentan el mismo episodio desde diferentes puntos de vista. Volver a ver el mismo suceso varias veces pero cada una contado por otro personaje. Por ejemplo, la brillante comedia “Unfaithfully

Yours” de Preston Sturges injustamente menos recordada que “Rashomon” de Kurosawa.

Rashomon nos invita a otra reflexión sobre nuestro tema. Este film se trata de la sucesión de los testimonios de siete testigos-acusados que relatan su versión de un asesinato. Uno de ellos es el asesino oculto y miente, o sea que uno de los flashbacks que vemos es falso. Hitchcock, a propósito de su film “Stage Fright” donde también el asesino nos cuenta su falsa versión de los hechos a través de un *flashback*, reflexionó que ese mecanismo no era lícito y que presentaba un problema narrativo de tipo ético porque en ese caso, al componer las imágenes que narran la mentira, el que miente pasa a ser el director y eso es jugarle sucio al espectador y a la propia obra. Poco caso le hizo a este escrúpulo Brian Singer al hacer “The Usual Suspects”. Allí toda la película es la gran mentira de uno de sus personajes principales y lo descubrimos recién en los quince segundos finales. Como sea, escrupuloso o no, siempre es el gran maestro el que viene a echar luz a los problemas.

LA SEGUNDA PERSONA NO EXISTE

El narrador en segunda persona en literatura, el tú, es muy poco usual y corresponde al género epistolar, v. g. “Los idus de marzo” de Thornton

Wilder, “Las amistades peligrosas” de Pierre Choderlos de Laclos, “Drácula” de Bram Stoker en cierta medida, o “Los últimos días de William Shakespeare” de nuestra Vlady Kociancich. Hasta donde conozco, el cine no tiene su equivalente al género epistolar, así que no puedo dar ejemplos excepto ciertas notas preliminares que yo mismo hice hace un tiempo y que jamás salieron del cajón. No la voy a contar acá. Sólo diré, porque me interesa agregar el ejemplo, que es un film *noir* cuyos personajes son perversos exhibicionistas de internet. El argumento está plagado de trampas, mentiras e intimidaciones y la trama avanza a fuerza de videítos caseros que los personajes se envían entre sí a través de las redes públicas. Sería, justamente, como reconstruir una historia a través de cartas.

UN VIAJE Y UNA GUERRA

Todas las historias que existen son un viaje o son una guerra. Una batalla por ganar o una peripecia por sortear. Todo lo que se escribe, se filma o se canta es, al fin y al cabo, La Ilíada o La Odisea. Ambas, a partir de esas dos acciones básicas —buscar, pelear— tipificaron las virtudes centrales del héroe y con ellas se iba a identificar el lector para siempre.

Como dijimos, en la narración cinematográfica el punto de vista tiene amplificada su potencia para la empatía y la identificación con el héroe. Por eso el cine logra que amemos rápidamente al caballero de nobles propósitos, a la hermosa muchacha de gran corazón, al líder carismático y recto, a la madraza, al brillante profesor de torpeza simpática, al patito feo.

Es cierto que cada vez que las películas le interponen a su personaje, sea querible o no, un obstáculo a superar, el espectador desea que lo supere ya sea porque es dificultoso, porque demanda empeño o porque le complica otros fines. De niños, asistimos con deleitosa ansiedad a los repetidos preparativos y lances del Coyote por comerse al perfecto y gélido ¿héroe? Correcaminos.

Pero dado que también se podría objetar que es sencillo identificarse con lo bueno, lo deseable y lo imitable, vamos a volver ahora a Hitchcock para mostrar cómo a través del punto de vista, se manipula nuestra conciencia al punto de identificarnos con lo malo.

ES DE “PSYCHO” DE LO QUE VENIMOS HABLANDO

“Psycho” es cine puro por muchas razones y ésta es una de las principales. La identificación con lo malo sin atenuantes, lo malo puro o sus

manifestaciones: lo abyecto, lo prohibido, lo falso, lo inmoral, lo ilícito, lo perverso.

Así como el recurso del suspenso (que es recurso o herramienta, no género como se suele decir) está asociado a la moral, porque como él mismo enseñó, lo que se pone en suspenso, —lo que se suspende, lo que se ralentiza— es la moral, con el punto de vista ocurre un fenómeno equivalente. “Psycho” es un tratado y, a la vez, es el máximo exponente de este tema.

Sucesivamente y a brevísimos intervalos de 10 minutos o menos, nuestra voluntad, nuestro deseo y nuestra conciencia pasan de una a otra de estas experiencias: Con Marion, sufrimos la angustia de un romance clandestino que querríamos blanquear. Con Marion, escapamos robando dinero a personas que han confiado en nosotros. Con Marion, sentimos culpa, nos arrepentimos y decidimos devolverlo al otro día. Con Norman, nos excitamos espiando a una mujer desnuda en su cuarto. Con Norman, protegemos a mamá asesina cuidando que no quede ni una partícula de sangre que la vaya a incriminar. Con Norman, nos deshacemos meticulosamente de todos los objetos de la muerta. Con Arbogast, queremos resolver el asesinato, más por nuestra vanagloria y superioridad que por justicia. Con Norman, queremos salvaguardar la reputación de mamá. Con Sam, deseamos medirnos con Norman para sopesar nuestra virilidad. Con Lila, buscamos

justicia, sólo justicia, por nuestra hermana muerta.

No asistimos a estos hechos de manera objetiva o informativa, ni de la mano de un narrador omnisciente, ni junto a un detective de seguro proceder. Tampoco nos propone escandalizarnos ni “abordar alguna temática”. Nos propone, en realidad nos obliga a oscilar alternativamente en las voluntades de cada personaje, por dudosas que sean sus intenciones. Vemos bajo muchos puntos de vista sucesivos. Sólo el cine puede manipularnos hasta estos extremos.

Para rematar con sublime ironía, Hitchcock introduce a un respetable psiquiatra que se esmera en explicarnos lo que no comprende, lo que se ubica más allá de la patología.

Un psicópata, varios asesinatos y, por último, esa especie de posesión. Una celda. Otra vez Norman y sus ojos que, aunque ahora sabemos de su tenebrosa oscuridad, siguen siendo tan, tan queribles. Siente algo de frío y es justo que le alcancen una frazada. Se escucha el zumbido de una frágil mosca y la voz *en off* de Madre, como sonando desde el interior de su hijo, dice que no matará a la mosca para que no piensen mal de ella; ya bastante mal se siente por tener que permitir que condenen a su propio hijo. Él fue malo, no yo.

-Que me observen bien y que piensen: “pero si ella es incapaz de hacerle daño a una mosca”...

Se acaba la película y en ese instante el punto de vista en el cine completa su máxima capacidad, llega a su punto más alto: Todos somos la señora Bates.

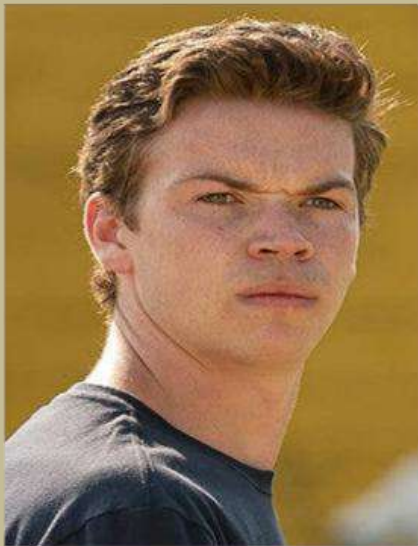
El final-final es una grúa de la policía retirando la prueba: el auto, el cadáver de Marion y ¡hasta el dinero que había dejado de importarnos! Ese auto que empujamos con esfuerzo y que nos preocupó cuando parecía que no se iba a hundir del todo... En la foto, vemos la manera en que el gran sucesor, Brian De Palma, la reutilizó en su film “Raising Cain”.

Así como hay directores de cine que han sabido tocar la quintaesencia profunda del miedo humano; un miedo que, por su naturaleza espiritual ninguna escuela psicológica logró explicar satisfactoriamente aún, hay otros como Hitchcock (maestro del miedo también) que nos han involucrado a tal extremo en sus obras, que nos ponen de cara —de ojos, si se pudiera decir así— a lo más hondo de nuestro espíritu sea lo que sea, bueno o malo, que este albergue. Eso se debe, en gran medida, a los muchos recursos que nos ofrece el punto de vista. Mirar con el espíritu. Ese poder es del cine.

[Este artículo fue publicado originalmente en junio de 2017 en la desaparecida revista *on line Aquilea liberada*].

¿Midsommar y el Mago de Oz?

por Dana Sopranzetti



Así es, *Midsommar* (2018) y *El Mago de Oz* (1939) tienen mucho en común y más de lo que se podría imaginar. En este análisis, descubriremos algunas relaciones que se desarrollan entre los personajes principales. Esta conexión surge a partir de una imagen que se presenta en la primera de las películas mencionadas perteneciente al género de suspenso/ terror, la cual fue escrita y dirigida por el joven director estadounidense Ari Aster y protagonizada por las ajustadas interpretaciones de Florence Pugh (Dani) y Jack Reynor (Christian). La segunda, correspondiente al género musical/ fantasía, fue dirigida por Victor Fleming y protagonizada por Judy Garland (Dorothy) con tan solo 15 años de edad.



Ésta es la imagen de la que hablábamos anteriormente. Como podemos observar, esta puesta en escena se presenta sumamente oscura, con algunos colores predominantes como el azul, el amarillo y el marrón, en tonos fríos y

desaturados. Solo aparecen algunos detalles que pueden apreciarse con mayor facilidad, aunque nuestro objeto en cuestión, no. Si agudizamos la mirada, podemos ver que sobre la heladera se encuentra un pequeño cuadro que contiene el retrato de un espantapájaros, el cual nos remite directamente a la reconocida historia de *El Mago de Oz*. A continuación, se interpretará lo que sutilmente nos revela el director con este plano que tan solo dura unos pocos segundos. Aunque también, éste recorrido nos invitará a desmenuzar aún más conceptos que se relacionan: la pérdida, la familia, el engaño, entre tantos otros. Desde ya, sugiero ver previamente las dos películas para poder entender la totalidad de la propuesta.

