



ESTACIÓN

ISSN 2953-3589

CINE



Nº 2

Delmer Daves - Lawrence Kasdan - Luis Saslavsky - Orson Welles
Wong Kar-wai - El plomero - La sospecha - Poesía - Carrie - The Funeral
Female on the Beach - Alfredo Scaglia - Las películas de Hércules Poirot
Más dura será la caída - Diversidades sexuales en el cine del siglo XXI
Toda esa simbología intelectual que usted perdió el tiempo
buscando en el cine de arte... - El cine: un problema filosófico
Sobre el cine y la ópera: La bohème - Un cuento: "Morant"



Entrevista a Melina Cherro

Revista *ESTACIÓN CINE*. Año 2. N° 2

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

Dirección: Mendoza 1184, S2000BHX Teléfono: 0341 211-2100

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

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

Junio de 2022

Dirección:

Marcelo Vieguer

Corrección:

Sergio Ariel Montanari



Entrevista a:

Melina Cherro

Escriben:

Alberto Tricarico
Alejandra Beltrán
Candelaria Rivero
Claudio Huck
Dana Sopranzetti
Fernando Regueira
Fernando Varea
Fiorella Constanza
Florencia Vizzi
Gilda María Mayorchi
Guillermo Jacobowicz
Gustavo Cabrera
Hernán Aliani
Lucrecia Henríquez
Marcelo Vieguer
Maribel Manfrón
Melina Cherro
Roberto Pagés

Índice Estación Cine N° 2

Editorial por Sergio Luis Fuster	2
Una nueva mirada energética y retrospectiva, una más, sobre <i>Broken Arrow</i> (1950) de Delmer Daves por Gustavo Cabrera	4
Lawrence Kasdan por Melina Cherro	20
Conservar el secreto. Sobre <i>Historia de una noche</i> de Luis Saslavsky (2) por Alberto Tricarico	40
Apuntes sobre <i>El plomero</i> , de Peter Weir por Fiorella Constanza	60
Sobre <i>Suspicion</i> (1941), de Alfred Hitchcock por Roberto Pagés	62
Entrevista a Melina Cherro por Marcelo Vieguer	68
Impresiones en torno al film <i>Poesía</i> , de Lee Chang-dong por Candelaria Rivero	84
El recuerdo de Alfredo Scaglia, director del Cineclub Rosario por Fernando Varea	88
Las joyitas de Orson Welles por Maribel Manfrón	94
El diablo, probablemente: <i>Carrie</i> por Roberto Pagés	104
<i>The Funeral</i> por Gilda María Mayorchi	112
Toda esa simbología intelectual que usted perdió el tiempo buscando en el cine de arte (porque temía no encontrar en películas taquilleras) por Guillermo Jacobowicz	116
<i>El hijo</i> , de Sebastián Schindler por Dana Sopranzetti	122
Conversaciones sobre Cine y Ópera: <i>La bohème</i> , con Fernando Regueira	128
Un cuento: “Morant” por Fernando Regueira	144
La Trilogía de Wong Kar-wai por Lucrecia Henriquez	156
Las películas de Poirot por Claudio Huck	162
Diversidades sexuales en el cine del siglo XXI por Alejandra Beltrán	178
El cine: un problema filosófico por Hernán Aliani	186
Más dura será la caída por Florencia Vizzi	190
Fantasmas en la videoteca: <i>Female on the Beach</i> por Marcelo Vieguer	196

EDITORIAL

Estación Cine es de las pocas publicaciones periódicas dedicadas al cine que circula en la actualidad, por lo cual la aparición de un nuevo número es un motivo más que suficiente para llenarnos de orgullo y emoción.

Además de conservar a escribas que sostuvieron aquel número uno, se han agregado nuevos nombres que prestigian esta nueva edición. A continuación, el listado completo de quienes escribieron en estos dos primeros números:

Alberto Tricarico

Alejandra Beltrán

Ana Clara Miranda

Brisa del Valle Raggio

Candelaria Rivero

Claudio Huck

Dana Sopranzetti

Diego Ezequiel Ávalos

Fernando Regueira

Fernando Varea

Fiorella Constanza

Florencia Vizzi

Gilda María Mayorchi

Guillermo Jacobowicz

Gustavo Cabrera

Gustavo Postiglione

Hernán Aliani

Lucrecia Henríquez

Marcelo Vieguer

Maribel Manfrón

Martín Basterretche

Melina Cherro

Roberto Pagés

Soledad Colina

A las entrevistas a Gustavo Postiglione y Fernando Regueira del primer número, se suma en esta edición una extensa charla con Melina Cherro, que siempre presenta ideas

clarificadoras sobre el séptimo arte. Estos diálogos, por otra parte, resultan un anclaje en el aquí y ahora del tiempo histórico de la salida de la revista.

Con el paso de los números, iremos agregando secciones que vayan dando forma e identidad a *Estación Cine*; desde este número se inaugura “**Conversaciones sobre Cine y Ópera**”, con la palabra erudita del escritor Fernando Regueira, quien además nos regala un hermoso cuento: “Morant”, sobre un actor argentino en Hollywood. También podemos agregar que la revista comienza de la mano del prestigioso investigador e historiador, Gustavo Cabrera —al igual que aconteció en el primer número— y esta vez sobre un gran director del cine clásico, como es el caso de Delmer Daves.

El proyecto cultural *Estación Cine* dirigido por el querido Sergio Luis Fuster dentro de **CGeditorial**, que comanda Sergio Gioacchini, comprende esencialmente la quijotesca tarea de publicar en papel libros de cine, con la consiguiente presentación de las ediciones en eventos por doquier y que se expande con esta publicación semestral en formato digital que llega al segundo número.

Hace ya más de un año, cuando se empezó a pensar esta revista sobre cine y artes audiovisuales, en medio del encierro por la cuarentena a raíz de la pandemia, visualizamos valiosos escritos en las redes sociales, centralmente en Facebook, blogs y otros sitios. La revista *Estación Cine* surgió como un modo de seguir pensando el cine, y una de las maneras resulta en la recuperación de materiales publicados antaño, como ocurre aquí con dos artículos del gran Roberto Pagés.

Finalmente, todas las palabras de agradecimiento que nunca alcanzarán a cada uno de los participantes en esta nueva edición de la revista *Estación Cine*, que no solo la prestigian con el aporte de sus ideas, sino también por creer que esto que pergeñamos años atrás continúe siendo una realidad.

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

Marcelo Vieguer
Director de Estación Cine

Una nueva mirada energética y retrospectiva, una más, sobre *Broken Arrow* (1950) de Delmer Daves

Por Gustavo Cabrera

El cine es, fundamentalmente, imagen, contemplación, reflexión y genuina emoción



PRIMERO: civilización o barbarie

Se han escrito, sin términos medios, centenares de ensayos, críticas, notas y comentarios sobre este emblemático *western* integracionista y anti-racista de Delmer Daves. Algunos —incluso hoy—, despreciándolo hasta cotos/límites políticos insospechados, absurdos e inadecuados, y otros pocos, en cambio, elevándolo hasta alturas impredecibles y "extrañas", de ambigua valoración genérica... Pero en ambos casos, en mi opinión, sin el rigor de sustancialidad humana, artística, narrativa y conceptual que el film merecía o, mejor dicho, merece; sin prejuicios teóricos "a priori" y con el cabal reconocimiento —tanto fílmico como histórico— de pieza clave, neurálgica y fundamental sobre el "problema indio" en el discurso y tratamiento dramático, ***Broken Arrow*** (1950) ostenta sin fisuras ser un "clásico" en defensa de las minorías raciales y de las diferentes "etnias originarias" que poblaron el antiguo e inhóspito suelo americano.

En este caso específico la película de Daves se centra esencialmente en la vida, las costumbres, los ritos, el credo, la religión y los enfrentamientos armados ("guerra de guerrillas apaches" 1861-1886) entre los ejércitos azules de la "Unión" y los rudos colonos extranjeros, contra los apenas "17.000" apaches "chiricahuas" (su-

mando a sus hermanos "mescaleros", "mimbrenños", "aravaipas" y "tontos"), que habitaron las agrestes regiones rojas de Arizona y Nuevo México (suroeste de EE.UU.), los cuales defendieron con aguerrida ferocidad la tierra de sus ancestros hasta el final, rechazando al blanco invasor en busca de "oro" (el codiciado "hierro amarillo"), más el establecimiento de colonias europeas, pueblos y fortificaciones militares, limitando así sus enormes cotos de caza para eliminarlos (colocándolos en míseras e infértiles "reservas") o directamente exterminarlos como raza (así ocurriría finalmente), en nombre de la artera, injusta, ambiciosa, supuesta e inescrupulosa ¡civilización blanca!...

Aclaremos que la esencia del "western-film" no reside en el enfrentamiento con el paisaje virgen e inhóspito (que de por sí da origen a la presunta historia de Norteamérica), sino en el encuentro crucial y decisivo con el "indio", ese absoluto extraño para quien nuestro Nuevo Mundo era su antiguo hogar; ese ser que no descende de Sem ni de Jafet y que, a diferencia del negro descendiente de Cam, ni siquiera fue "importado" para vencer al suelo y la naturaleza salvaje...

La considerable repercusión que obtuvo, en su momento de estreno, ***Broken Arrow*** debe interpretarse a la luz del papel, por ese entonces establecido, del "indio" en el "western". Tradicionalmente, el mal llamado "piel-roja" ("peau-

rouge" para los primeros tramperos franceses) había representado uno de los peligros máximos para los colonizadores empeñados en dominar un continente y conquistar el Oeste. En el mejor de los casos, aparecía convertido en la figura del "noble salvaje" de Mr. James Fenimore Cooper —1789-1851—, autor de novelas folklóricas, telúricas y célebres como *El último de los Mohicanos* y *El Cazador de Ciervos*, con las mismas cualidades de primitiva grandeza o bravata humana asociadas al desafiante y agreste territorio y al duro clima. En el peor de los casos, ¡pero! o "empero", se encuadraba dentro de la tradición sentada por el primitivo "melodrama victoriano", trocado en un ser traicionero, sediento de sangre, poco dispuesto a aceptar un acuerdo de paz (nada más lejos, dicha falacia) y convertido en amenaza de violación, mutilación y muerte...

Sin embargo, antes de *La flecha rota* (1950) y de la ya citada también *La Puerta del Diablo* (*Devil's Doorway*, 1950) de Anthony Mann, los "indios" no siempre fueron pintados en la pantalla de forma agresiva, brutal o poco humana como ese eterno "aullador de las praderas".

Ya, por ejemplo, durante el período "silente" en el cortometraje de veinte minutos del gran maestro David Wark Griffith titulado "Masacre" (*The Massacre*, 1912), el "originario" era mostrado como víctima infortunada de una incursión de la

caballería que ellos no habían provocado. También en esa primera excelente epopeya ya olvidada del pionero James Cruze: *La Caravana* (*The Covered Wagon*, 1923), se subrayaba que lo que movía a los "indios" en el asedio y ataque a los colonos, era únicamente el lógico deseo de proteger sus tierras de caza del "búfalo" (alimento principal, vestimenta y hasta hogar —los "tipis" cónicos— tomado de sus gruesas pieles)...

Entrando ya en el cine parlante o "sonoro" tanto John Ford en *Sangre de héroes* (*Fort Apache*, 1948), donde Cochise era casi empujado a la masacre ("Little Big Horn" en Montana transportado por Ford al territorio "apache") como también su amigo Raoul Walsh en *Murieron con las botas puestas* (*They Died with Their Boots On*, 1941) se aclaraba en los diálogos de los soldados que los auténticos dueños de las "Black Hills" en Wyoming eran los "sioux", "cheyennes" y "arapahoes", más allá de la glorificación "romántica" que presentaba Walsh en la gallarda figura de Errol Flynn corporizando al mítico teniente-coronel George Armstrong Custer y la famosa y ya citada batalla de "Little Big Horn" (25-26 de junio de 1876), donde junto con G. A. Custer fue completamente aniquilado su "7mo. Regimiento de Caballería"...

Volvamos a *La Flecha Rota* (*Broken Arrow*, 1950).