En esta oportunidad, Aster nos trae una película sin sucesos paranormales, donde a plena luz del día nos cuenta cómo una comunidad alejada de la civilización, en tiempo y espacio, puede sorprendernos e impactarnos con sus peculiares prácticas religiosas. Aun así, estamos obligados a comprender y empatizar directamente con los desgarradores sentimientos de *Dani*, una mujer estadounidense de 27 años aproximadamente, que pierde a su familia y, en definitiva, lo pierde todo. A partir de este doloroso suceso, emprende un viaje a las afuera de Suecia, en principio para despejarse por lo ocurrido y para acompañar a su novio *Christian*, siendo lo único que le queda, y también a sus amigos *Mark*, *Josh* y

Pelle. Si reflexionamos, esta actitud no resulta el único propósito, ya que *Dani* sale en búsqueda de un lugar distinto, donde pueda pertenecer y sentirse parte, un lugar donde pueda encontrar esperanza, amor y cariño, sentimientos que *Christian* ya no está dispuesto a entregar, sin siquiera cobrar valor y aclarar que la relación estaba llegando a su final.

Guiados por *Pelle*, quien es parte de todo esto, llegan finalmente a la comunidad “Harga” donde los reciben muy cálidamente. Él es quien los invita a formar parte del “Midsommar”, una fiesta tradicional que celebra el solsticio de verano. Todo esto parece desarrollarse con “normalidad”, una normalidad atípica ante nuestros ojos, únicamente dispuesta por sus creencias. Aunque dura poco tiempo, a raíz de los rituales que se practican, despierta ciertas sospechas y desencuentros con motivo de estas extrañas, sangrientas y perturbadoras costumbres religiosas.

Desafortunadamente, los funestos hechos comenzaron a suceder. Primero, desaparece *Mark* por su limitado interés en lo que sucedía a su alrededor, pues sólo buscaba meros entretenimientos terrenales, y es por este motivo que, ignorando su significado, termina orinando sobre el árbol sagrado. Luego es el turno de Josh, un estudiante que decide investigarlos de manera externa, y pierde así la oportunidad de comprender ese mundo desde la percepción, la

sensibilidad y la espiritualidad; en síntesis, su modo de vivir, ya que lo consideraba como una simple teoría para sus tesis. Luego *Christian* muere en llamas —por decisión de su propia novia—, en aras de la venganza. Finalmente es *Dani* quien ingresa a la comunidad con intenciones de permanecer, puesto que es “la elegida”, la ganadora del baile, nombrada como Reina de Mayo y honrada en un carruaje con una inmensa y bellísima corona de flores.



Luego de sintetizar en escasas líneas una película que posee una duración de dos horas, se emplearán los siguientes puntos de anclaje con la segunda película en cuestión.

Comencemos con *El Mago de Oz*, una de las primeras películas filmadas a color y considerada como cultural, histórica y estéticamente significativa por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos en 1989. La misma no debe haber pasado desapercibida por

la imaginación de Ari Aster cuando escribía *Midsommar*, ya que podemos comprender que está narrada como si fuese un cuento de hadas. Por momentos, acompañada con una musicalización específicamente de arpas, y con escenografías muy similares a las de la tierra de Oz, una comunidad en medio de las montañas, rodeada de naturaleza con una vegetación bastante colorida y floreada.



En medio de un gran tornado, la casa de *Dorothy* es arrasada desde una granja al mundo mágico de Oz. Por este imprevisto, pierde a su familia y emprende un viaje donde debe adaptarse a distintas reglas y tareas (en este caso para regresar a su casa; en cuanto a *Dani*, para quedarse). Luego, encuentra esta extraña comunidad que la elige, la honra y la celebra (por haber matado a una bruja al aterrizar; en

cambio, *Dani* por ganar la competencia de baile). Y finalmente descubre que fue engañada (El *Mago de Oz* no era quien aparentaba ser, como le ocurre a *Dani* con su novio).

Luego conoce a tres personajes: primero encuentra al espantapájaros, con la particularidad de que no tiene cerebro y no puede pensar; por lo tanto, se puede realizar una directa relación con *Mark*, aquel personaje que mediante sus diálogos expresa una total falta de madurez y podemos pensar como si le faltara aún desarrollar parte de su cerebro para poder razonar. (Detalle no menor, cuando el cuerpo de *Mark* es llevado hasta la cabaña para incendiarlo, se puede ver cómo lo han rellenado de paja).

Segundo, se topa con el hombre de hojalata, un personaje oxidado que no posee corazón, referencia que podemos observar en Josh ya que lo caracteriza una personalidad seria, fría y distante frente a sus amigos y a la comunidad. Su estudio, erróneamente, se enfocaba en investigar teóricamente aquella religión, dejando de lado todo lo que un corazón abierto y vivo puede enseñarle en la espiritualidad.

Y tercero, se opone al león, un temible animal que hasta el momento no ha desarrollado la valentía para dejar de temer y ser quien realmente es. Algo muy similar a lo que le sucede a *Christian*, ¿no? Él demuestra un gran

desinterés por la relación que mantiene con *Dani* pero no tiene el valor para dejarla, ni de expresarle lo que realmente siente; por ello, durante toda la película sus actitudes serán despreciables ya que actúa siendo alguien que no es.



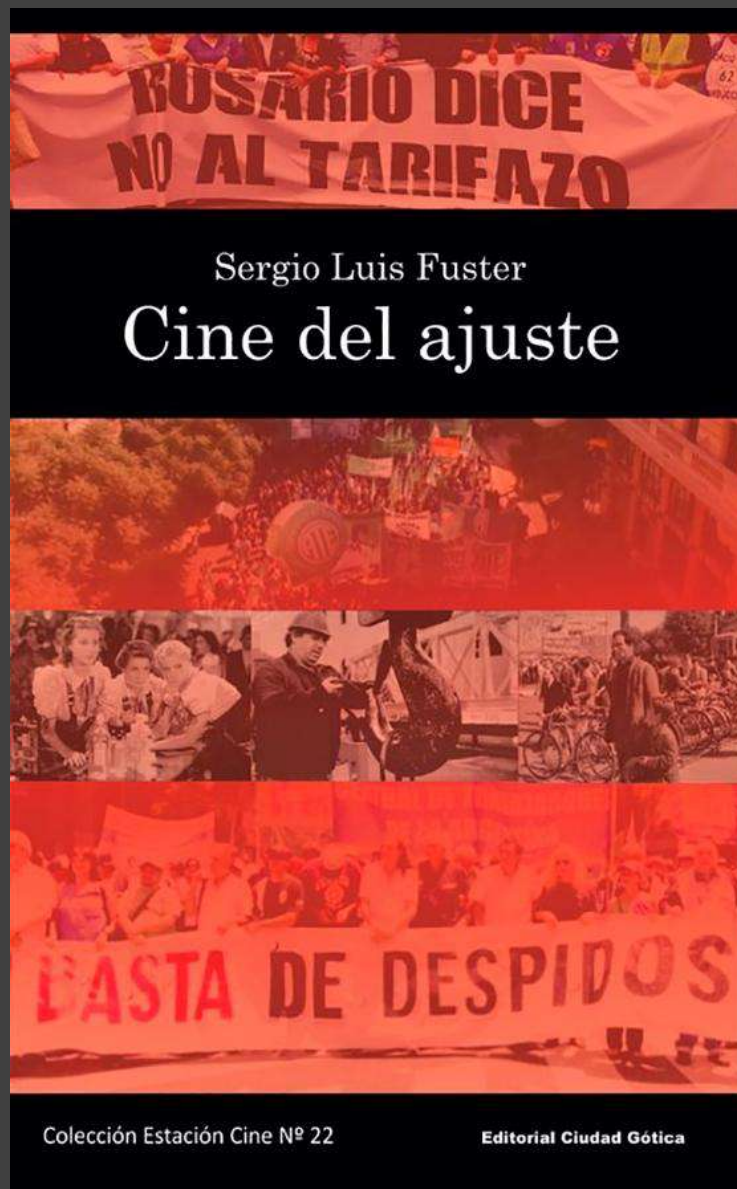
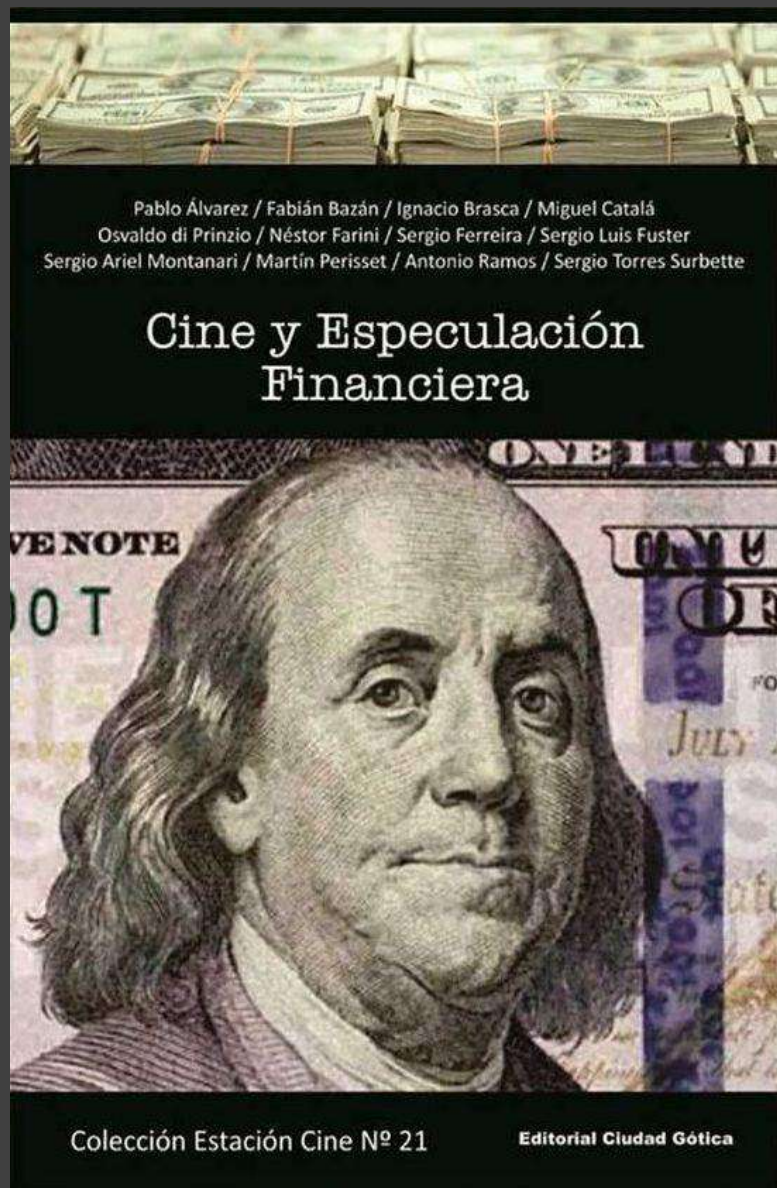
Antes de finalizar, no podríamos dejar de lado la cuestión del *portal*, un concepto que se comparte en gran medida en las dos historias. Aquel *portal* representa un antes y un después, ya nada podrá ser como antes y, una vez traspasado, los personajes se verán obligados a tomar un nuevo rumbo. En la comunidad se presenta en una estructura circular de madera con forma de sol; y en la tierra de Oz, un tenebroso pasillo oscuro. Pero lo interesante de todo esto es el color amarillo del camino que los