SEGUNDO: Influencias posteriores en la senda del *Western*

Broken Arrow de Daves y *Devil's Doorway* de Mann, entonces, guiarían y/o marcarían el sendero de una copiosa serie de películas que enaltecían meritoriamente a los pueblos "originarios" en vigorosos alegatos "pro-indios" tanto en los "fifties" como en los "sixties"; pero, debemos decirlo también, no siempre acertados o de forma tan notable y caligráficamente perfectos como en el caso específico de *La flecha rota*. Aunque también curiosamente en esa misma década de los años 50, a títulos "antirracistas" como *La lanza rota* (*The Savage*, 1952) de George E. Marshall, *Pluma roja* (*Seminole*, 1953) de Budd Boetticher, *Apache* (1954) de Robert Aldrich, *El indio heroico* (*Sitting Bull*, 1954) de Sidney Salkow, *Caballo loco* (*Chief Crazy Horse*, 1955) de George Sherman, otro guion de Daves: *Pluma blanca* (*White Feather*, 1955) de Robert D. Webb o *El vuelo de la flecha* (*Run of the Arrow*, 1957) —"Yuma" en España—, del maestro Samuel "Sam" Fuller se mantuvo, a la inversa, en otros distintos largometrajes, una vieja posición o corriente socio-política xenófoba/racista y absolutamente discriminatoria hacia el supuesto "salvaje/originario" del *Old-West*.

Resulta implacable la mirada del "indio", principalmente en dos "westerns" que los presenta

como sanguinarios y traidores a la vieja usanza, rutina, panegírico o perspectiva clásica de Hollywood: *Emboscada* (*Ambush*, 1950) de Sam Wood (director declarado "ultra-fascista") y el notable film *Hogueras de odio* (*Arrowhead*, 1953) de Charles Marquis Warren, basado en la novela *Adobe Walls* de William Riley Burnett [*]...

Sin embargo, en las siguientes décadas del siglo XX predominaron mucho más las equilibradas propuestas integracionistas de Delmer Daves y Anthony Mann. Lo demostraron filmes como *El ocaso de los Cheyennes* (*Cheyenne Autumn*, 1964) de Mr. John Ford, *Una trompeta lejana* (*A Distant Trumpet*, 1964) de Raoul Walsh —Ford y Walsh como siempre determinantes—, dos títulos egregios de Arnold Laven: *Gerónimo* (1962), una buena performance de Chuck Connors y *El gran combate* (*The Glory Guys*, 1965) —*Gloriosos camaradas* en España—, con destacado guion de Sam Peckinpah, *Estrella de fuego* / *Flaming Star* (1960) de Donald Siegel —la muy difícil aceptación de un "mestizo/kiowa" en la comunidad blanca, con el rostro del rey del "rock-and roll": Elvis Presley—, *Hombre* (1967) de Martin Ritt —un "mestizo/apache", estelarizado por Paul Newman, ayuda y salva a un grupo de blancos acosados por una pandilla de bandoleros asesinos—, *Willie Boy* (1969) de Abraham L. Polonsky —

persecución injusta en Nevada de un indio paiute/Robert Blake acusado de asesinato, perseguido por el "sheriff" Robert Redford—, "Cuando es preciso ser hombre" (*Soldier Blue*, 1970) de Ralph Nelson (fiel narración sobre la tremenda y brutal masacre de un regimiento azul de caballería en "Sand Creek/Colorado" comandado por el despiadado coronel "metodista" John Milton Chivington (1821/1894), durante el otoño de 1864 contra una pacífica aldea cheyenne), *Un hombre llamado Caballo* (A Man Called Horse, 1970), el itinerario de un lord británico/Richard Harris, raptado y luego aceptado por los sioux-manos amarillas, de Elliot Silverstein, y/o *Pequeño gran hombre* (Little Big Man, 1970) —sobre *Little Big Horn* y el único sobreviviente "blanco" de la batalla, un tal "Jack Crabb", interpretado por Dustin Hoffman—, de Arthur Penn... Sumados a éstos, luego vendrían la multi-premiada y bastante plausible *Danza con lobos* (*Dances With Wolves*, 1990) de y con Kevin Costner, y la muy mítica *Gerónimo: una leyenda americana* (*Geronimo: An American Legend*, 1993) del siempre eficiente Walter Hill.

Evidentemente, varias de estas cintas fueron incitadas o influenciadas por los numerosos libros sobre la "Conquista del Wild West" del extraordinario historiador, poeta y escritor sureño Alexander Dee Brown (1908-2002) y, muy principalmente, en su mejor estudio sobre la

execrable aniquilación o directo genocidio —entre los años 1860 y 1890—, de las disímiles "etnias" norteamericanas y de la sencilla, libre, pintoresca y sabia "cultura ecuestre de las praderas" (un libro para leer o revisar una y cien veces, pues a través de los archivos del Congreso son las "víctimas" y no los "victimarios" sus oradores) titulado: *Enterrad mi corazón en Wounded Knee* /Bury my Heart at Wounded Knee (1970) [**]; además de la realidad de aquel momento vital político/militar estadounidense taxativo, visceral y resolutorio —ruines paralelismos concretos— durante la "Guerra de Vietnam" con aquella famosa, trágica y violenta matanza de civiles (más de "¡500!" asesinatos de hombres, ancianos, mujeres y niños) en Mý Lai (el 16 de marzo de 1968), perpetrada por el ejército yanqui, contra susodicha aldea vietnamita totalmente inocente y pacífica.

TERCERO: Cuatro personajes "ejes-verticales" en *Broken Arrow*

Para subrayarlo y desmenuzarlo aún más, los largometrajes que enumeré arriba (arrimados a *Broken Arrow* se hallan implícitos el caduco rechazo a los "indios" —reitero— como amenaza mortal y la creencia falaz de que su cultura es totalmente extraña al "hombre blanco".

Aceptada esa postura sincera y veraz, sólo falta dar un paso relativamente corto para observar qué puede "aprenderse" de ellos, y otro paso más para descubrir en los "originarios" una cultura alternativa o "contra-cultura" afín, por llamarla de alguna manera. Espero que se comprenda lo que digo y lo que escribo **"a corazón abierto"**...

Como dijo el gran escritor, poeta, investigador e historiador hispano don Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) sobre la conquista de América: "Los más de 56 millones de "nativos-originarios" eliminados por las potencias europeas fueron, son y serán los verdaderos dueños absolutos del continente... Prosigo:

Por encima de la honrosa y meticulosa perfección que Davey le otorga a las costumbres apaches, en cuanto al vestuario (impecable trabajo del ilustre diseñador suizo René Eugène Hubert), más las típicas viviendas o "wicki-ups" (a diferencia de los "tipis" cónicos "sioux" o "cheyennes"), chozas ovales de "2,50 metros" de alto construidas con ramas de arbustos "yucas" y abundante paja para soportar el ardiente calor del sol de Arizona y Nuevo México (¡más de 40 grados!) y los inclementes fríos y helados inviernos del desierto, están armados fidedignamente en *La flecha rota* (casi, casi nunca vistos tan reales en otro *western*); sumado a los bailes/cánticos de sacerdotes adornados con toca-

dos, plumas y colores religiosos y esa bella "danza del amor" a la luz de las hogueras, donde las mujeres chiricahuas eligen al guerrero deseado girando en círculos, junto a la preciosa escena del casamiento entre Debra Paget y James Stewart (donde la sangre se une convirtiéndolos en un solo ser), dan una idea plena y cabal de la seriedad con que fueron minuciosamente elaborados todos los mínimos detalles de ambientación de la película...

Ahora bien, cuatro personajes históricos, como "ejes-verticales" y auténticos, integran y dan vida dramática al relato y a las diferentes secuencias unidas por unas "elipsis" maravillosas que agilizan la aventura y el romance. El explorador "Tom Jeffords" (1832-1914), (Taglito — "hombre alto" en lengua mimbrenña— para sus hermanos apaches), vivió 82 años, participó en la "Guerra de Secesión" (1861-1865) como Capitán de Caballería de la Unión y fue el principal "blanco" —sino el primero— que alcanzó a ganar la confianza de los originarios, y concretar que el servicio de correo a caballo *Pony-Express* lograra atravesar el territorio de Arizona en 1870, en plena guerra con los apaches. James Stewart (para nada similar al Jeffords real, en apariencia y figura) entendió su papel capital en el film y no yerra en ninguna escena, siempre concentrado y alerta a nivel dramático. La total y monumental llegada del osado explorador

(Jeffords/Stewart) entrando al campamento secreto de los apaches corta el aliento del espectador, acompañado por los instrumentos de percusión del preciso *soundtrack* compuesto por Hugo Friedhofer y la exquisita fotografía en rabioso "full" "Technicolor" de Ernest Palmer.

El segundo personaje "eje-vertical" en importancia es sin duda Cochise (1812-1874), ("Shi-Kha-She" en idioma chiricahua). Entre los grandes Jefes "apaches" como "Mangas Coloradas" (suegro de Cochise), Victorio, Natchez, o, incluso Gerónimo, él sobresalía y era el más astuto de sus hermanos de sangre. Altivo, bondadoso y de hondos sentimientos religiosos, Cochise (quien muriera de forma natural en 1874), es venerado hoy en los Estados Unidos con numerosos bustos, libros, pinturas y monumentos dedicados a su bravura, valentía y metódica comprensión de los sentimientos de su pueblo.

Por otro lado, existen muy pocas fotografías de Cochise, ya que las rechazaba de plano. *Mister Jeff Chandler* aparece a los 23 minutos de ***Broken Arrow*** bajo la exacta piel y textura física perfecta del gran líder chiricahua. El ataque a la nutrida caravana militar es un modelo de montaje y reconstrucción histórica (*La táctica apache*, libro imprescindible del mismo Elliott Arnold); pues las embestidas apaches se dividían como muestra la película, en cuatro ataques decisivos y por separado: dos de distracción y corte; el

tercero, al objetivo principal; y el último, el cuarto, para consumir la victoria final.

Delmer Daves hizo un agudo estudio sobre los combates "apaches" y plasmó una secuencia realmente deslumbrante a nivel visual y la "puesta en escena" en exteriores que aún hoy resulta extraordinaria.

El tercero de los personajes "eje" es el honorable, manco e inteligente general cristiano — llamado por sus pares envidiosos como "el general come-biblias" — Mr. Oliver Otis Howard (1830-1909), quien ya había logrado que los navajos del cacique Manuelito en Utah, concertaran una paz duradera y que hasta el presente vivan para siempre en la gloriosa tierra de sus antepasados. Es más, muchos de los 2.500 extras (hombres, mujeres, viejos y niños) que utilizó Delmer Daves para ***Broken Arrow*** eran "navajos-originarios" (los mismos que convocaba John Ford para sus inolvidables *westerns* sonoros). Volviendo al general manco, el presidente Grant le dio, como explica de forma real el film, libres facultades de liderazgo para concretar, con la fiel ayuda de Tom Jeffords — Taglito —, un armisticio de tres lunas (tres meses) suspendiendo las hostilidades entre "blancos" e "indios". Daves convocó al actor Basil Ruysdael (1878-1960) para encarnar a Oliver Otis Howard, y volvió a acertar, ya que su actuación es convincente y cabal.

Por último, el cuarto personaje "eje" del emocionante y poético relato indio, es la tierna, bellísima, niña doncella Sonseeahray / "Estrella de la Mañana", interpretada por una jovencita Debra Paget. La actriz le da a su princesa "chiricahua" un rostro sereno (leí hace muy poco, cómo un crítico hispano la defenestraba, invocando que su papel parecía una burda imitación de Britney Spears de pacotilla en versión "india", nada más estúpido e injusto, obvio) y un aire angelical y dulce que emana de la presencia de Debra cuando aparece en el *wicki-up* y le toma la mano al veterano baqueano Jeffords/Stewart. El amor nacerá entre ellos, se casarán al modo "apache" mezclando sus almas y sangres —como ya cité— y en una bellísima escena montarán unos caballos blancos para consumir su matrimonio en un lugar secreto, a la luz de la luna entrecortada entre las montañas Mogollón a orillas del *Salt River*, el gran río salado. Las escenas finales modifican la realidad histórica, pero la tragedia las neutraliza dignificando el sentido último del filme y de la novela original, dramatizada, *Blood Brother* de Elliott Arnold en la cual se basa el hermoso largometraje.

CUARTO: Conclusión, constantes temáticas y dignificación de Daves.

Rematando: en *La flecha rota* (*Broken Arrow*, 1950), Delmer Daves acierta a precisar con naturalidad, eficacia ejemplar y nobleza artística algunas —varias— relaciones humanas en un escenario telúrico en el que siempre pareció sentirse muy, pero muy a gusto. *Broken Arrow* es, como casi todos los largometrajes de Daves de importancia, una mirada cordial sobre la convivencia humana; sobre relaciones nuevas entre personas de idiosincrasia y costumbres distintas. A partir de estas nuevas y bisoñas relaciones éticas, *La flecha rota*, *Broken Arrow*, es también un film sobre el **aprendizaje**.