dirige hacia ese *portal*, simbolizando un camino hacia la sabiduría, el conocimiento y el poder, palabras que definen tanto a la comunidad Harga como al Mago de Oz.



En conclusión, más allá de un comentario que realizó el director de manera chistosa: «podría decirse que es una versión de El Mago de Oz para pervertidos» durante una entrevista con *Vulture*, actualmente una de las revistas más importantes de New York, no podemos siquiera pensar en la idea de que hayamos hablado de simples coincidencias.

El cine también se nutre de sí mismo.



**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

ALGUNOS APORTES PARA UNA DISCUSIÓN AUSENTE

por Gustavo Postiglione



Murió el cine o murió el arte cinematográfico, ganó el mercado. Estoy atento a las convocatorias que suceden aquí, allá y en varias partes referidas a los nuevos universos que

presenta el audiovisual o lo que antes llamábamos cine y televisión hoy expandido en una serie de posibilidades que —si bien no son infinitas— permiten la producción y realización

de obras que antes no nos hubiéramos imaginado. Términos: cine - transmedia - inmersivo - gamificación - plataformas, etc. Ya no se habla de obras, porque no son obras, son productos. Ganó la lógica del mercado en todo el abanico de posibilidades, inclusive en aquella industria que también se podía autodenominar arte: el **cine**, arte e industria, concepto que quedó perdido en las mentes de quienes hoy pueden dirigir los nuevos mercados de las denominadas nuevas narrativas.

Hay cosas que comenzaron a cambiar hace un tiempo pero que luego ese cambio uniformizó lo que llamamos industria de lo audiovisual en términos narrativos y estéticos. Empezando por festivales, encuentros, y las tan mencionadas y deseadas plataformas digitales o de *streaming*. Para hacer una película o una serie y conseguir financiamiento internacional (o algunos fondos nacionales), es necesario someterse a varias pruebas, una de ellas es la del *pitching*, que es una exposición en unos pocos minutos de lo que se tiene pensado hacer de manera tal de convencer a un público —potenciales inversores— que el proyecto es brillante, y por sobre todas las cosas mejor del que estuvo antes y del que va a venir después que cada uno haga su “defensa”. A veces este recurso está acompañado de imágenes o video tipo “adelanto” de lo que será, a ese adelanto se lo llama “*teaser*”, que es algo parecido al tráiler de

una película que no fue filmada. Estos son todos conceptos de mercado en donde lo que importa es la capacidad de venta del producto, pero no de la obra, porque en este sistema de seducción lo que seduce es un producto que pueda ser comprado para luego ser vendido y consumido por algo que antes llamábamos público o espectadores, y ahora se denomina audiencia. Un poco al estilo de esa nueva política que dejó de hablar del pueblo para hablar de “la gente”. ¿Y el arte? El arte va por otro lado. No me imagino a Ingmar Bergman haciendo un *pitching* de **Gritos y Susurros**, a Andréi Tarkovski uno de **Solaris**, a Federico Fellini uno de **8 y medio** o a John Casavettes uno de **Opening Night** o a Abbas Kiarostami uno de **A Través de los Olivos**. Seguramente si esas películas dependieran de un *pitching* jamás se hubieran hecho.

Hace unos días me metí vía web a escuchar una charla del evento “Pulsar” que se desarrolló en Rosario a principios de noviembre de 2021, y que tuvo como objetivo generar encuentros alrededor de la industria audiovisual. En esa charla se hablaba acerca de los videojuegos, de lo que llaman gamificación, que entiendo que es un término (*gamer* en inglés) castellanizado y puesto en función de lo que los videojuegos representan hoy en el consumo de la sociedad. En un momento uno de los asistentes a la charla hace una pregunta muy atinada acerca de qué

sucede ahora en relación a las lecturas y la conexión con los pibes que consumen fundamentalmente una narrativa vinculada al videojuego. Puso de ejemplo los relatos de Asimov y su trilogía que en décadas anteriores podía ser leída por una generación pero que quizás era ignorada por los chicos de la *Play*. La pregunta apuntaba a si quienes elaboraban los relatos *gamer* acaso no podían establecer un puente entre la cultura de la lectura literaria y la lectura implantada por esto de la gamificación. La respuesta del expositor (supuestamente un erudito en el tema), me pareció tan desatinada como agresiva para aquél que le hizo esa pregunta (que aparentaba ser un hombre con una idea romántica de la literatura y que en su inquietud mencionó aparte de Asimov, a Borges, Cortázar y algunos más). Pero la respuesta fue muy contundente: “Yo no leo literatura, no me formé leyendo... a los sumo leí cómics”, aseveró el disertante, Ramiro Rodríguez, y director de la Carrera de Medios Audiovisuales de la Universidad de Rafaela, asegurando además que su formación era netamente audiovisual, y continuó expresando que hoy no hace falta leer porque los videojuegos, en sus relatos, como aquellas nuevas narrativas que se dan a partir del audiovisual, reemplazan a la literatura. Y si no quedaba claro remató con un concepto netamente mercantilista: “...si no podés resumir

en muy pocas palabras lo que vas a contar, eso ya no sirve y no se puede vender”.

Volvemos al *pitching*. Era un poco como decir si haces trap no tenés que saber quién es Miles Davis ni John Lennon. Lo que vale es el mercado, y como a la literatura hay que dedicarle un tiempo que no tengo, lo más práctico es pensar a partir de lo que me genera el universo audiovisual, que aparentemente es un relato que no tiene conexión con lo literario, craso error que demuestra una ignorancia supina. ¿Se puede ser director de una carrera universitaria destinada a lo audiovisual y renegar de la literatura? Parece que sí ¿cómo se hace para escribir un guion? Sea para un videojuego, una película o una serie. ¿No hay que saber las reglas básicas de la escritura? ¿Y cómo se aprende a escribir? Se aprende a escribir conociendo reglas que se conocen en la propia lectura. Y el guion si bien no es literatura, podemos decir que es un género literario. Volvemos al inicio, el cine murió, la obra murió, ganó el mercado.

En estos encuentros que son muy estimulantes y valiosos para conocer herramientas de producción, como así también la manera de crear nuevos relatos en términos de innovación técnica o entender como funcionan los mercados nacionales e internacionales, no parece discutirse el contenido de la obra, como tampoco la experimentación de los relatos por

fuera del mercado. En un momento en que el conservadurismo avanza sobre los sectores más jóvenes producto del desconocimiento o de la confusión de conceptos tan básicos como “libertad” u “opresión”, etc., etc., es preciso que en espacios como festivales, encuentros y foros de discusión se sumen el debate de ideas por fuera del mercado o como complemento del mercado. No todos los proyectos encajan en un proceso industrial de manera clásica y tradicional. Hay obras que se generan en los márgenes y que aportan a la construcción de la identidad de una nación o de una región y que deben ser analizadas como parte de un concepto de producción tan importante como los demás. La propia dinámica digital y las nuevas narrativas se nutren de ese tipo de obras y son un aporte necesario a la construcción de nuestra identidad y soberanía audiovisual. ¿Por qué no se generan debates acerca de la soberanía audiovisual o de qué manera las leyes ayudan u obstruyen la construcción de esa soberanía? ¿Es más importante saber como vender una película a un mercado internacional que pensar de qué manera puedo quebrar la lógica de ese mercado que me impone una manera de producir y hasta de comercializar?

Desde hace unos años el debate dentro de esta industria parece más preocupado por encontrar la llave para entrar a Netflix, Amazon, Star, Apple TV, etc., que de buscar —junto a las

nuevas narrativas— nuevas maneras de abordar la realidad que a su vez no dependan de formatos pre establecidos. En este sentido quizás la lógica de la sociedad a nivel internacional y su corrimiento hacia el conservadurismo ha hecho que también los nuevos relatos —por más que se produzcan desde perspectivas tecnológicas y narrativas novedosas—, no dejan de ser parte de un mismo producto y no de obras diversas. Por eso creo que hoy es más innovador el teatro o la literatura, que por más que algunos digan que muere bajo la revolución digital, son las únicas experiencias artísticas que se mantienen como en su origen y siguen renovándose. Hoy se editan millones de libros en papel y esto se puede comprobar pegándose una vuelta por cualquier librería. Y el teatro sigue siendo una experiencia única y obviamente irrepetible pero en la que encontramos —muchas veces—, más novedad que otras disciplinas. No recuerdo a ningún teatrero hablar de su obra como un producto, como sí recuerdo a más de uno o una vinculado al cine hablar de producto en lugar de obra. Y aunque esto parezca una tontería creo que no lo es. Porque se trata de una cuestión conceptual y hasta ideológica. ¿Qué quiero producir y para qué? Sería un buen título para un debate en donde se confronten las varias ideas que pululan por aquí cerca.