Itinerario moral del "blanco" Tom Jeffords/"Jimmy" Stewart que "aprende" las costumbres apaches como lo hacen también André Laurence/Louis Jourdan en "Ave del Paraíso" (*Bird of Paradise*, 1951) en el exótico y extraño mundo de la Polinesia; el ingenuo conserje de Hotel Frank Harris/Jack Lemmon en *Cowboy* (1958) las duras disciplinas del arreo de ganado; el pistolero Ben Wade/Glenn Ford en el "Tren de las 3:10 a Yuma" (*3:10 to Yuma*, 1957), la nobleza y la valentía del improvisado alguacil que corporiza el rancharo Dan Evans/Van Heflin; la rubia y bella extranjera Elizabeth Mahler/Maria Schell en *El árbol de la horca*

(*The Hanging Tree*, 1959) del doctor que compone Gary Cooper (Dr. Joseph Frail), salvándola de su momentánea ceguera; los distintos miembros y colonos de la destruida caravana a manos de los "indios" en *La última carreta (The Last Wagon*, 1956), quienes sobreviven gracias a las astutas enseñanzas del hábil "outlaw-mestizo" apodado "Comanche Todd", que personifica Richard Widmark; o el mismo engolado Troy Donahue en la moderna y naturalista "Parrish" (1961) a la sombra del "melodrama" sutil romántico/rural con resonancias familiares y sociales...

Es a partir del fluido engranaje dramático de estos "tres" elementos fundamentales: "itinerarios-morales", "relaciones-grupales" y "aprendizaje", que Delmer Daves empalma de forma espléndida con las mejores *pioneers* tradiciones del mejor cine norteamericano (John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh, Frank Capra, William A. Wellman, Douglas Sirk, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, King Vidor, Orson Welles, Otto Preminger, Henry King, William Wyler, Billy Wilder, George Cukor, Vincente Minnelli, etc.). Se exhibe y manifiesta a la vez, lírico, sociólogo y moralista capaz. Observador reflexivo y humanista, *La flecha rota (Broken Arrow*, 1950) contiene veracidad étnica, sublimes latidos desintoxicantes de sensibilidad extrema y belleza "cinética".

En fin, **Delmer Lawrence Daves** merece seguir siendo estudiado con detalle y precisión, sin escrúpulos nocivos, pues fue un director-artesano ejemplar no siempre visto y valorado como se merece en el Siglo XX...

Y asimismo, recordemos que el autor de *Broken Arrow* brilló con sutil personalidad, dignidad y oficio no sólo en el *western*, sino también en otros géneros míticos cinematográficos, como el "policial-negro", el "bélico", el "péplum", el "cine de aventuras" e incluso en el "melodrama".

P.D.: Es saludable comentar que *Broken Arrow* fue el primer "western" que dirigiera Delmer Daves.

Ésta es la lista completa de los nueve vigorosos *westerns* que realizó el guionista y director Delmer Daves en su extensa carrera... Un dato casi, casi ignoto y que muy pocos conocen, es que Daves (1904-1977) de adolescente, participó en un pequeño rol —sin acreditar— en la épica epopéya silente del pionero James Cruze: "La caravana" (*The Covered Wagon*, 1923); título citado, apropiadamente, en el primer segmento de mi extensa reseña.

Esas nueve películas de Daves sobre el "Old-West" son las siguientes:

1º) *La flecha rota* (***Broken Arrow***, 1950).

2º) *Tierra y tentación* (***Return of the Texan***, 1952); aunque este título con guion del maestro Dudley Nichols debiera ubicarse en realidad en el "pos-western", pues sus personajes principales (interpretados por Dale Robertson, Joanne Dru, Walter Brennan, Richard Boone, Robert Horton, Tom Tully, Helen Westcott y los niños Lonnie Thomas y Dennis Ross) se mueven y transitan en "automóviles" reemplazando a los caballos, en las icónicas tierras de Texas durante las primeras décadas del siglo XX.

3º) *Toque de tambores* (***Drum Beat***, 1954).

4º) *El hombre pacífico* (***Jubal!***, 1956).

5º) *La última carreta* (***The Last Wagon***, 1956).

6º) *El Tren de las 3:10 a Yuma* (***3:10 to Yuma***, 1957).

7º) *Cowboy* (1958).

8º) *Los malvados de Yuma* (***The Badlanders***, 1958)

9º) *El árbol de la horca* (***The Hanging Tree***, 1959).

NOTAS

[*]: Pese a no estar personalmente de acuerdo con su visión racista extrema del indio, *Hogueras de Odio* (***Arrowhead***, 1953) de Charles Marquis Warren es un excelente filme, bien narrado, con secuencias bien planificadas y una curva dramática fortalecida por locuaces diálogos; e interpretado de forma admirable (en especial Katy Jurado —como la sensual mestiza Nita— y Brian Keith —como el Capitán Bill North— acompañando a Heston y a Palance)... Charlton Heston interpreta al explorador Ed Bannon, basado en aquel personaje real llamado Albert "Al" Sieber (1843-1907); mientras que el jefe apache Toriano que encarna con singular agresividad Jack Palance, está inspirado en Victorio, tal vez el cacique más violento y sanguinario (al contrario de Cochise) de los "apaches-tonto". La pelea final entre Charlton Heston y Jack Palance es realmente antológica (feroz y violentísimo el instante en el que el explorador/Heston rompe el cuello de Toriano/Palance); gran momento del especialista director y guionista Charles Marquis Warren (1912-1990), autor de diversos *westerns* muy intensos, loables e interesantes como *Ansiedad trágica* (***Tension at Table Rock***, 1956) o *El sargento Hook* (***Trooper Hook***, 1957), además de ser el creador de dos series del Oeste para T.V. de enorme popularidad: *La ley del revólver* (***Gunsmoke***,

cuyo primer capítulo se rodó en 1955 y se extendió hasta 1975) con James Arness, Dennis Weaver, Burt Reynolds, Amanda Blake, Ken Curtis y, entre otros, Milburn Stone; más *Cuero crudo* (Rawhide, 1959-1965) con Eric Fleming y un jovencito Clint Eastwood como estrellas principales; inspirada notoriamente en el film "Río Rojo" (*Red River*, 1948) de Howard Hawks, con John Wayne y Montgomery "Monty" Clift.

*******: El fundamental, esclarecedor y citado libro que narra la exterminación o genocidio de la "cultura ecuestre de las praderas" escrito por el historiador Alexander Dee Brown: *Enterrad mi corazón en Wounded Knee/ Bury my Heart at Wounded Knee* (1970), refiere su título a la considerada última matanza india perpetrada por el ejército norteamericano, ubicada en Dakota del Sur, exactamente en el invernadero 29 de diciembre de 1890, cerca del arroyo Wounded Knee. Dicho libro de Dee Brown también cuenta y explica minuciosamente otras tres masacres de exterminio, cobardes y célebres, ejecutadas por los viles "vencedores" ejércitos índigos de los presidentes Abraham Lincoln (asesinado en 1865) y su sucesor, el alcohólico general Ulysses S. Grant (1822/1885). 1°) Sand-Creek (Colorado), el 29 de noviembre de 1864 contra los dóciles cheyennes de la facción sureña del Gran Jefe

Black Kettle (aunque el líder logró salvarse gracias a sus guerreros). 2°) La masacre del río Washita (Oklahoma) ejecutada por el nefasto teniente-coronel George Armstrong Custer y su famoso "7mo. de Caballería" contra los mismos cheyennes de Black Kettle, el 27 de noviembre de 1868 donde aquí sí pereció el pacífico cacique junto con la mayoría de su tribu. 3°) La cruel e injusta matanza en Camp-Grant (Arizona) el 30 de abril de 1871 contra una aldea de inocentes "apaches-aravaipas" (incluyendo mujeres, ancianos y niños) del sacerdote, chamán y jefe "Eskiminzin".

APÉNDICE FINAL: FICHA TÉCNICA

La flecha rota/Broken Arrow (1950). Dirección: Delmer Lawrence Daves. Producción: Julián Blaustein y Delmer Daves "sin acreditar". Producción ejecutiva: Stanley Goldsmith. Guion: Albert Maltz y Mr. Michael Blankfort, basado en la novela "Blood Brother" de Elliott Arnold. Fotografía (Amplex-Panoramic-Technicolor): Ernest Palmer. Consultante/Color: Leonard Doss. Música: Hugo Friedhofer. Dirección y arreglos musicales: Alfred Newman. Montaje: J. Watson Webb Jr. Dirección Artística: Albert Hogsett y Lyle R. Wheeler. Decorados: Thomas Little y Fred J. Rode. Vestuario: el suizo René Eugène Hubert. Maquillaje: Ben Nye. Peinados-estilista: Stephanie Garland. Sonido: Bernard

Freericks y Harry M. Leonard. Efectos visuales especiales: Fred Sersen. Director de 2da. unidad: Jasper Blystone. Stuntmans: los mismos Harry Carter y Ted Mapes, más Frank McGrath. Continuidad: Marvin Weldon. Exteriores rodados en Arizona, Utah y California/U.S.A., para 20th. Century Fox-Productions. Duración: 93 minutos.

Intérpretes: James Stewart (como Tom Jeffords), Jeff Chandler [***] (como Cochise), Debra Paget (como "Sonseeahray"/"Estrella de la Mañana"), Basil Ruysdael (como el Gral. Oliver Otis Howard), Will Geer (como Ben Slade), Arthur Hunnicutt (como Milt Duffield), Jay Silverheels (como Gerónimo), William Wilkerson (como Juan, el mestizo), John Doucette (como un conductor de mulas), Robert Griffin (como John Lowrie), la actriz "porteña"/ nacional: Argentina Brunetti (1907-2005) (como la sumisa "Nalikadeya", esposa de Cochise); Raymond Bramley (como el coronel Bernal), Robert Adler (como el conductor de la diligencia de Butterfield); Harry Carter (como un minero), Joyce Mackenzie (como Miss. Terry), JW Cody (como el guerrero Pionsenay), John War Eagle (como Nahilzay —el despechado chiricahua rechazado por Debra Paget en la sacra "danza del amor" al elegir a Tom Jeffords/James Stewart, y quien luego tratará de acuchillar cobardemente al "blanco" preferido sexualmente por

la doncella, mientras éste duerme—); Jack Lee (como el carnicero de Tucson); Mickey Kuhn (como Bob Slade); Nacho Galindo (como el barbero de Tucson); Al Kunde (como un parroquiano), Edwin Rand (como el sargento); Ted Mapes (como el 2do. jinete del "Pony Express"); Mrs. Dolores Christine Cypert (como la *squaw* "Red Bird"); y, entre otros muchos: el californiano Robert Foster Dover (como Machogee, el joven apache herido que salva y cura Tom Jeffords/Stewart al inicio de la película; pero que después, lamentablemente, caerá en combate junto a su padre "Pionsenay"/JW Cody, en el violento ataque a la caravana militar).

[***] Mr. Jeff Chandler (1918-1961) falleció muy joven, a los 42 años de edad. Por su interpretación de Cochise obtuvo ese año su única y justa candidatura de la *Academy-Awards* al Mejor Actor de Reparto". Aquel "Oscar" de 1950 se lo arrebataría empero George Sanders por su gran performance de Addison DeWitt en *La malvada, All About Eve* —Eva al Desnudo—, de Joseph Leo Mankiewicz... Por otro lado, Jeff Chandler asumiría en la pantalla dos veces más el papel de Cochise: 1°) *La batalla de Paso Apache (The Battle at Apache Pass*, 1952) de George Sherman —una suerte de "precuela" de *Broken Arrow* de D. Daves—; y 2°) *Herencia sagrada* —Taza, el Hijo de Cochise— (1954) de Douglas Sirk —esta vez, recta "secuela" del film

de Daves, pues su aparición es muy breve, al comienzo de la película, cuando Cochise fallece en 1874 y el liderazgo de los apaches chiricahuas lo toma provisoriamente su hijo mayor: Taza, interpretado por Rock Hudson—. Este último largometraje fue el único "western" que realizó Douglas Sirk, el gran maestro del "melodrama".

DATOS COMPLEMENTARIOS y NECESARIOS

Además de todo lo escrito y explicado, el filme de Delmer Daves inspiró una exitosa serie de T.V. para la cadena ABC (entre 1956 y 1960). Los históricos personajes de Tom Jeffords y Cochise fueron interpretados por John Rollin Lupton (1928-1993, ¡65 años!) reemplazando el papel de James Stewart, y el notable actor de origen sirio Michael Ansara (1922-2013, ¡91 años!) dio vida y personalidad al jefe Cochise; sin nada que envidiarle, admitámoslo, a Jeff Chandler, que en la extraordinaria película de Daves corporizó al mítico líder chiricahua...