El sonido del metal

Una aproximación

por Ana Clara Miranda



Sound of Metal (EE.UU. 2019)

Dirección: Darius Marder.

Guion: Darius Marder y Abraham Marder.

Música: Nicolas Becker, Abraham Marder

Fotografía: Daniel Bouquet

Intérpretes: Riz Ahmed, Olivia Cooke, Paul Raci, Mathieu Amalric, Tom Kemp, Bill Thorpe, William Xifaras, David Arthur Sousa, Michael Tow, Marisa Defranco, Lauren Ridloff, Jamie Ghazarian, Chris Perfetti, Hillary Baack, Chelsea Bond

Productora: Caviar Films.

Distribuidora: Amazon Prime Video

Duración: 120 minutos.

En los famosos primeros 5 minutos antes del título, se presenta una película de tiempos acelerados; nos muestra al protagonista Ruben (Riz Ahmed), quien es un baterista de una banda de rock de heavy metal trash, “Blackgammon”, que forma junto a su novia Lou (Olivia Cook), la cantante y guitarrista. La secuencia entonces arranca de una manera vertiginosa: una guitarra que emana sonidos displicentes a los que se suma la voz de una mujer al mejor estilo punk rock, pasando al plano de Ruben, el protagonista que la acompaña tocando la batería a un ritmo estrepitoso, las luces que fogonean la imagen cambiando sus colores, como en un parpadeo repetitivo.

Y si bien la película, luego, se presenta narrativamente con otro tipo de cadencia, emocionalmente sigue teniendo la adrenalina de una montaña rusa y de manera empática nos cuenta la transición que debe enfrentar un baterista de rock con un cuadro irreversible de sordera.

La ópera prima como director del guionista Darius Marder (***The Place Beyond the Pines***), de origen indie por su temática y realización de bajo presupuesto, estrena en el Festival de Toronto y termina cerrando su circuito a través de Hollywood, ingresando por la puerta de los premios Oscars con seis nominaciones. Y me detengo en este detalle porque vale mencionar que ha ganado premios al mejor montaje y

mejor sonido, siendo este último aspecto en el que me gustaría poner mi atención. De cómo en el filme tiene preponderancia el sonido, en la construcción del universo diegético.

Esto no es algo que suceda a menudo en el cine, siempre se da mayor prioridad a la utilización de los recursos de la imagen por sobre los recursos sonoros y nos olvidamos de la inmensa gama de posibilidades, al dejarlo como un mero acompañamiento descriptivo de la imagen, sin tener en cuenta el valor añadido tanto expresivo como informativo con el que sonido enriquece una imagen. Me detengo a pensar cómo ha sido eludida la cuestión del sonido, en principio técnicamente, pero además como recurso narrativo; sin tener en cuenta, en términos del investigador francés, Michel Chion, al audiospectador: “no se ve lo mismo cuando se oye y no se oye lo mismo cuando se ve”; consigna que si bien parece básica, se olvida a la hora de pensar un diseño de sonido que funcione orgánicamente.

Es por eso que me parece valorable el modelo de integración que plantea la película entre sonido e imagen; el espectador puede sentir, de esta manera, la sordera de Ruben en primera persona, gracias al abanico de recursos sonoros: ruidos metálicos, chirridos, voces que se alejan, eco, zumbidos, proponiéndonos una experiencia sensorial y, además, como se acompaña desde el montaje. El sonido le da un efecto temporal a la

imagen, generando el ritmo y la tensión, con las frecuencias agudas y chirriantes del principio del filme.

Si sumamos la impecable actuación del inglés Riz Ahmed, se termina de completar el círculo perfecto. Y es que Ruben debe aceptar su sordera y los cambios drásticos que esto trae a su vida, personaje ex adicto a la heroína que tiene mucho de temperamental, se une a una comunidad de adictos hipoacúsicos, en donde Joe (Paul Raci), veterano de guerra y guía espiritual de la comunidad propone un camino de aceptación a través de la introspección. Y es un poco lo que la imagen nos plantea, el cine es contemplativo.

El protagonista decide someterse a un cirugía para la colocación del implante coclear, creyendo que, de esta manera, podrá recuperar su vida tal como era y retomar la gira que había sido cancelada por su novia Lou. Y de manera muy poética, cuando visita a Lou en casa de su padre y canta una canción acerca de un final amoroso, él se da cuenta de que muchas veces en la vida es mejor quedarnos con la mera y contundente contemplación.

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



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



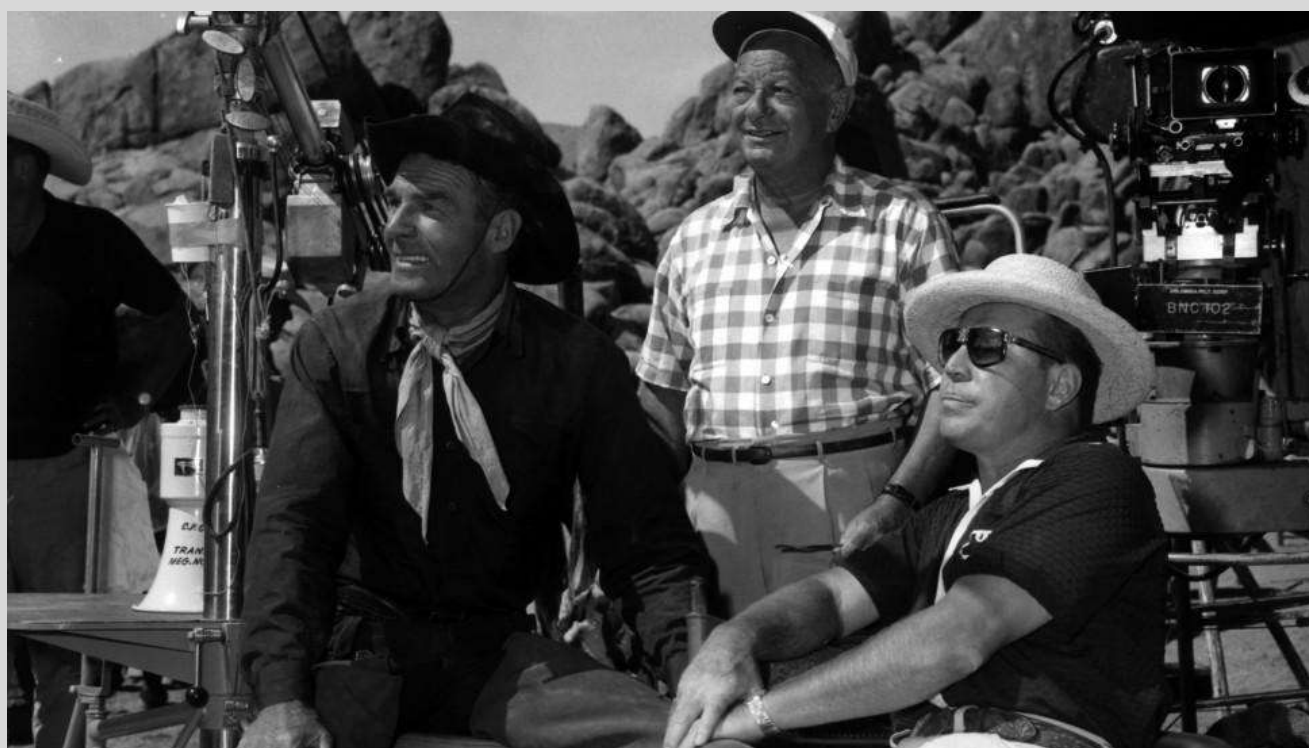
Colección Estación Cine Nº 26

Editorial Ciudad Gótica

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

Los siete *westerns* de Bud Boetticher con Randolph Scott

por Marcelo Vieguer



Budd Boetticher fue uno de los nombres de esa segunda línea de directores más destacados del Hollywood clásico, básicamente durante la década del 50. Si en su primeros *westerns* para la Universal en la década anterior firmaba con su nombre de Oscar Boetticher Jr., el cambio a su reconocido Budd Boetticher implicó una variación de las formas en su hacer cinematográfico que culminaría, básicamente, con estos siete *westerns* aclamados junto al protagónico actor Randolph Scott entre los años 1956 y 1960.

Nacido en Chicago el 29 de julio de 1916, falleció el 29 de noviembre de 2001 en Ramona, estado de California. Comenzó a dirigir en 1944 con el primero de una serie de films de Clase B, *Boston Blackie One Mysterious Night* (1944). Aunque destacado de manera preeminente en el *western*, Boetticher resultó un avezado director de otros géneros, como los de aventuras y el *noir*, destacándose en este último con dos verdaderas joyas del cine negro: *The Killer Is Loose* (1956) y *The Rise and Fall of Legs Diamond* (1960).

Los *westerns* de Boetticher enlazan a pensar muchos otros temas centrales del llamado *western* moderno, aquel que el francés André Bazin denominó como *superwesterns*, término utilizado para aquellas películas del género realizadas tras la Segunda Guerra Mundial y,

por supuesto, posteriores a *Citizen Kane* de Welles, al cual todos le deben demasiado.

Hay en el *western* un tema o tópico central que se desarrolla en sus films: la aventura de colonizar el inhóspito —para aquellos europeos llegados a esas tierras— parajes del oeste norteamericano. Ese dirigirse hacia el lejano oeste, tuvo tres escollos que se harán presente de manera ineludible en cualquiera de los films del género. En primer lugar, la aridez del desierto y las cadenas montañosas, en síntesis, la naturaleza presente en cualquiera de sus formas; en segundo lugar, la presencia de indígenas que poblaban aquellas tierras desde hacía siglos, y que convivían en total armonía con la naturaleza, aspecto éste que aparece denotado en el primer enunciado; y por último, los propios personajes de los grupos que se aventuraron hacia el oeste, en tanto la presencia de la ley, del orden, no podía menos que manifestarse sino de manera violenta, único modo de instaurar y legitimar cierto estado civilizatorio primigenio.

En este sentido, se fueron irguiendo poblados o ranchos, y donde los personajes por fuera de la ley fueron una barrera que se fue disolviendo con el avance del progreso. Es de destacar, además, la presencia del caza recompensas, profesión que legitimaba el alcance de la ley por fuera de los territorios endogámicos de la población, o el estado.

La estancia o el viaje

Si Borges nos había revelado que en este género se hacía presente la tragedia griega en modo inminente, también es cierto que ciertas corrientes revisionistas —y peor aún contenidistas— cerraron el entendimiento a visos de realidad como la cantidad de balas disponibles en un revólver, la distancia al sujeto para tornar efectivos los disparos, y en modo más contemporáneo, las relaciones entre los grupos que de manera anacrónica se intentaron leer, para democratizar la identidad y pertenencia, así como a condenar los desplazamientos de aquellos no pertenecientes a determinado grupo.

Hay en los filmes de este género pionero y fundamental, algo que los une de manera ineludible con el mito. Para esto, desarrollaremos cómo este tema permite destacar muchos de los tópicos del género, en los siete maravillosos films de Bud Boetticher.

El ritual de construcción de ciudades en tiempos pre modernos, estaba determinado a partir de chamanes o hierofanías, presentificación asociada a los primeros. En toda acción de erección de un pueblo o sociedad, en determinado punto geográfico, se lo enlazaba directamente con lo mítico al ser parte ineludible de ese mundo. No tan curiosamente,

el modo de civilización que se encauza en el oeste norteamericano nada tuvo que ver con tal carácter, sino con la ola civilizatoria y modernista que fue abriéndose paso como un ineludible camino para las vías de la modernidad industrial, y con el tren como perfecta metáfora de la maquinaria técnica surcando el desierto del centro estadounidense. Recordemos como un ariete final tras la guerra de Secesión, uno de los actos posteriores resultó la erradicación del problema indígena reduciéndolos a cotos o reservas que poco y nada tuvieron que ver con los espacios naturales donde por siglos vivieron tales comunidades.

El cine, y más estrictamente el cine hollywoodense clásico, entregó ese carácter mítico del que aquel acontecer histórico “real” careció por completo. De allí, el error de entender un tiempo histórico a través de ficciones; el cine siempre fue direccionado a otra cosa. Y esa otra cosa es la actualización del mito a través de los géneros que, como el *western*, dispusieron de tal fuente como nervio motor de sus tramas narrativas.

Porque si el *western* fue el género cinematográfico por excelencia, también es cierto que el mismo resulta de la puesta en imágenes de la historia estadounidense, en la segunda mitad del siglo XIX, que culminaría, para fecharlo, con la llegada del primer

automóvil, y su estandarización del modo de vida norteamericano.

Ese nutrirse estrictamente de la historia estadounidense dio como resultado una crisis del modo de representación a partir de los vaivenes historicistas, tras la Segunda Guerra Mundial. Y así como la Historia colisiona con el Mito, bien es sabido que la primera fluctúa a partir de puntos de vista ideológicos, mientras que la segunda se mantiene inalterable, en tanto es actualizada a través de la puesta en escena, hablando estrictamente del cine. El mito fundamental que aparece en el *western* es el de la constitución de una sociedad en un punto geográfico determinado y, como desencadenante, la reinstauración del héroe.

Para ello el género construyó una serie de tópicos que no son más que la ambientación necesaria para la constitución de tal troquel. Así entonces, aparecen de manera repetida y sistemática, una serie de lugares comunes en el *western* que funcionan de manera simbólica en tanto partes ineludibles de tales películas del *Far West* —o lejano oeste—, como el **saloon**, el **corral**, el **sheriff**, la **cárcel** y **oficina del sheriff**, los **indios**, el **granero**, el **duelo en la calle principal**, la **partida de naipes**, el **prostíbulo** en la parte superior del **saloon**, la **barbería**, las **cartucheras**, el **rifle**, el **ganado**, los **vaqueros**, los **caballos**, la **diligencia**, los **búfalos**, el **sombrero tejano**, el **desierto**, etc.

Importa poco saber la real incidencia que tuvo en la historia real cada uno de estos tópicos, en tanto cada uno de ellos funcionó en el género de manera simbólica, de allí su reaparición sistemática en los films del lejano oeste.

Por otra parte, tenemos dos estadios que aparecen hegemónicos en muchos de esos films: o el viaje, o el problema de un poblado específico o enclave geográfico determinado, sea que el primero resulta preponderante en la trama, sea que el segundo lo sea. El espacio resulta entonces fundamental, sea por estabilidad, sea por desplazamiento, sea el pueblo o rancho en tanto fijeza o inercia, sea el viaje en tanto movimiento. Así que acometeremos de qué manera tal relación aparece en uno o en otro de los siete filmes del gran realizador estadounidense.

Para el caso del viaje, son los films: ***7 Men from Now***, ***Ride Lonesome*** y ***Comanche Station***.

Para el caso del enclave geográfico, resultan: ***The Tall T***, ***Decision at Sundown***, ***Buchanan Rides Alone*** y ***Westbound***. En las películas de viaje, el filme discurre en las significaciones en las que el héroe da cuenta tanto de sus valores, como el del enfrentamiento con las diferentes vallas que debe sortear para continuar su tarea impuesta: a cada nuevo problema, una solución acorde a sus valores, y a la demostración de su carácter; en los filmes de estancia, la interrelación con los diferentes intereses de sus

habitantes, son sorteados de un modo circular, de modo que hacia el final el estado de desestabilización o anormalidad, por imposición de algún personero del lugar, queda restablecida a partir de la acción del héroe.

Si para el viaje prima la línea recta, con un punto final como destino, donde en cada espacio-tiempo de esa línea se suscitan los diversos avatares, para la estancia prima el círculo, donde al héroe no le queda más remedio que irse de allí, pues el centro del círculo es ocupado por la comunidad toda, que tras el paso de nuestro agonista, cambiará por completo su carácter y orden.

El héroe, el oponente y el personaje problemático

Por otra parte, se destacan en esta serie de filmes, la aparición sistemática de personajes con una fuerte ambigüedad y que funcionan argumentalmente desde la problematización del accionar del héroe y su oponente. Muchas veces se mencionan los personajes de carácter dual en estos films de Boetticher; pero no, por qué están allí, y qué otorgan ellos en cuanto a su significación.

Para ello desarrollaremos una mini estructura actancial en la figura del triángulo, y como este

tercer personaje, al que denominaremos **personaje problemático**, tensiona en cuanto a los intereses del protagonista y su oponente, tensión que se revela como una manera de realizar especulando, reflejando, respecto del accionar de los otros dos, y que libera a este **personaje problemático** a decidir en cuanto a su acción moral, nunca específica en un solo sentido, sino en una manera en que este tercer personaje fluctúa en su accionar hacia uno y otro lado. En un momento, pueden decidir y liberarse en una buena acción, o de carácter positivo, pero la más de las veces no pueden sino dejarse llevar por otra acción de carácter negativo, cercada por su ambición, la codicia del dinero o el oro.

Y aunque no siempre sea el dinero lo que decide su hacer, porque cuando no lo es, es porque ya lo poseen, y accionan a partir de este medio transformado en fin.

Es en este sentido, que la corrupción en que se ven inmersos, o que inmersionan, tales personajes pone en crisis uno de los elementos constituyentes de la mentalidad liberal, al ser el dinero el motor o destino del decaer de tales **personajes problemáticos**.

Si algo destaca a tales agonistas es que justamente es el dinero o el oro el que los corrompe, siempre puestos en poder de tales medios, o en su busca desesperada. Hay un

momento, en que todos ellos pueden salvarse, pero para ello deberán renunciar al dinero.

Para ilustrar este enfoque, desarrollaremos la figura de un triángulo isósceles para cada filme, donde en el vértice superior y más alejado colocaremos la figura del **personaje problemático**; en la parte inferior izquierda, la figura del **héroe**; y en la inferior derecha, la figura del **oponente**.

Por los motivos explicados, al personaje de la parte superior; lo denominaremos **personaje problemático**; nuestro **héroe** aparece en el vértice inferior izquierdo, encarnando valores opuestos al interés económico, y la tarea que lleva a cabo, solapada o no, siempre conlleva un acto de justicia. Para esa misión, tendrá un claro **oponente**, que justamente se opondrá a la acción del héroe, de manera indubitable, y que generalmente no tendrá matices en su accionar.

Comenzaremos, entonces, desarrollando algunas ideas con respecto a estos siete filmes, no porque tal mirada sea una lectura totalizadora, sino para que éstas resulten el comienzo para repensar cada uno de estos maravillosos *westerns* de Budd Boetticher junto a su actor protagónico, Randolph Scott.

Los siete films

7 Men from Now (1956)

En *7 Men from Now*, Ben Stride (Randolph Scott), sólo busca venganza por la muerte de su mujer. Ayuda a una joven pareja con su carreta encajada, sin saber que es el marido quien está transportando el oro robado y por el cual han asesinado a su mujer. Aquí también, como en varias películas de la serie, las mujeres intentan abordar al héroe y conseguir su interés, pero el profesionalismo y un pasado como lastre, le resulta imposible dejar de lado, al héroe, rechazándolas entonces. Ese dejar de lado el deseo femenino, apunta más a no contaminar el quehacer que se le ha encomendado, tras lo cual y finalizada la misma, el tiempo, podrá o no, re-unir tales aparejamientos.