La serie tenía, obvio, igual título que la película: ***Broken Arrow***... Otra curiosidad "cinéfila" es que el actor azteca Miguel Inclán (1900-1958) interpretó también brevemente a Cochise en *Sangre de héroes (Fort Apache, 1948)* de John Ford; y algo más insólito aún es que, además, Miguel Inclán haya encarnado con propiedad

también a Gerónimo en el western-film "serie B" titulado: *Rebelión india (Indian Uprising, 1952)* del director de plantilla de "Columbia-Pictures" Ray Nazarro. El cineasta bostoniano "todo-terreno" Ray Nazarro (1902-1986), actor, director, productor, guionista de cine y T.V. fue catalogado irónicamente por Budd Boetticher como: "¡un tipo de fotografía de diez días!" En otra arista, se debe mencionar otro detalle muy importante del filme de D. L. Daves. Los altos militares norteamericanos y el propio "Pentágono" (desde finales de la "Segunda-Guerra-Mundial" y la posterior "Guerra-Fría" durante los "fifties" y "sixties") utilizan el término "Flecha rota"/Broken Arrow para describir específicamente cualquier caso e incidente en el que se divisa y pierde un arma nuclear (ojivas, satélites o componentes de las mismas), robada o detonada inadvertidamente; y su símbolo es el dibujo de una raya roja quebrada con punta. Dibujo que aparece en el collar apache que usa Cochise/Jeff Chandler, durante toda la película... guiño político inocultable y contemporáneo del realizador, pero no todos lo vieron en su momento. Muchos años después, el eficaz cineasta cantonés John Woo explica el mismo símbolo y lo hace de forma desnuda en su notable filme de acción y espionaje *Código: Flecha rota /Broken Arrow (1996)*, interpretado por John Travolta, Christian Slater, Samantha Mathis y Howie

Long. Como buen director cinéfilo, John Woo rodó su largometraje en ideales y bellas locaciones "westernianas" del Monument Valley/Utah; y además solicitó permiso al estudio para utilizar el mismo título que el de Delmer Lawrence Daves ya que, obviamente, no es una *remake*.



¡Preciosísimo beso de Tom Jeffords (James Stewart) a la "doncella apache chiricahua" que da vida Debra Paget en el romance "interracial" que los "cinéfilos" recordamos como uno de los más bellos en la historia del "*western-film*"!



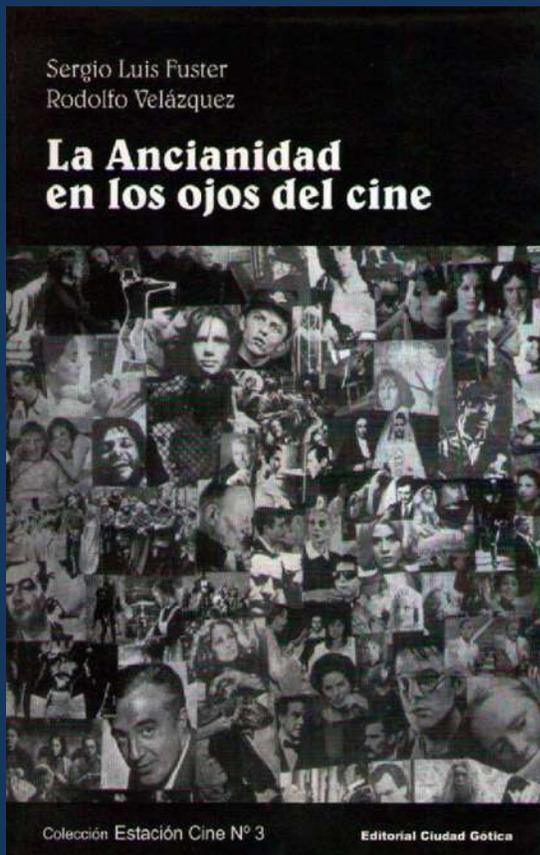
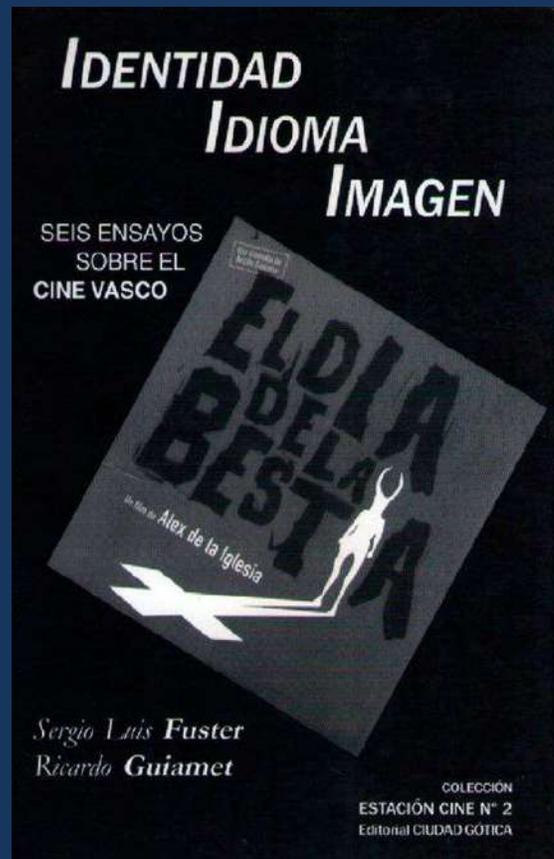
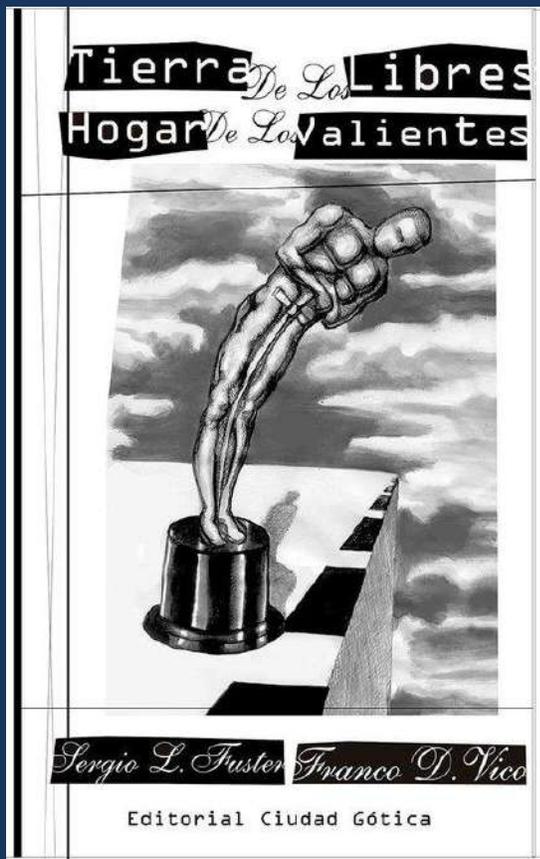
Pocas veces en la historia del cine hubo una interpretación tan ideal y perfecta sobre un jefe tribal. Jeff Chandler (1918-1961) y el director Delmer Daves hicieron un trabajo conjunto casi de cirugía histórica; es decir, una conspicua, solvente y minuciosa investigación sobre la severa personalidad y los rasgos exteriores del gran líder Cochise de los apaches chiricahuas para esa "obra-maestra" absoluta del *western* titulada: ***Broken Arrow***.



James Stewart (1908/1997), como el personaje clave e "intermedio" de *Broken Arrow*, del artesano Delmer Daves, interpretando al oficial, explorador y guía del ejército Tom Jeffords, bautizado por sus hermanos apaches como Taglito (blanco "Hombre Alto" en lengua original "mimbrená"). Jeffords sería luego "Agente Indio" de Arizona y Nuevo Méjico. Históricamente gracias a él los bravíos "apaches chiricahuas" de Cochise tendrían una paz firme, pero efímera y volátil, debido a la presión ejercida por los colonos extranjeros al Gobierno del Presidente Ulysses S. Grant... En el fotograma "Jimmy" Stewart está acompañado por el actor canadiense Jay Silverheels (1912-1980) en el rol del rebelde Gerónimo. Notable e infalible Jay Silverheels hallaría empero fama internacional con la mítica serie de T.V.: "El Llanero Solitario" (1949-1957), dando vida a Toro, el fiel compañero "comanche" del quijotesco y justiciero "enmascarado" texano corporizado por el inolvidable Clayton Moore (1914-1999).



Una de las "constantes temáticas" más dominantes en todo el cine de Delmer Daves: el APRENDIZAJE físico y moral (extensamente explicado en la parte final de mi empírico análisis sobre *Broken Arrow*... El aprendizaje de costumbres entre personajes de idiosincrasia totalmente distintas. El fotograma muestra cómo el "blanco" explorador y guía Tom Jeffords/"Jimmy" Stewart, intenta manejar y "aprender" el arte del "arco y la flecha". El que le enseña es el gran Jefe Cochise/Jeff Chandler. Esta escena pertenece a los últimos 10 minutos del subyugante filme de Daves.



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

LAWRENCE KASDAN

Por Melina Cherro



REENCONTRARSE CON AMIGOS



En “The big chill” de Lawrence Kasdan, un grupo de amigos se reencuentran luego de estar dispersos durante algunos años, el motivo: el suicidio de Alex, uno de los integrantes esenciales del grupo.

El film transcurre a lo largo del fin de semana posterior al entierro de Alex. La casa de verano de Sarah y Harold resulta el lugar perfecto para que todos ellos vuelvan a contar aquellas historias y convocar a Alex una y otra vez.

Cada uno tiene su lugar en el grupo. Cada uno tiene su historia pasada, su amor no correspondido, sus heridas y fortalezas, y recuerdos de ese tiempo feliz, de esa “edad de oro” de la cual han sido expulsados y a la cual sólo pueden volver durante este fin de semana, convocándola mediante el ritual de volverse a juntar.

La casa de verano resulta una suerte de paraíso recuperado. Las comidas, las charlas, los secretos, vuelven a ser una vez más como solían ser. Los juegos en el parque, las noches estrelladas, todo es parte de la casa. Y en ese acto convocatorio, Alex está presente una y otra vez. Presente en la ausencia, presente en todos lados.

Harold, que empieza el film bañando a su pequeño hijo, será no solo el anfitrión sino además el gran padre de todos ellos. La compra de zapatillas que hace —a cada quién su talle, y modelo, y color— es uno de los tantos gestos de esa forma paternal y protectora que tiene a lo largo del relato.

Zapatillas que, si queremos, son la indicación: a seguir caminando que la vida continúa, a seguir andando, a seguir jugando. Harold sale a correr todas las mañanas, es un hombre equilibrado, feliz, que cuenta con toda su energía vital. Las zapatillas constituyen la forma de regalar a sus amigos esa energía vital; es una donación, una forma de transmisión.

La bañera en donde baña a su hijito es espejo, simetría, de la bañera en la que Alex se suicidó, y construye también espejo y simetría entre ambos hombres, el muerto y el vivo, como dos arcos de un mismo ser.

Harold donará además, intervención de Sarah mediante, la posibilidad de ser madre a la querida amiga Meg, que a lo largo del film busca entre sus amigos intentando convencerlos de que pasen la noche con ella para aprovechar la fecha de fertilidad. Meg, mujer independiente y profesional que no tuvo suerte con los hombres quiere ser madre, y ese fin de semana de re encuentro le brinda la posibilidad de conseguir un padre. Harold es el menos esperado, por ser el más perfecto y el más amado.

El film de Kasdan comienza con una muerte y termina con una fecundación, con un acto de amor. Esa tierra baldía que aparece junto a la iglesia (y que es la continuación visual de las cicatrices en la muñeca de Alex), esas tierras que parecen recién aradas pero secas, serán ahora tierras fértiles.

El reencuentro entre amigos no es estéril. Es ritual, es repetición, es duelo por la muerte, pero también, un festejo de amor y regeneración.

Quién quiere que Harold le regale un par de zapatillas. Quién quiere reunirse con amigos. Que el re encuentro sea rito, para poder renacer una vez más.

EL TURISTA ACCIDENTAL



Muriel en árabe significa “mirra” que es esa sustancia resinosa y aromática que se identifica con la figura de Dios. En hebreo, significa “fragancia de Dios”.

Muriel, en “El turista accidental” de Kasdan, es ese perfume a vida que le devuelve el alma a Macon.

Muriel es la cuidadora de la infancia, la madre de un hijito enfermizo pero que, a pesar de todo, avanza a paso firme por la vida, queriendo crecer y aprender, aunque tenga todo en contra, incluso la sobreprotección de su madre.

Macon, en cambio, perdió a su hijo en un hecho trágico y absurdo* y vive marcado por esa infancia perdida, que no es sólo la de su hijo, sino

que es también la de una idea familiar que ya no existe.

Kasdan, en su film, nos vuelve a contar aquel mitologema que el maestro Faretta enseña, y que se llama “la edad de oro” o “la pérdida de la edad de oro”. Es ese mitologema que nos recuerda que hemos sido expulsados del tiempo de los dioses griegos, pero también del mundo de las ideas de Platón, y que toma su cuerpo y forma final en la expulsión del paraíso de Adán y Eva. Expulsión que se nos hace presente cada día, porque los seres humanos añoramos siempre volver a ese tiempo inicial, infantil, en donde no había dolor ni tragedia. Porque fuimos expulsados del paraíso para caer en el tiempo.

Separado de su esposa, Macon sufre un accidente y, para convalecer, tiene que volver a vivir con sus hermanos a la gran casona familiar. Allí las paredes, los vasos, los platos, tienen motivos vegetales. Todo es verde, hojas y tallos decoran cada rincón. Hasta el jardín que Rose, la hermana (única flor que no puede florecer en el verde jardín petrificado de los Leary) cuida a diario, es parte de la insistente preservación que hace la familia para no perder aquel paraíso del que, sin embargo, fueron expulsados.

No es casualidad que los hermanos Leary jueguen a las cartas, dejen sonar el teléfono sin molestarse en atenderlo, y se pierdan en la calle si salen a realizar alguna actividad a más de dos

cuadras de su casa. Son niños grandes, que no pueden madurar porque quieren permanecer en ese estadio mítico que mantienen petrificado.

A esa casa regresa Macon que perdió a su hijo, que vive suspendido en un tiempo que ya no existe.

Pero a su vida llega Muriel, la mujer del aroma divino, que custodia la infancia en su casa jardín de flores. La casa de Muriel es rosa, cálida, empapelada de flores y hojas que perfuman y dan calor, para que la niñez sea protegida, y bajo esa protección crezca y madure.

Pero Muriel sabe que el jardín de flores no alcanza, sabe que para cuidar la infancia, necesita un padre. Muriel elige a Macon. Pero Macon no está listo. Macon se deja abrazar y cuidar por Muriel, para curar ese dolor de la infancia perdida y volver a vivir en el tiempo humano; y ser padre del chico enfermizo que crecerá y será también padre.

Gracias a Muriel, Macon logrará finalmente dejar de ser turista en su vida (dejar de “turistear” como dijo mi alumna Sofía, sobre el Papa) para llegar hasta Muriel, que es su casa. Porque siempre se puede volver a casa, que es la que guarda el secreto del paraíso.

* Esta idea la desarrolla el maestro Faretta en su ensayo “Laurence Kasdan: Doctor Angélico” publicado en su libro “Espíritu de simetría”, Editorial Djaen, 2007.

CUANDO TE DUELE EL ALMA

Dicen que el dolor de muelas es uno de los dolores más terribles que puede sufrir un ser humano. Podríamos agregar, aquellos que lo hemos sufrido alguna vez, que el dolor de cintura, una lumbalgia como le dicen, es terrible también.

En *El turista accidental* Macon sufre de lumbalgia. También se fractura una rodilla, y el yeso que le ponen para curarlo lo deja paralizado durante unas cuantas semanas. Paradojas que arma el cine: el tipo que escribe guías para viajeros frecuentes no puede moverse de su casa porque apenas puede caminar con las muletas.

Después de mucho andar, de separarse de Sarah porque ambos sufren (aunque él no lo admite) por la muerte de su hijo; de vivir con sus hermanos en la endogámica casa familiar; de enamorarse de Muriel y vivir con ella y su pequeño; y de volver con Sarah para intentar de nuevo; Macon viaja a París para seguir escribiendo, y allí sufre una nueva parálisis. Justo cuando tomó la decisión de llamar a Muriel y separarse definitivamente de Sarah. Pero el cable del teléfono le juega una mala pasada y al agacharse para reconectarlo ¡zas! El dolor. Porque así viene la lumbalgia, cuando uno menos la espera, en el movimiento más estúpido e imposible.

Sarah llega presurosa al hotel para cuidarlo, medicarlo y ocuparse de todo. Pero no puede

evitar reprocharle a Macon la relación que tuvo con esa otra.

Macon entiende que ya no quiere a su esposa y que necesita desesperadamente a Muriel. Y muerto de dolor, partido al medio, se despide de Sarah para volver a Baltimore a buscar a Muriel (que estuvo unos días en París, de sorpresa para él) a quien rechazó fríamente.



Macon sale a la calle cargado con su valija de turista accidental. Pero su cintura duele, duele mucho, duele como nunca le dolió antes. Y la valija pesa tanto que es mejor dejarla en la vereda, para siempre, sacarse un peso de encima. Sólo guarda la foto de su hijo, lo único con verdadero valor en su valija. Dobla la esquina para subirse a un taxi, y un muchachito (justo de la misma edad que tendría su hijo) lo ayuda a subir. Macon sube con dolor y lo mira con pena. Ese fantasma que lo acechó durante toda la pelí-

cula toma cuerpo en ese chico que lo mira sonriente. El taxi se pone en marcha, y se aleja. Macon mira al chico que camina a la par del taxi, y sufre de dolor; porque le duele la cintura, pero también le duele el alma. ¿Cómo hace el cine para contar que a un personaje le duele el alma? Con un dolor de cintura, dice Kasdan.



A Macon le duele el alma, pero el alma no puede representarse. El dolor de cintura sí. Y Macon sufre porque el dolor espiritual tiene su correlato físico. El taxi avanza y deja al chico atrás, y Macon se despide de él con la mirada. De pronto el dolor pasa, y el alivio llega, porque ese muchacho desaparece en las calles de París,

dejando el pasado y el dolor atrás. Macon sabe que siempre va a tener a su hijo consigo, porque lo lleva en la foto y en el alma, que ya no duele.

El taxi llega a una esquina, Macon levanta la vista y desesperado le pide al taxista que pare, porque Muriel cargada con su equipaje espera un coche que la lleve al aeropuerto. El dolor del hijo muerto ha quedado atrás y Muriel, la mujer amada, lo espera adelante, en el futuro inmediato.



El taxi se detiene y Macon mira a Muriel aliviado, ahora sí está listo para estar con ella. La mujer que lo ayudó a curarse, porque los dolores siempre pasan, se curan, los de la cintura y también los del alma.

UNA CASA DE PIEDRA AL FINAL DEL VIÑEDO



Los ojos de Kate miran a un lado y al otro, llenos de terror. Bellos ojos celestes que para definirlos con precisión, mejor aclarar que son los de Meg Ryan. Esos ojos celestes le temen al cielo, a volar, al avión. Y si un avión implica un viaje, y un viaje conlleva la posibilidad de cambios rotundos, lo que realmente teme Kate es

que toda su vida cambie repentinamente y ella no sepa cómo transitar ese cambio. Por eso, Kate mira la vida por la ventana. Sus sueños, sus deseos, sus ilusiones y sus miedos, siempre enmarcados en perfectas ventanas.

Es la primera escena de *French Kiss* (1995, L. Kasdan) y descubrimos a Kate en un simulacro de vuelo. Un extraño tratamiento, último intento para perder el miedo que Kate tiene a volar. Charlie, su prometido, viaja a París por trabajo y la ha invitado al viaje, pero Kate odia que los aviones vuelen, odia que los franceses tengan mal olor, odia que haya 450 tipos de queso en Francia. Como es de prever, el simulacro de vuelo no arroja los resultados esperados. Es más, la que se arroja del avión en medio del simulado despegue es Kate, por lo que le reembolsan el dinero del tratamiento. Allí, sentada en el piso frente a la pantalla que proyecta un video de lo que se vería a través de la ventana del avión despegando, Kate acepta que no viajará a París con Charlie, porque es más fácil mirar el mundo por la ventana y esperar que su amado la llame por teléfono.

La noche anterior a que su novio Charlie viaje a París, Kate le muestra, a través de la ventana del confortable auto, una hermosa casa blanca ubicada en un confortable barrio de una ordenada ciudad canadiense. Kate es norteamericana pero ha renunciado a su ciudadanía para poder ser canadiense como su futuro marido. Esa casa es la de los sueños de Kate quien, para sorpresa de Charlie, tiene ahorrado un dinero —desde que era niña— para comprarla. Así aparece, estable y cómoda la vida de Kate, todo puesto en su lugar. Pero en París, el bueno de Charlie se

enamora de otra y Kate tiene que salir del cómodo sillón del living de la casa de sus suegros para enfrentarse a la vida.

De esta manera, Kasdan nos propone una **forma de mirar el mundo** a través de la mirada de Kate. El simulacro del vuelo no es el único que veremos en la película. En tal caso nos pone en código: estamos ante una comedia y si la comedia pone el mundo patas arriba, la simulación es una forma de hacerlo. En la simulación, en la máscara, el personaje descubre su verdadero ser.

Junto a Kate haremos finalmente el viaje a París para reconquistar a Charlie, que se ha enamorado de una “godesse” (diosa) francesa. El simulacro final que Kate monta con ayuda de Luc Teyssier —el genial Kevin Kline haciendo de un apuesto ladrón francés— ante los ojos del azorado Charlie, no es ni más ni menos que para descubrir que ya no ama a su prometido, sino a Luc que la ha ayudado a superar el miedo a volar. Entiéndase volar no sólo de manera literal.



Denunciar de alguna manera el artificio de la **puesta en escena**, es parte de las herramientas que tiene la comedia para desplegar el periplo del personaje, y es con el artificio que la película se desdobra: en ese mundo doble, en el cual lo normal está invertido es en donde podemos encontrar finalmente **el sentido**.

Veamos. Las situaciones simuladas, miradas esquivadas, artificios montados, se repiten una y otra vez, como parte de la comedia. Kate sube a un simulador de vuelo para perder el miedo a volar. Kate simula frente a Charlie ya no amarle y simula además tener una relación libre con Luc. El policía simula no ver a Luc, para no atraparlo por el robo de un collar ya que tiene una vieja deuda con él. Luc simula ante Kate haber tenido una apasionada noche de amor con Juliette, la “godesse” francesa. Kate simula vender el collar robado en Cartier, pero en realidad le está dando a Luc los ahorros de su vida para que éste pueda comprar su viñedo. Y sigue la lista, de lo más pequeño en la trama a lo más importante, las situaciones están montadas en la duplicidad. Así finalmente, podemos (re) encontrar un tema recurrente en

las películas de Kasdan: el tema de **la segunda oportunidad**.

La escena en la joyería cierra magistralmente: el policía mirando a Kate, algo intrigado, le entrega un cheque de Cartier —que representa los ahorros de la chica— diciendo “la ilusión es completa”.

Cuando Kate sin más opción se sube al avión con destino a París, ataviada con su prolija camisa blanca cerrada hasta el cuello y saco azul haciendo juego, conoce a Luc, un francés que viaja de vuelta hacia su país natal. Luc lleva en su chaqueta un gajo de una vid y allí escondido un collar de diamantes que ha robado. La planta y la joya son para Luc lo que Charlie es para Kate. Sólo que ellos no saben cuánto se parecen. En ese primer encuentro en el avión parecen tan distintos que se detestan y sin embargo se necesitan.

En el simulacro de vuelo, Kate hace el ejercicio de visualizar una casita en la pradera. Una casita de piedra. Luc piensa vender los diamantes para comprar un viejo viñedo y allí plantar la vid que trae de Norteamérica. El viñedo tiene una casa de piedra abandonada.

Kate lleva colgado de su cuello un medallón con una foto de Charlie. Es de alguna manera **simétrico** con el collar de diamantes de Luc, que colgará del cuello de Kate para la cita definitiva con Charlie, a modo de amuleto de la suerte, según las palabras de Luc. Kate entiende que ama a Luc y para salvarlo de una condena por robo le entrega un cheque a nombre de Cartier con sus ahorros, ésos que iban a comprar la casa perfecta en Canadá.

Así planta, collar, medallón, casa, cabaña y ahorros se construyen como **símbolo**. Un símbolo que se va transformando pero que encarna una misma **idea**. Kate y Luc echarán raíces juntos en el viñedo. Ambos tienen finalmente esa segunda oportunidad, esa otra vida que esperaban sin saberlo.

Y hay algo más. Al llegar al lujoso hotel parisino donde se hospeda Charlie, Kate es entretenida por un ladronzuelo —después sabremos, colega de Luc— en el preciso momento en el que Charlie baja en el lujoso ascensor de cristales besándose apasionadamente con la Godesse, que va enfundada en un corto y escotado vestido rojo. El **eje vertical** que dibuja el ascensor seña-

la la irrupción del destino. Kate no soporta la visión de la escena y cae desmayada, situación que aprovecha el ladronzuelo para arrebatarse el equipaje donde Kate guarda sus documentos y, sin saberlo, la vid-joya de Luc.