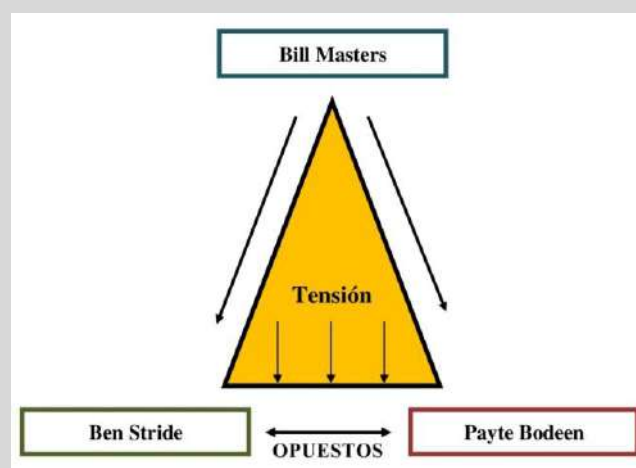
Hay en todos estos personajes *boetticherianos*, un pasado que como héroes míticos, les impide correrse o intentar sortear su destino. Todos ellos están destinados a cumplimentar su tarea, tras lo cual subyace un vacío, como si su destino en la tierra no dejara lugar para un prometerse algún destino de felicidad. Quedará en el espectador, operar tales cierres a ocurrir en las historias.

Annie Greer (Gail Russell), le habla más con la mirada que con las palabras, un sustrato claramente desviado de su matrimonio: Annie sabe que su marido no es el hombre que ha anhelado, y encontrado en el fugaz y siempre desplazado Stride.

El Bill Masters (maestro) interpretado por Lee Marvin, conlleva una mirada y hacer lúdico, y solo cae por su ambición desmedida del oro. Y si Masters es movido por el oro, Stride (el siempre desplazado), es movido por la venganza. En el otro extremo, John Greer, que atraviesa el desierto con su carreta, es corroído por la angustia al saber que el oro que transporta ha ocasionado la muerte de la mujer de Stride. Estos tres personajes son los que accionan en campo, o fuera de campo.

Ben sabe en todo momento cómo actuar, y sólo el cumplimiento de la venganza lo llevará a terminar su labor profesional al enfrentarse a Masters. Incluso este último desea fervientemente a Annie, pero ante la oposición de Stride, renuncia a su objetivo, más no al oro. Stride y Masters son la contracara de intereses y uno es el doble exacto del otro; el jefe de la banda, Payte Bodeen, es el demonio que tienta a Masters pero que no se plegará, pues Bill ya ha definido con anterioridad sus planes. Todos ellos tienen el destino marcado, todos ellos son marionetas de algo más grande que el desierto que los rodea.

En este primer filme de la serie, el soporte es el del viaje, donde Stride se desplaza siguiendo a los asesinos de su mujer hasta poder darles alcance. En este desplazamiento, es donde el héroe confronta a los responsables directos o indirectos del crimen de su mujer, y donde el destino del poblado de Flora Vista, recibirá al héroe con el problema ya resuelto.



Entre Stride, Masters y Bodeen aparece la figura del triángulo. Ben Stride encarna al héroe, Payte Bodeen es el oponente de Stride, al ser el líder de la banda que ultimó a la mujer de este último, y quien por todos los medios intenta eliminar al héroe. Masters colabora con Stride matando a uno de los siete integrantes de la banda, pero una vez que sean eliminados todos los miembros de la misma, no podrá escapar de su destino, que encontrará por su ambición desmedida por el oro.

The Tall T (1957)

En *The Tall T*, como en ningún otro de los siete films de la saga, los personajes están fuertemente cargados de una ambigüedad subrayada, muy propia del novelista en que se ha basado el film, el gran Elmore Leonard, más conocido posteriormente por su inserción destacada en la novela negra, quizás de los más relevantes autores de los escritores *noir* contemporáneos.

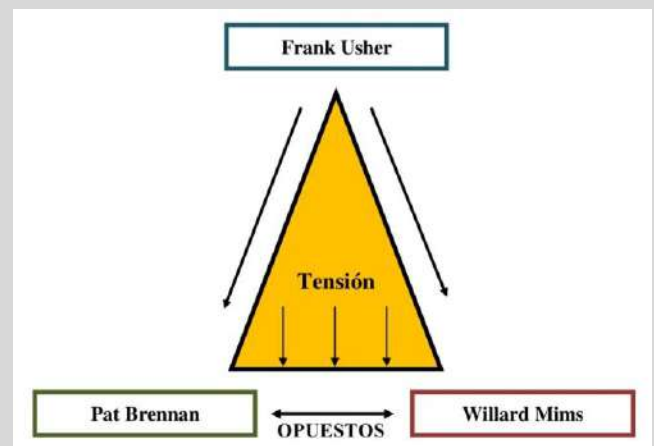
Pat Brennan (Randolph Scott), viaja a *Contention* por la compra de un toro para afincarse y desarrollar un pequeño rancho de su propiedad. Pero al perder su caballo en la apuesta con Tenvoorde por el toro elegido, termina a pie a la vera del camino donde es recogido por la diligencia de su amigo Ed Rintoon junto a la pareja de recién casados, el oportunista y cobarde Willard Mims, junto a la hija del acaudalado Gateway, Doretta (Maureen O'Sullivan). Al llegar a la posta cercana al pueblo, en vez de encontrarse con el encargado y su hijo, Pat y los viajeros son sometidos por la banda de Frank Usher, junto a sus secuaces, Chink y Billy.

La fuerte carga del personaje de Frank Usher, se transforma en el reverso perfecto de Brennan. Tras eliminar al cochero, extrañamente Frank deja seguir con vida a Pat. El cobarde Willard,

para salvarse de su muerte, le indica a Frank que su mujer es hija de un hombre acaudalado, dándole la idea de pedir un rescate por ella, 50.000 dólares que es mucho más de lo que esperaba robar Frank de la próxima diligencia a llegar.

En este filme el centro es la estancia o enclave cerrado, primero la posta, y luego la tienda donde permanecerán cautivos tanto Pat como la mujer de Willard, Doretta.

De esta manera, Frank envía a Willard junto a uno de sus secuaces, para enviar el mensaje al suegro y convenir el pago del rescate. Se alejan, entonces, de la posta para establecer en la ladera de una montaña, el escondite de la banda.



La figura triangular la completan Pat, Frank y Willard. Willard, un pusilánime y cobarde, entrega a su mujer y solamente piensa en salvar su vida. Como en el film anterior con Masters,

tampoco el **personaje problemático** (Frank) desea a la mujer (Doretta). ¿Y por qué es Willard el opuesto, y no Frank? Porque todas las acciones de Willard son interesadas, sólo le importa el dinero al casarse con la solterona Doretta, y salvar su vida negociando con sus captores y abandonando a su mujer. Por otra parte, Frank no se ha ensuciado las manos, cuestión que delega en sus dos jóvenes pistoleros. Frank rápidamente entiende a Pat como su igual, y por ese motivo decide no matarlo.

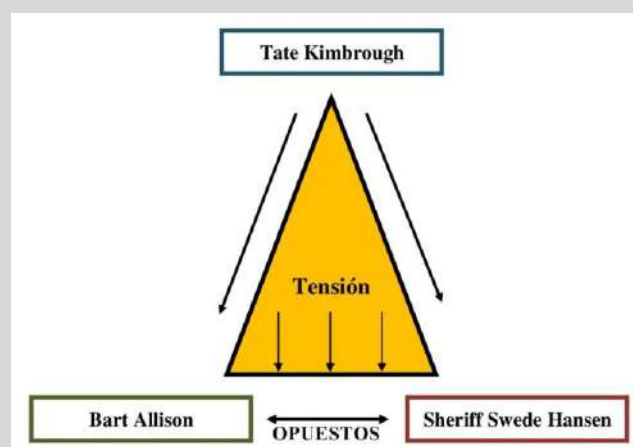
Cuando Frank se deshace de Willard por su cobardía y egoísmo, y ante el reproche de Pat endilgándole los asesinatos anteriores al dueño de la posta y su pequeño hijo, Frank le espeta: “Si no es capaz de ver la diferencia, no seré yo quien se la explique”. Hay, en esta sentencia, una perfecta declaración de principios.

Esa diferencia es la de decidir enfrentando los problemas, y no huyendo de ellos. Willard ambiciona el dinero, y lo obtiene casándose con la hija de Gateway; Frank es más directo, y no solapa su ambición detrás de una mascarada. Frank toma a Chink y a Billy como a niños, y ésa será la debilidad para que Pat pueda engañarlos y escaparse con Doretta de sus captores.

Decision at Sundown (1957)

En *Decision at Sundown*, Bart Allison (Randolph Scott) se desplaza junto a su fiel amigo Sam para vengarse por la muerte de su esposa Mary que, al ser abandonada por su amante, termina suicidándose. Bart culpa de todo ello a Tate Kimbrough (John Carroll), un adinerado Casanova quien, el día de su casamiento con Lucy Summerton en el poblado de Sundown, es acosado y amenazado de muerte por Allison.

En este film, casi toda la puesta en escena se centra temporal y espacialmente entre el Saloon, el granero y las calles del pueblo. Mientras Bart y Sam se guarecen en el lugar, los hombres de Kimbrough —incluido el corrupto sheriff—, intentarán eliminarlos.



El triángulo aquí está formado por Bart Allison y el sheriff Swede Hansen, un mero mandadero de Tate Kimbrough, quien es el vértice de la ambigüedad moral: domina en su pueblo a través del temor, pero tal dominio solo está dado por el poder del dinero; y la acusación por la muerte de Miss Allison es absolutamente falsa, corroborada por el propio Sam y el intachable Dr. John Storrow.

Para Bart, hundido en un pozo oscuro que hace emerger lo peor de sí mismo, y llevado por su arrogancia y ceguera, una venganza tan inútil como desviada: su mujer, mientras él estuvo en la guerra, había estado con varios hombres.

Este tercer vértice, de fuerte carácter ambiguo, tensiona la más de las veces la propia moral del personaje protagónico. Tate es el **personaje problemático**, que es acusado por Bart y que sólo intenta continuar su dominación en el poblado. Es justamente el **héroe** quien recapacitará en su accionar, cuando la prostituta Ruby hiera a su amado Tate, para impedir que Bart lo elimine. Allison reordena y posibilita la reivindicación de los pobladores, y en su despedida en soledad, junto a la carga de la muerte de su mujer, llevará también la de su amigo Sam, muerto por el sheriff, pero también por su amistad hasta el último momento.