Gracias a la ayuda de Luc, Kate recupera su mochila pero sin pasaporte, completándose así el **pasaje simbólico** mencionado anteriormente. Kate ya no tiene pasaporte, no tiene ciudadanía, ni los norteamericanos ni los canadienses quieren reponer la documentación; no pertenece a ningún lugar. El viñedo de Luc la está esperando.

En una de las primeras escenas, Kate le dice a Charlie que lo único que le interesaría conocer de París es la Torre Eiffel. Y así como Kate la desea, la Torre se le niega. Kate deambula sola por las nocturnas calles parisinas sin pasaporte, sin dinero y sin Charlie. Todos vemos la Torre Eiffel que brilla iluminada, pero se apaga antes de que Kate pueda descubrirla. Nuevamente la vemos en un vidrio espejado para desaparecer de inmediato sin que Kate pueda corroborar su ubicación. Los ojos de Kate sólo se encontrarán con la Torre

cuando finalmente la mire enmarcada en la ventana del tren que se aleja de París. Allí la torre señala un nuevo **eje vertical**, Kate está sentada frente a Luc y viajan, sin saberlo, a conocer el viñedo que luego será su hogar.

Antes de conocer esas tierras fértiles sobre las que echará raíces junto a Luc, Kate pasará por la gran casa familiar de los Teysier. Padre, madre, hermanas, todos alrededor de una gran mesa campestre disfrutando de una buena comida y un excelente vino. Kate se siente como en casa y le pide a Luc que le muestre la habitación que ocupaba cuando era niño. En esta escena está encerrado parte del secreto de la película.

En su antigua habitación, Luc conserva bajo la cálida luz que entra por la ventana, una caja de madera —experimento de la infancia— que enseña a Kate. Allí, Luc ha encerrado los aromas de la campiña en pequeñas botellas de vidrio que guardan un secreto. Las botellas brillan silenciosas, Luc le pide a Kate que describa el vino que comparten. Un vino atrevido, sofisticado y sin pretensiones, dice ella y casi dis-

culpándose aclara que en realidad se está describiendo a sí misma. Luc satisfecho asiente, el vino como las personas absorben las influencias de la vida alrededor para conformar su personalidad. Kate sonríe satisfecha: entonces, Luc le ofrece algunas de las pequeñas misteriosas botellas para oler. Kate, deliciosamente, reconoce esos aromas y puede nombrarlos. Entonces Luc le pide que vuelva a probar el vino, esta vez con los ojos cerrados. Kate cautivada, descubre que algunos de esos aromas encerrados en las botellas están escondidos en el sabor del vino.

Si Luc le enseña a Kate que sabores, perfumes, plantas, flores, bebidas y personas somos en realidad parte de lo mismo, Kate puede mirar ahora a Luc de una forma diferente. El francés es portador de un secreto, secreto que ahora le es revelado. Gracias a eso, ella también puede mirarse a sí misma de otra manera.

Kasdan también nos habla a los espectadores. **Disfrutar de un vino es como disfrutar de una película.** Podemos reconocer las influencias, los matices provenientes de otras películas, de otros directores, de otras

artes. El cine toma un poco de su entorno, de su ambiente, de las personas, para adquirir cuerpo y hacernos transitar el recorrido. Y así reconocernos a nosotros mismos y al mundo de una forma diferente. Kate besa a Luc en la mejilla a modo de agradecimiento. El destino queda sellado, pero el viaje debe continuar.

Las columnas blancas que adornan un pasillo del exclusivo hotel de la Costa Azul, señalan de manera **vertical** y con eficacia el encuentro final entre los personajes y el intercambio de parejas necesario para que las cosas, como en toda comedia, se recomoden. Kate se presenta radiante ante los ojos de Charlie que aturdido percibe que en el interior de Kate se ha encendido una llama, algo que la hace brillar como nunca antes. Pero ha sido Luc, con su toque de alquimista, quien ha encendido esa llama. Kate ya no quiere a Charlie, ahora sólo quiere vivir con Luc en la casita de piedra en el viñedo, esa casa que se imaginó en el vuelo simulado y que, como parte de esa magia, se ha materializado.

El recorrido que hace Kate, desde la puritana familia canadiense a la ancestral fami-

lia francesa, queda simbolizado además entre los opuestos que construyen los personajes. El correcto Charlie es un médico exitoso que viaja a París para un congreso y descubre en Juliette a ese clisé de mujer mediterránea —diosa degradada— con la que vive una pasión desenfrenada. Contrariamente, Luc no es sólo un sucio ladrón francés sino que es el conocedor de un oficio ancestral que le devuelve a Kate un entendimiento de algo más. El amor es la vuelta a un primer estadio en donde no sólo las vides echan raíces.

El final de la película la muestra a Kate vestida con un liviano vestido floreado caminando junto a Luc por el naciente viñedo mientras Louis Armstrong canta *La vie en rose*. Kate finalmente encontró su lugar.

* “Una casa de piedra al final del viñedo” fue publicado originalmente en el año 2013, en el sitio:

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

EL AROMA Y EL COLOR

Kate viaja a París para recuperar a Charlie, su prometido, que la dejó por una francesa. En el camino conoce a Luc, un francés apuesto, ladrón y mentiroso que parece ser todo lo opuesto a la muy americana Kate.

Pero el destino los une porque resulta que se parecen mucho más de lo que ellos creen.

En medio del viaje y la aventura que emprende Kate para recuperar a Charlie, ya con ayuda de Luc, hace una parada en la campiña, en la casa familiar de la familia de éste.



En esa casona, en medio de viñedos, Luc le muestra a Kate la habitación de su infancia. Y le hace oler las botellitas que guarda en una valija.

Esas botellas tienen especias y flores, hierbas y yuyos que son las que le dan el aroma, la personalidad al vino que allí se produce.

Kate va a encontrar que esas botellas no sólo guardan el secreto del vino. El alma de Luc está guardada ahí adentro, sólo para revelarse ante ella. Y es esa revelación la que va a hacer que su propia alma renazca, que la propia Kate encuentre un nuevo destino.



Y Kasdan lo cifra en el color del vestido que Kate va a usar para reconquistar a Charlie, y para darse cuenta de que ya no lo quiere, porque ahora su alma le pertenece a Luc.



Vestido color lavanda, como el aroma de la botella. Aroma y color. Cuerpo y alma.

TODOS TENEMOS UN SECRETO



“La comedia es, como ya hemos dicho, la imitación de caracteres bajos y de personas de calidad moral inferior, no ya en el sentido general de lo malo sino sólo en lo que respecta a los atributos risueños de lo considerado éticamente indigno.”

Aristóteles. *Poética*.

Si en las películas de Kasdan uno de los temas centrales es el de la *segunda oportunidad*, es porque el recorrido que hacen sus personajes es en busca de esa otra oportunidad, de esa otra vida. Y así lo sentimos —y vivimos— los espectadores cuando vemos *French Kiss*, *I Love You to Death* o *The Accidental Tourist*, por nombrar algunas de sus hermosas películas.

La que nos ocupa en este texto es tal vez la menos conocida *Mumford* (1999, L. Kasdan). En sus otras películas el tema está velado: el espectador va descubriendo y viviendo con el personaje el desprendimiento de esa vieja vida frustrada o fracasada. Herido casi mortalmente, renace en una segunda vida, una segunda oportunidad en la que finalmente el protagonista puede encontrar su verdadero ser, su esencia y el sentido de su existencia. Sentido que está, como no podía ser de otra manera, en el encuentro (o reencuentro) del amor verdadero. En *Mumford* en cambio, no hay velo. Los personajes llegan a decirlo literalmente, textualmente: “Todos merecemos una segunda oportunidad”.

El joven Dr. Mumford es psicoanalista en un pequeño pueblo que lleva el mismo nombre. En esta extraña **duplicidad** —sospechosa por otra parte, recordemos que **en el cine nada es casualidad si no causalidad**— reside quizá el primer gesto. El Dr. Mumford oculta algo. Todos ocultamos algo, dice sin más. Hay una vida pasada, hay un doble de sí mismo del cual nada sabemos pero que iremos descubriendo. Pero no es sólo eso, hay una pregunta más: ¿El Dr. Mumford se llama así por el pueblo o el pueblo se llama Mumford por el Doctor? ¿Quién ha creado a quién?

Recordemos que en la comedia se llega de lo más bajo a lo más alto. Los personajes son personajes degradados. Todos tienen sus vicios, sus

pequeños pecados frente a los que el espectador puede sonreírse con cierta complicidad. Es así que el desfile de pacientes con sus vicios y sus fantasías nos presentan un pueblo patas arriba, que como en toda comedia sobre el final se acomodará, con optimismo, pero no necesariamente como esperamos.

No es de extrañar, entonces, que la puerta de entrada a la película sea a través de la fantasía de uno de los excéntricos pacientes de Mumford. La música y las imágenes en blanco y negro nos sitúan rápidamente en una película de cine negro, pero con una puesta en escena degradada y literal. El protagonista lejos está de ser Robert Mitchum, es un marinero rubicundo y musculoso que baja de un camión destartado y que con su relato *en off* nos desvía del policial a un relato casi erótico, pero el relato es interrumpido. El Doc ya no quiere escuchar más esa falsa película. Allí descubrimos la película real y otro de los temas sobre los cuales Kasdan va a pedirnos atención: **el cine**. Por si hiciera falta aclarar, Mumford dice de las fantasías de su paciente Henry que son “un poco anticuadas, de cuando eran más importantes los personajes y el ambiente”. Así nos aclara cómo hay que interpretar su película: “Mumford” es de esas películas un poco anticuadas, en donde los que importan son los personajes.

Todos los pacientes de Mumford sufren de alguna enfermedad producida por la sociedad de

consumo: compradora compulsiva, anoréxica que quiere ser modelo de revista, fantasías eróticas con un doble imaginario, o un magnate de las computadoras que diseña una muñeca erótica. Producto del capitalismo positivista y productivo los pacientes, antes que nada, se sienten solos. Despojados de lo secreto, todo es visible, obsceno, comprable. Mumford los ayuda a descubrir que el secreto se encuentra en el otro, en el desconocido que puede ser aquél que amamos. Y si todos sus pacientes encuentran el amor verdadero o pueden deshacerse del falso, el doctor Mumford también y sólo así podrá resurgir.



Cuando finalmente el Dr. Mumford decide confesarse —aquí, tal vez, otro de los temas: el de la confesión— descubrimos que Mumford era el apellido de un compañero de la primaria que murió a los seis años. Es la vuelta a la vida de alguien que está eligiendo volver a vivir. Eligió el nombre de ese niño muerto porque tenía una

partida de nacimiento y ninguna historia de vida, estaba todo por escribirse. “Cuando vi en el mapa que había un pueblo que se llamaba así, pensé que era una señal”, dice Mumford. Entonces el Doc y el pueblo se crean mutuamente.

Nuestro enigmático Doctor tiene un pasado oscuro de drogas, sexo y corrupción. Para poder limpiar su alma y renacer no alcanza con cambiarse el nombre y curarse de la adicción a las drogas; hay un cambio esencial que el personaje deberá hacer, y ese cambio llega únicamente con el descubrimiento del amor verdadero.

En su vida pasada, Mumford (con su otro nombre que nunca conoceremos) trabaja junto a Gregory como investigador de hacienda persiguiendo casos de evasión fiscal; en medio de su turbulenta adicción a las drogas, se entrega a los brazos de Candy, la mujer de su compañero. La cocaína, Candy y un caso mal resuelto que termina con el trágico suicidio del hombre al que investigaban hacen que Mumford se descubra en el espejo del baño con un rostro destrozado. Se mira enajenado y comprende que tiene que huir de allí.

Esta secuencia clave en la película es, sin más, la confesión que hace Mumford cuando necesita desahogarse porque hay algo más que le pesa. Más que haber engañado a todo un pueblo, lo que realmente está afectándolo es el haberse enamorado de Sofie, una de sus pacientes.

En ese descubrimiento reside el cambio, la **transformación alquímica** que realizará Mumford. Sólo en la unión con Sofie, Mumford podrá alcanzar su nueva vida, su nuevo ser. Veamos como Kasdan construye esta idea.

Sofie y Candy están presentadas, desde la **puesta en escena, como dobles simétricas y opuestas**. Mientras que Sofie sufre de una depresión post divorcio y se presenta de día en el consultorio, vestida de blanco y pálida hasta los huesos, Candy es presentada de noche, vestida de rojo y vivazmente maquillada, de la mano de Gregory, su marido y socio del protagonista. A ambas se las descubre enmarcadas en una puerta y con primeros planos similares, reproduciendo **el punto de vista** de Mumford. Son además físicamente parecidas, rubias y con rasgos alargados. Una vez más la **puesta en escena del mito del doble**, que sirve para alimentar la idea central, el tema varias veces nombrado de la segunda oportunidad.