Buchanan Rides Alone (1958)

En ***Buchanan Rides Alone***, el bandolero Tom Buchanan (Randolph Scott), en la frontera mexicana-estadounidense, es detenido acusado de conspirar junto a Juan de la Vega, para asesinar a Roy Agry. En realidad, todo el pueblo de Agry está dominado por la familia Agry: el sheriff, el juez, el hotelero, etc. Roy es el hijo del juez, y no hace más que cometer tropelías del lado mexicano para refugiarse del otro lado. Pero al faltar el honor de una joven familiar a De la Vega, morirá cuando este lo enfrente en el Saloon.

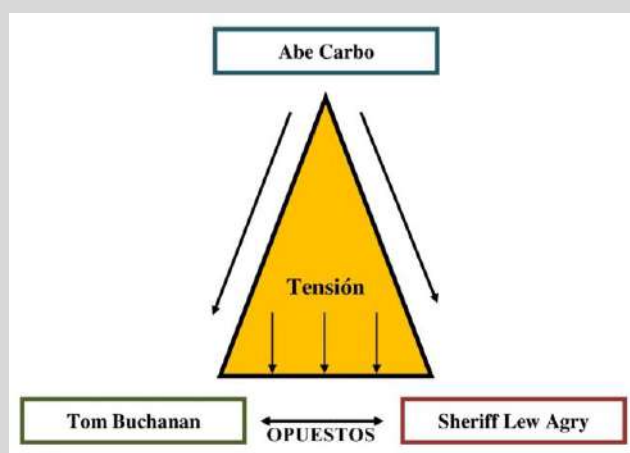
El corrupto sheriff, en momentos que golpea a Juan ayudado por sus matones, es detenido por Buchanan, por lo que este último y de la Vega terminarán en la cárcel.

Allí, Buchanan es despojado de dos mil dólares que llevaba para asentarse en un rancho en Texas. Pese a ser liberado en el juicio, regresará para recuperar su dinero y ayudar al honorable Juan.

Tanto el sheriff como el juez están detrás del dinero, y el último negocia la libertad del mexicano a cambio del afortunado padre de Juan. Ambos, también, van en busca del suculento rescate que pagará el padre del detenido, pero mientras Lew está dispuesto a todo para quedarse con el dinero, el juez aún

conserva cierta moral, junto a su ladero Abe Carbo.

Todo el film acontece en el poblado de Agry, y los personajes secundarios aparecen como una turba que no deja de pedir sangre, como cuando, a punto de ir a la oficina del sheriff para linchar a los detenidos, son frenados por Carbo quien, a solicitud del juez, obligará a la realización de un juicio.



Éste es otro de los films donde la figura triangular se hace posible, formando una figura opuesta entre Tom Buchanan y el Sheriff Lew Agry, quedando en el vértice opuesto el dueto formado por el juez Simon Agry, y su ladero Abe Carbo, el único de los principales del pueblo que no lleva el apellido de la familia. Carbo es finalmente quien quedará a cargo del pueblo, un personaje en quien prima el pragmatismo y el orden.

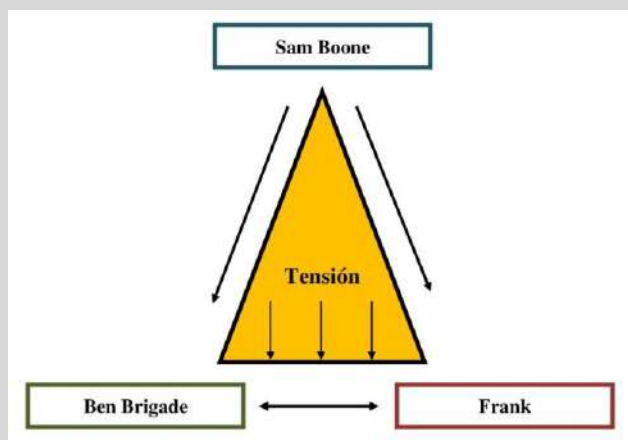
A lo largo del relato, el accionar del juez fluctúa entre aprovecharse de la situación para obtener dinero, pero también impide que el sheriff —su propio hermano por otra parte—, instaure una dictadura en el poblado. Para ambos, el poder corrompe absolutamente; Abe Carbo podrá cambiarlo pues sus faltas fueron siempre siguiendo las órdenes de su empleador, el juez Agry.

Ride Lonesome (1959)

En *Ride Lonesome* (1959), Ben Brigade (Randolph Scott), un cazador de recompensas, detiene a Billy, acusado de asesinato, para llevarlo a Santa Cruz donde será ahorcado. En su regreso, Brigade recorre un largo camino a la espera de que John intente a rescatar a su hermano Billy. John fue quien asesinó ahorcando a la mujer de Ben, apenas salió de la cárcel como castigo al marido de la difunta. En el periplo, atravesado de sostenidos ataques de los indios, se les unirá Sam y Whit, ambos pistoleros que también quieren entregar a Billy, para así ser amnistiados y comenzar una nueva vida.

He aquí el tema del viaje, del desplazamiento, donde en el recorrido son puestas a prueba las facultades de Brigade para salir de cada uno de los atolladeros que se le presentan. Decíamos el

tema del viaje, pero si el *western* ha revelado para el género tópico, lo ha sido a través de tres posibilidades: el viaje de la diligencia, el viaje de la caravana, y el viaje del grupo operativo con un destino común. Para los tres casos, nunca es tan relevante la llegada a destino, como lo que acontece durante el desarrollo del trayecto.



Aquí también aparece claramente delineado el triángulo actancial, conformándose de manera prístina la oposición entre Ben Brigade y su opuesto, el criminal John; el vértice que tensiona los intereses del héroe como de su oponente, es encarnado por Sam Boone, un personaje en busca de limpiar su pasado delictivo para comenzar una nueva vida, al punto de oponerse a Ben con tal de conseguir su objetivo.

Pero esa tensión planteada a Sam y su fiel amigo Whit, quedará zanjada cuando el propio Ben apueste, y considere sincera, la recuperación

moral de Sam, quien ha salvado anteriormente a Ben, en momentos que es apuntado con un rifle por Billy en un intento de fuga.

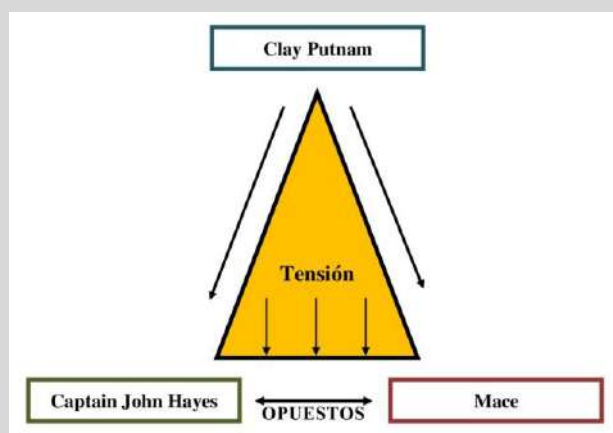
Westbound (1959)

En *Westbound* (1959), el *Capitán John Hayes* (Randolph Scott), es destinado a asegurar el oro que desde California es enviado al este en la guerra de Secesión, en su lucha contra el ejército dixie. Hayes no quiere esa misión, sino permanecer en el frente de batalla, pero es obligado a encargarse de la tarea, por el continuo robo que el medio de transporte sufre de manos de simpatizantes sureños.

En el medio oeste, precisamente en *Westbound*, nadie quiere ayudar al norte, pues se entienden claramente las simpatías locales por el sur. Hay en este film uno de los íconos fundamentales del género, la diligencia, que es motivo y sentido de la trama de la película. La diligencia es sinónimo del desplazamiento, tal cual acontece con Hayes, que durante todo el film no deja de ir hacia un lado y a otro. No puede estar quieto, y su hacer profesional está por delante de sus intuiciones.

La tarea de Hayes no es sencilla. A excepción del lisiado soldado de la Unión, Rod Miller, y de su esposa Jennie, todo el pueblo está en su contra. El asesinato de Rod despierta, en los

ganaderos lugareños, un cambio de posición; y en la pelea final, estos tornarán del lado de Hayes.



Aquí, la figura triangular está encarnada en los opuestos de John Hayes y el asesino Mace, mientras que el vértice opuesto a ambos es tensionado por Clay Putnam, el anterior encargado de la posta, que pugna a uno y otro lado a partir de una fuerte ambigüedad en sus acciones, atemperadas por su inclinación al bando dixie, y el amor a su mujer, Norma. Clay será justamente quien, harto de las tropelías de Mace, caerá ultimado en manos del asesino, en momentos en que intentará detenerlo. John será, justamente, el encargado de hacerlo y quien reivindicará el nombre de Clay.

Comanche Station (1960)

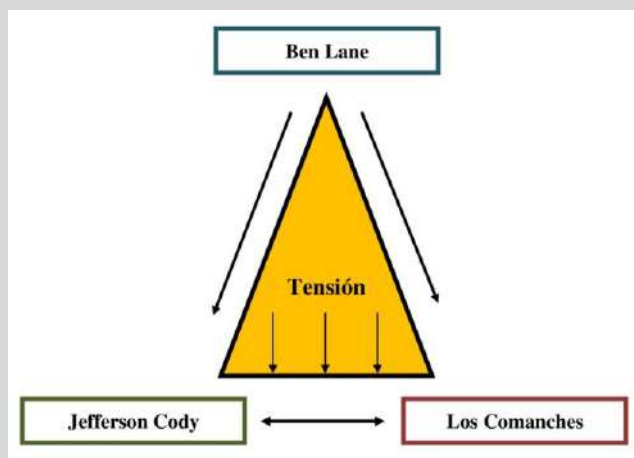
En *Comanche Station* (1960), Jefferson Cody (Randolph Scott) negocia con los comanches por una mujer blanca secuestrada, a cambio de víveres y útiles. Luego del feliz arreglo, regresan raudamente pero al llegar a una posta, se encuentran con la banda de Lane, Frank y Dobie, quienes son perseguidos por los comanches:

Ellos fueron en busca de negociar la liberación de Nancy, pero Cody les ha ganado de mano. Allí se enteran de que por la liberada Nancy pagarán una recompensa de cinco mil dólares.