Mumford, ya desde el inicio, planea un tratamiento diferente para Sofie. Si a sus otros pacientes los atiende de manera tradicional en su consultorio con diván, a Sofie la lleva de paseo. Con largas caminatas, conversaciones y ejercicios, Sofie va volviendo a la vida. Y en ese recorrido empieza a sentirse atraída por su doctor, sentimiento que luego se cristaliza como amor verdadero y correspondido.

El camino de Mumford hacia su renacer está enmarcado por el **simbolismo alquímico**. Si la alquimia en el saber popular se conoce por la capacidad de transformar cualquier metal en oro, también deberíamos agregar que esto surge de los rituales de la fundición, y que implican no sólo un cambio material sino que implica además una transmutación en el alma. Esa transformación que implica la unión –fundición- con Sofie está señalada principalmente con los colores de su vestuario, colores que son señalados como parte ritual de los mitos de la fundición. En su primera aparición, está vestida de blanco mientras que Candy, su doble, está vestida de rojo. Sofie pasará progresivamente del blanco al negro —y así estará vestida cuando finalmente Mumford le declare su amor—pasando antes por el rojo y el rosa, colores que son parte de la transformación alquímica.

Es en la figura de la mujer en donde está simbolizado el proceso alquímico. La mujer en el ritual es parte única y fundamental, es quien lleva el poder de la fecundidad.

No sólo el vestuario de Sofie nos da esos datos. Mumford gusta de salir a correr por los espléndidos paisajes de montaña que rodean al pueblo y mirar, desde una terraza natural, el pueblo bajo sus pies. Para estas expediciones lleva colocada en la frente una linterna por, digamos, si se le hace de noche. Esta linterna nos remite

directamente a la figura del minero. De esta manera Kasdan une a sus personajes.

Pero no sólo Mumford y Sofie transformarán su vida. En la sociedad en la que vivimos, la medicina y la psiquiatría son palabras mayores, profesiones que están vistas como lo alto junto con, por ejemplo, los abogados. Son grandes profesiones destinadas a salvar vidas. Pero no olvidemos que estamos en una comedia. El psiquiatra y la psicóloga del pueblo —los únicos, hasta la llegada de Mumford— no son más que dos granujas, algo charlatanes que en medio de halagos y mutuas admiraciones, casi por experimento científico terminan siendo amantes. El Dr. Delbanco y la Dra. Scheeler están más preocupados por sus ombligos y por hundir a Mumford, que por sus pacientes. Mumford por su parte lejos está de tener algún tipo de título que lo acredite como médico y sin embargo es el único que sabe ejercer, porque sabe escuchar. Tal vez porque como él dice, “yo sé lo que es intentar superar un problema, es lo que la mayoría de la gente intenta hacer.”

Así es como mientras la Dra. Scheeler, resentida, lo denuncia para que lo investi-

guen desconfiando de las acreditaciones de Mumford para ejercer como psicólogo, el Dr. Delbanco decide, sin más analizarse con Mumford deslumbrado por aquéllo que el Doc había dicho de que “todos tenemos un secreto”. Y este psiquiatra venido a menos no sólo oculta el tórrido romance con la Dra. Scheeler si no que además descubrimos que usa unas excéntricas botas de cowboy que nos sugieren sus más privadas fantasías. Otra vez el imaginario cinematográfico al rescate.

Pero como es difícil que un secreto sea guardado por mucho tiempo, la verdad se descubre finalmente a través de un programa de televisión que realiza informes sobre extraños casos de desapariciones, resurrecciones y demás. Allí la enigmática desaparición de un joven inspector de hacienda, adicto a las drogas, es el bloque central del programa y todos en el pueblo descubren quién es en verdad el Doctor Mumford. Ahora que la máscara ha caído Mumford puede sincerarse con Sofie, que acepta al hombre que ama aún sin saber su verdadero nombre. Lejos de acusarlo, los pacientes se presentan en el juicio por fraude para defenderlo. Todos ellos de al-

guna manera han encontrado la cura en el amor, y es gracias al Doc que han encontrado a su pareja ideal. Pero Mumford debe cumplir una condena de 6 meses de prisión. Entendemos que no sólo debe pagar por la mentira, sino también por sus pecados cometidos en su otra vida.

Después de despedirse de Sofie, que promete esperarlo, Mumford se sube al patrullero que lo llevará hasta la prisión. Mientras se alejan del pueblo, el policía que lo conduce le pregunta si es psicólogo. Mumford lo niega, pero el policía insiste y sin

dudarlo comienza a contarle sus problemas. Mumford sonríe. En esta comedia – como en las de Shakespeare- el protagonista descubre su verdadera identidad gracias a esa máscara que usó para esconderse. Ahora sí la transformación es completa.

** “Todos tenemos un secreto” fue publicado originalmente en el año 2013, en el sitio:*

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



CONSERVAR EL SECRETO

Sobre *Historia de una Noche* de Luis Saslavsky (segunda parte)

Por Alberto Tricarico



“... No, Dios mío, no, a ese precio no...”

En un film como éste, donde la trama está tan ceñida a la cuestión del dinero, donde el conflicto central de la historia está planteado a partir de un faltante de caja y su secreto es

donde aparece el genio artístico de Saslavsky que transforma un relato superficialmente costumbrista, social, materialista en algo que va mucho más allá... y que se resuelve, en todos sus aspectos, de una forma por demás contraria a la que se nos presenta en la superficie (digamos, no materialista). Veamos el proceder:

Daniel escucha en la radio la noticia del descarrilamiento del tren en el que viajaba su jefe, sin saber del regreso de su hija. Sin malicia (esto es fundamental), cree que lo acontecido fue un milagro, no la muerte de su jefe, sino al menos una demora, una postergación. Cuando su amigo Bennett le cuenta que también iba su hija en el tren, lo primero que atina a decir es: *“... No, Dios mío, no, a ese precio no, prefiero la cárcel, el deshonor, la vergüenza...”*

Minutos más tarde, antes de salir de la fiesta, Laura se pone en el dedo el anillo que le había regalado Hugo siete años atrás (minutos después de haber bailado íntimamente con él), que llevaba colgado en el cuello y que significaba el amor para siempre entre ambos. Cuando llega a su casa, se entera de la noticia del accidente y se reprocha haberse puesto el anillo, prácticamente se culpa de lo que le pueda haberle pasado a su hijita. Dice, igual que su marido: *“... No, a ese precio no...”*, y se desmaya. El director utiliza en dos escenas sucesivas (una nueva simetría) el mismo término en boca de ambos cónyuges para expresar dos situaciones distintas pero que

ambas se refieren a deseos prohibidos y turbios pensamientos que provocan inmediatamente desastres familiares: toda una actitud moral.

Actitud que completa Hugo jugando con los conejos, precisamente con Lita, la hija de Daniel y Laura. Justamente Hugo, que ha dilapidado toda su fortuna en el juego de azar, y a quien aparentemente solo le importaba el dinero. ¿No será que más que el dinero, le interesa (o le interesaba), simplemente, el juego...? Daniel le pregunta: *“¿Qué estás haciendo, Hugo?”*. Contesta Hugo: *“Ya me ves, lo de siempre... jugando... pero esta vez no es por plata...”*.

A esta idea, debemos agregarle la actitud de cada uno respecto del fracaso o la derrota. Daniel se resigna a confesar su falta después de haber perdonado a Hugo, y espera tranquilamente el momento fatal en el que llegará su jefe y lo condenará. Pero también se resigna a que Laura sepa toda la verdad. Mientras que Hugo resigna el amor de Laura, y realiza una obra de bien más allá de lo esperable (deberíamos preguntarnos: ¿el gesto de Hugo, en el cine de aquel tiempo, dentro de un melodrama argentino, era o no esperable?): le pide que Laura no se entere de la verdad. Por eso, la redención de ambos se completa hacia el final cuando Daniel manda a llamar a Laura para decirle la verdad acerca de él y de Hugo, algo que jamás hubiera hecho antes; y Hugo, contrariándolo, le pide que no diga nada, que

ella siga pensando lo mismo de él y que esta historia quede como si nada hubiera pasado.

Tanto en este film en particular como en la obra de Saslavsky en general, no se profundiza respecto a cómo cada uno se gana la vida desde el punto de vista material, a partir del trabajo entendido como sacrificio. A simple vista, no hay pobres o carenciados económicamente (excepto, claro está, los beneficiarios de la fiesta del comienzo que, por supuesto, se hallan fuera de campo). Otra manera sutil de distanciarse de la cuestión material.

Daniel trabaja y mucho, sí, pero para mantener un nivel de vida cómodo y para aprovecharse de esas pequeñas estafas. Es el gerente local de la empresa y realiza sus tareas en casa. Podríamos adivinar que su oficina es la de quien gerencia su propio hogar. Recordemos que su amigo le habla de cinco mil pesos y él le dice que ya son seis mil. Sutilmente, Saslavsky nos da a entender que este abuso aumenta año tras año, (más allá de las excusas). Hugo, por su lado, se gana la vida jugando; pierde, en la mayoría de los casos, según sabemos. De hecho, la única vez que gana, y mucho, dona la ganancia en pos de una causa superior al dinero. Pero no trabaja ni tiene en sus planes trabajar. Lusatti viaja por toda la provincia controlando a sus empleados, pero tiene el mismo vicio (distracción lo llama él) que Hugo. Suponemos que este pasajero ferroviario de tiempo completo debe ganar muy

bien para lo poco que hace. Don Teófilo, jubilado, goza de una posición bastante cómoda. Por último, Bennett es el emblema de lo que venimos diciendo. Su situación de estanciero rico se ha deteriorado los últimos meses y en lo único que piensa es en el suicidio. A primera vista, no encuentra otra solución. Lo salva la cobardía (o cierto heroísmo). En síntesis: nadie trabaja (excepto Daniel, de alguna manera) o tiene pensado trabajar como sostén propio o de los suyos (mucho menos, el mundo femenino del film). El tener o no tener dinero pasa por otro lugar (azar, juego, jubilación, herencia, manutención por parte de otro, etcétera).

De lo físico a lo metafísico

En el film hay un tono religioso, católico, muy común en el cine argentino de la época. Un clima que sostiene la puesta en escena del film. Palabras como “beneficencia” (la fiesta realizada en el hotel principal del pueblo, llamado Roma, recuérdese), “piedad”, “milagro”, “misa”, “deber”, “campanario”, “perdón”, nos hacen pensar en una moral cristiana que soporta la puesta en escena. A esto debemos sumar la actitud de los personajes (la ya citada resignación, el hacer el bien en secreto), la suntuosidad de los decorados, la

extraordinaria fotografía, la elegancia, cierta caballerosidad, la sofisticación, que nos dan la idea de un sustento religioso, tradicional, siempre presente en los films de Saslavsky. La moralidad señalada más arriba se halla sustentada desde ese mismo lugar.

El milagro

En el film, el verdadero milagro es que las cosas continúen más o menos en su lugar, y que no se altere el orden establecido en un principio. Pero con algunos pequeños cambios, claro: Hugo abandona el juego de azar (momentáneamente) para jugar con la niña que pudo haber sido su hija. Daniel entiende, en todo su sentido, que “un tropezón cualquiera da en la vida”. Lusatti también (pocas contradicciones en el cine están tan justificadas desde la puesta en escena como el personaje de don Alejandro Lusatti) pasa por ese corto recorrido que va de la suficiencia a la súplica. Laura se da cuenta de que tiene al lado algo más importante que su largo y angustioso luto de siete años, al cual ya es hora de sacar. La irrupción trágica del accidente cambia el devenir del relato. De esta forma sí podemos verlo, verdaderamente, como un milagro.

Dice C. S. Lewis¹ en un sermón en Londres en octubre de 1942: “... Sólo una vez en la vida

¹ Clive Staples Lewis (Belfast, Irlanda del Norte, 1898 - Oxford, Inglaterra, 1963). Fue profesor de literatura medieval y renacentista en las universidades de

conocí a una persona que afirmara haber visto un espectro. Era una mujer. Curiosamente, ella no creía en la inmortalidad del alma, pero tampoco lo aceptó después de vivir esa experiencia, considerándola una alucinación. En otras palabras, ver no es creer. Es lo primero que debemos tener en claro para hablar sobre los milagros. Si nuestra filosofía excluye lo sobrenatural, jamás un hecho nos parecerá milagroso. En definitiva, una experiencia a la cual se atribuya ese carácter se percibirá a través de los sentidos, y estos no son infalibles. En todo momento, podemos decir que hemos sido víctimas de una ilusión; siempre lo afirmaremos si no creemos en lo sobrenatural. Por este motivo, salvo el hecho de haber dejado o no de ocurrir, sin duda los milagros ya no serán reconocidos como tales en Europa Occidental, en la medida que el materialismo se ha convertido en la profesión de fe dominante...”².