Ben Lane sólo le interesa el dinero y, entre sus dos secuaces, se oponen dos miradas al respecto, las de Frank y Dobie, pues para cobrar esos cinco mil dólares deberán matar a Cody y a Nancy, para no dejar testigos, pues la recompensa indica que podrán llevarla, viva o muerta. Pese a los reparos morales, Frank está dispuesto a seguir a Lane, pero Dobie duda, pues va en contra de los valores que le inculcó su padre.

En este filme tenemos otra vez el tema del viaje, en un intento de retornar sanos y salvos del sistemático ataque de los comanches, y cuyo propósito es regresar a Nancy sana y salva para Jefferson, de cualquier manera y matando a también a Cody para Lane.

Pero Ben tiene cierta honorabilidad, y no está dispuesto a asesinar a Cody por la espalda, como en varias ocasiones dispondrá para ello, y enceguecido por ganarse la recompensa, tendrá un duelo cara a cara, pero no en la calle central de algún poblado, sino en un descampado y cuando no exista peligro ante la retirada del territorio comanche.



Aquí el triángulo tiene en su base de oponentes a Cody y a los comanches, mientras que el vértice de la ambigüedad moral es encarnado por Lane, quien en un momento salva la vida de Cody ante el ataque de los comanches, pero no cesará en su empeño de cobrar la recompensa. He allí su destino marcado, que acabará con su vida.

El cine de Boetticher

No en todos los films de Boetticher queda claramente demarcado el accionar de sus personajes, y una de las riquezas fundamentales de sus *westerns* es justamente ese desbalanceo constante que aparece en muchos de sus personajes, donde tal vaivén moral acontece a partir de las decisiones tomadas de los problemas presentados.

Y así como Frank se enmarca claramente del otro lado de la ley, Ben decide pasar hacia ese otro lado. En ambos, como en el resto de los **personajes problemáticos**, podrán decidir o no quebrantar la ley, o salvar su vida, y de esta manera ponen en juego la ambigüedad moral de este mundo. No poca cosa para una serie de *westerns*, y el gran punto que destaca al director Budd Boetticher como un realizador extraordinario.

1. *Seven Men from Now*

LOS SIETE FILMS DE BUDD BOETTICHER JUNTO A RANDOLPH SCOTT ORDENADOS POR ORDEN DE ESTRENO

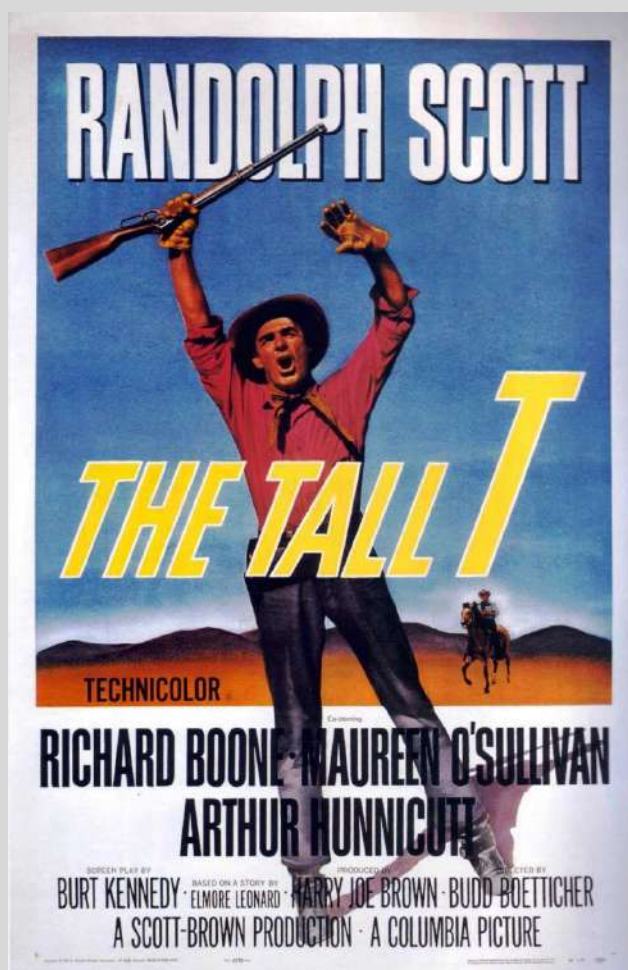


Estreno: 4 de agosto de **1956**. Duración: 78 min.
Dirección: Budd Boetticher. Guion: Burt Kennedy. Música: Henry Vars. Fotografía: William H. Clothier. Montaje: Everett Sutherland.

Protagonistas: Randolph Scott, Gail Russell, Lee Marvin, Walter Reed, John Larch, Fred Graham, Don 'Red' Barry, John Berardino, Stuart Whitman, Pamela Duncan.

Productora: Batjac Productions. Distribuidora: Warner Bros.

2. The Tall T



Estreno: 2 de abril de 1957. Duración: 78 min.
 Dirección: Budd Boetticher. Guion: Burt Kennedy (Basado en una novela de Elmore Leonard). Música: Heinz Roemheld. Fotografía: Charles Lawton Jr.. Montaje: Al Clark.

Protagonistas: Randolph Scott, Richard Boone, Maureen O'Sullivan, Skip Homeier, Henry Silva, John Hubbard, Arthur Hunnicutt.

Productoras: Producers-Actors Corporation y Scott-Brown Productions. Distribuidora: Columbia Pictures.

3. Decision at Sundown



Estreno: 10 de noviembre de 1957. Duración: 77 min. Dirección: Budd Boetticher; Guion: Charles Lang Jr. (Basado en una historia de Vernon L. Fluharty); Música: Heinz Roemheld; Fotografía: Burnett Guffey; Montaje: Al Clark.

Protagonistas: Randolph Scott, John Carroll, Karen Steele, John Archer, Noah Beery Jr., Valerie French, Bob Steele, Ray Teal, James Westerfield, Jack Perrin, Richard Deacon, Al Haskell, Vaughn Taylor, John Litel, H. M. Wynant, Herman Hack, Frank O'Connor.

Productoras: Producers-Actors Corporation y Scott-Brown Productions. Distribuidora: Columbia Pictures.

4. *Buchanan Rides Alone*



Estreno: 6 de agosto de 1958. Duración: 78 min. Dirección: Budd Boetticher. Guion: Charles Lang Jr. y Burt Kennedy (no acreditado), basado en la novela de Jonas Ward. Fotografía: Lucien Ballard. Montaje: Al Clark.

Protagonistas: Randolph Scott, Craig Stevens, Barry Kelley, Tol Avery, Peter Whitney, Manuel Rojas, L. Q. Jones, Robert Anderson, Joe De Santis, William Leslie, Jennifer Holden, Nacho Galindo.

Productoras: Producers-Actors Corporation y Scott-Brown Productions. Distribuidora: Columbia Pictures.

5. *Ride Lonesome*



Estreno: 15 de febrero de 1959. Duración: 73 min. Dirección: Budd Boetticher. Guion: Burt Kennedy. Fotografía: Charles Lawton Jr.. Música: Heinz Roemheld. Montaje: Jerome Thoms.

Protagonistas: Randolph Scott, Karen Steele, Pernell Roberts, James Best, Lee Van Cleef, James Coburn, Roy Jenson, Boyd 'Red' Morgan, Boyd Stockman.

Productora: Ranown Pictures Corp.
Distribuidora: Columbia Pictures.

Productora y Distribuidora: Warner Bros.

7. Comanche Station

6. Westbound



Estreno: 25 de abril de **1959**. Duración: 72 min.
Dirección: Budd Boetticher. Guion: Berne Giler, basado en una historia de Berne Giler y Albert S. Le Vino. Fotografía: J. Peverell Marley. Música: David Buttolph. Montaje: Philip W. Anderson.

Protagonistas: Randolph Scott, Virginia Mayo, Karen Steele, Michael Dante, Andrew Duggan, Wally Brown, John Daheim, Michael Dante, Walter Barnes.



Estreno: 16 de febrero de **1960**. Duración: 74 min. Dirección: Budd Boetticher. Guion: Burt Kennedy. Música: Mischa Bakaleinikoff. Fotografía: Charles Lawton Jr.. Montaje: Edwin H. Bryant.

Protagonistas: Randolph Scott, Nancy Gates, Claude Akins, Skip Homeier, Richard Rust, Rand Brooks.

Productora: Ranown Pictures Corp.
Distribuidora: Columbia Pictures.



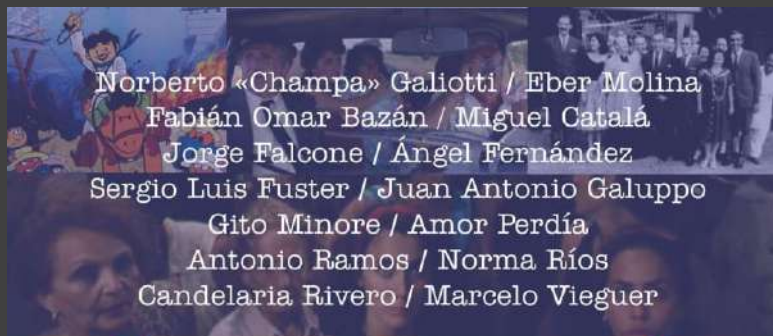
Alberto H. Tricarico

PURO CINE

Estudio crítico sobre
RELATOS SALVAJES
de DAMIÁN SZIFRÓN



Colección Estación Cine N° 27



Colección Estación Cine N° 28

CGEditorial

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