De acuerdo con la oratoria de Lewis, por un lado, va el milagro; y por el otro, la creencia o no en él. Porque el milagro existe más allá de nuestra experiencia y nuestros sentidos, y es algo que exige –demanda– nuestra atención y sentido. Depende del grado de conciencia y totalidad con que miremos las cosas, veremos o

Cambridge y Oxford, además de un excelente escritor y teólogo del siglo XX.

² *Dios en el banquillo* (1971) es una recopilación póstuma de conferencias, oratorias, sermones y escritos de C.S. Lewis realizados entre 1942 y 1962. Fue editado por *Walter Hooper*.

no el milagro, pero también de acuerdo con ese mismo grado entenderemos o no su significado y función. Por eso Daniel siente la noticia del accidente como un milagro sólo por una cuestión material y social; pero al final siente el nuevo milagro, la llegada del dinero, con exagerada suficiencia y cinismo (se ve en cómo trata a Lusatti), como pasándose para el otro extremo, sin poder mantener el equilibrio que demanda la situación en su sentido religioso.

En síntesis, el ansiado milagro desgraciado del descarrilamiento del tren se transforma en el milagro final de la llegada del sobre de Hugo con los seis mil pesos. Pero sin la conciencia por parte del personaje al que es destinado (Daniel). A esto se suma el anillo devuelto a Hugo dado como garantía de un supuesto préstamo invertido.

La confesión y el perdón

Aun fuera de las estructuras eclesiásticas y sacerdotales, en una trama no religiosa a la confesión le sigue el perdón. Ambos amigos de Daniel lo legitiman por el solo hecho de haber confiado el secreto. Eduardo le ofrece la solución del dinero para el lunes siguiente, pero al ver que eso no sirve, por el apuro le recomienda que se lo pida a Bennett, como en el año anterior. Bennett, por su lado, primero le revela su secreto y luego el otro secreto: el de la

sorpresa de Laura (su hija, Lita, regresa en el tren de la medianoche); finalmente, lo acompaña en el momento más difícil (la busca de su hija en la estación). Más adelante, en el bar, de madrugada, Daniel le confiesa a Hugo su pesar y Hugo lo comprende, como evidentemente no había hecho antes, y hasta le ofrece una verdadera solución. Laura, en el baile de la fiesta de beneficencia había perdonado a Hugo a su manera. Finalmente, Daniel perdona a Lusatti, luego de su exacta confesión, porque se siente totalmente identificado.

La piedad

La piedad es una de las formas más bellas del amor, del reconocimiento, del sentirse ni más ni menos que nadie. Esto se expresa en el film en muchas escenas, pero fundamentalmente en la escena final. La dignidad lograda por los tres personajes se basa en tres sutiles formas de la piedad. Laura termina creyendo que Hugo es un caso sin solución; si bien esto no es tan así, es lo que Hugo anhela para la conciencia de Laura. Ella reconoce en Daniel a aquél que ya no es, pero su trato, sus formas, aunque ella no sepa exactamente por qué, se han vuelto más humanos, más cercanos, más familiares. Daniel primero se apiada de Hugo... pero después Hugo se apiada de Daniel... porque las grandes obras se hacen en secreto. Lo de Daniel para con

Hugo es, en principio, sólo reconocimiento, aceptación, pero Hugo salva a Daniel de todas las maneras posibles. Abandona para siempre a Laura, le conserva el trabajo y la reputación, y (esto es clave) le da otra mirada posible acerca de lo que es la vida, las personas y las relaciones entre ellas.

La misa

Si bien la misa no se muestra ni se hace una referencia clara a ella, como ya dijimos, el film está pautado entre las dos misas, la del sábado por la tarde noche, y la del domingo por la mañana. Las campanadas de principio y fin de la película son la simetría que dan un clima y un contexto religioso a la trama.

La resignación

Dijimos más arriba que ambos personajes masculinos, en sus momentos de derrota, alcanzan una resignación muy honrosa. Daniel, por un lado, resignado a confesarse y a perder, quizá, todo lo que tiene. Hugo, por el otro lado, resigna su amor por Laura y disfruta, por así decirlo, de hacer algo por el hombre que la posee. Pero hay una simetría perfecta que introduce el director para darnos esta idea. Cuando Daniel está en la estación esperando noticias de su hija, y cuando se decide a caminar sin rumbo luego de su primer y triste recuerdo

(el primer *flashback*) se sube las solapas del saco por el frío. Cuando, al final, Hugo se va caminando rumbo a la estación, para regresar a Buenos Aires, también se sube las solapas del saco por el frío mañanero. El frío que también le provocan las campanadas de la iglesia, podemos entender. Ambos tomaron, en sus respectivos momentos, la decisión de la resignación. Recuérdese: el héroe es, en cine, el que resigna y se resigna. Se resigna a una determinada situación del mundo, y re-signa (vuelve a signar, a dar significado) nuevamente las cosas.

Para terminar con la referencia a lo religioso no podemos olvidarnos de Teófilo, el padre de Laura. En el segundo *flashback* (segundo recuerdo de Daniel en su larga caminata), Teófilo le dice a su yerno (hablando del tema del amor y del matrimonio): “yo conozco el principio de todos los caminos”; el problema, y acá está la mano de Saslavsky, es que no los recuerda. El teólogo lleva una vida pasiva, retirada, no comprometida y sometida (por su esposa), y encima tiene problemas de memoria.

Pinceladas de humor

Dentro de esta estructura melodramática y religiosa, es común observar en nuestro autor ciertos toques de comedia, de ironía. Podemos

decir que, así como hay un género Romero (sobre todo la mayoría de sus primeras comedias políticas), hay un género Saslavsky. Tal vez, la mejor expresión de dicho género es *Historia de una noche*. Pero también podemos ver en otros de sus primeros films esta comedia que se filtra, por donde puede, en un drama que es muy denso que no se resiente en absoluto ante dichos respiros, sino que, al contrario, crece. Esto se ve claramente en *La fuga*, cuando Arrieta (el delincuente perseguido que se fuga de la ciudad) llega al pueblo en el que se lo reconocerá (más bien se lo confundirá) como maestro, y la directora y los alumnos lo aguardan en el pueblo todos formados y con un canto (a partir de esto se despliega toda una veta simbólica en el film); también en el mismo film, la relación que se establece entre la directora de la escuela y su marido (simétrica a la que vemos en *Historia de una noche* entre los padres de Laura, el señor y la señora Valenzuela); el estafalario gimnasio de *La corona negra*, el enano y toda la pandilla que busca los ansiados diamantes; más innumerables ejemplos de esto en *Puerta cerrada*, *La casa del recuerdo*, *Eclipse de Sol*, etcétera.

El contraste entre los mundos presentados, la frivolidad de ciertos personajes y la rutina en la que se vive, sobre todo en personajes a los que esta historia les pasa por un costado, hacen que

surjan los pincelazos de comedia con una naturalidad y una gracia muy logradas.

Así como los personajes de nuestro director se descargan con toques de comedia, con ácidos remates graciosos en una escena dramática, es Saslavsky quien, como discreto titiritero, utiliza la ironía, aún mejor (y más conscientemente) que sus personajes. Ironía quiere decir toma de distancia con el material tratado. Esto es, distanciarse para ver mejor, alejarse, no sólo geográfica o físicamente sino también, y fundamentalmente, en sentido dramático y psicológico. Esa ironía de Saslavsky nos permite ver ciertas intimidades y miserias de sus personajes que de otra manera nos sería imposible. Como así también nos distancia (se distancia él, como realizador) del gesto heroico de Hugo Morel, narrado entre sus juegos en el piso con los conejos, y su retirada elegante y suficiente, expresada en sombras, en su caminata final.

La ironía produce un contrapunto perfecto con cierto drama en sus momentos más altos. Luego del apuro para ir a la fiesta, la madre de Laura se detiene a chusmear por teléfono sobre la vestimenta de algunos de los invitados (“*la viuda de Ondurraga, según le dicen, lleva puesto el vestido de Libertad Lamarque en ‘Puerta cerrada’*”). Nos enteramos de que Hugo le había ganado precisamente a Lusatti su partida de póquer, lo que da vuelta como una

media la relación entre éste y Daniel, sobre todo en la forma y el momento de la confesión. Los nudos de la corbata de don Teófilo que odia su esposa, doña Catalina, y que él insiste en hacerlos porque le ayudan con su mala memoria, pero que en realidad le advierten que debe recordar algo, aunque no sabe qué. Las correspondencias son dos: la primera abre el conflicto dramático y la segunda lo soluciona. Así como el nudo de la corbata, doña Catalina también le reprocha a don Teófilo que toque el acordeón, sin ningún motivo (segundo flashback). Otro ejemplo: la falsa pianista de la fiesta de beneficencia que acompaña en el escenario a Sabina Olmos, y a la que su novio felicita por su excelente interpretación; le dice (típico de la época): “Tocás el piano como una profesora...” cuando justamente es lo que le falta, una profesora. Y uno más: Hugo Morel revolcándose por la tierra intentando atrapar a los conejos que se le escapan (mientras a metros de él y la niña, se está jugando toda la resolución de la historia).

Son muchos los temas que se desarrollan en el film, pero es el tratamiento, la visión de dichos temas lo que configura la obra de un verdadero artista. El gesto unificador, la unidireccionalidad de sentido. Profundicemos un poco más.

Un poco más a fondo

Si bien, como dijimos, la historia del film literalmente comienza y termina en el film, también hay que mencionar que, de manera indirecta, la historia contada en una noche es la síntesis de vidas completas. Es aquí donde Saslavsky trabaja el fuera de campo. Veamos.

Como sabemos, el fuera de campo es, conceptualmente, todo aquello que se halla más allá de lo que vemos y oímos pero que influye en los acontecimientos presentes de la pantalla. Aquello que se encuentra fuera de campo es, en términos generales, símbolo desprendido de lo que vemos en ese momento. Cito un fragmento de un ensayo de Ángel Faretta al respecto: “... Griffith agregó otra estrategia configurativa: la abolición del perímetro rectangular de la pantalla de proyección, tanto en el sentido de marco fotográfico (Lumière), como en el sentido de extensión del escenario teatral (Méliès). Esto es posible (y siempre entendiendo el paso anterior) introduciendo el concepto de fuera de campo. El film no se desarrolla, no se desenvuelve en lo que vemos en sentido físico-geométrico sino, y fundamentalmente, en lo que suponemos; extendiendo el campo visual al otro campo en el que sigue desplegándose la trama configurativa. El fuera de campo —sostenemos— es el eje, el centro, del procedimiento cinematográfico, al recordar, a la mecánica de la visión, las posibilidades de la

mirada. El cine no filma lo que se ve (en el momento que alguien lo ve) sino, y por sobre todo, filma la mirada, la –digamos– visión del recuerdo que flota sobre el mero registro físico de los acontecimientos.”³ Y más adelante aclara: “Los fuera de campo pueden dividirse en: 1) que se desprenden de la diégesis; 2) que se desprenden de la puesta en escena; 3) que se desprenden de la analogía.”⁴ . Este último procedimiento, el de la analogía, se realiza fundamentalmente mediante la construcción de simetrías (algunas ya hemos mencionado). “La repetición de un objeto, una palabra, una frase, un gesto, y hasta una entera situación, produce —provoca— en el espectador el deseo de su lectura, de su interpretación. Este ‘pasaje’, dado por el ‘principio de simetría’, se corresponde con el paso del índice al símbolo.”⁵. He ahí la importancia del número dos en la construcción cinematográfica (el doble). Examinemos un poco la construcción de *Historia de una noche* en este sentido.

Volvemos a la apertura y el cierre del film con las campanadas de la iglesia y su sentido. También son dos los días de la historia: el sábado y el domingo. De manera analógica, es el período de descanso laboral del hombre,

³ FARETTA, Ángel. *Espíritu de simetría. Escritos de Faretta en Fierro 1984-1991*. Buenos Aires, Editorial Djaen, 2007. Pág. 552-553.

⁴ FARETTA, Ángel. *Ob. Cit...* Pág. 553.

⁵ FARETTA, Ángel. *El concepto del cine*. Buenos Aires, Editorial Djaen, 2005.

dentro de una diégesis en la que prácticamente nadie trabaja.

Las dos resignaciones de los protagonistas son también simétricas, reforzadas desde la puesta en escena con las solapas del saco y el frío. De igual forma, el milagro que intuye Daniel que le ha sido concedido luego de la noticia del accidente del tren, se transforma en el milagro verdadero hacia el final en el que la gracia aparece a su favor (también doblemente), con la ayuda de Hugo (los seis mil pesos que le presta), y la súplica de su jefe pidiéndole un vale (por esos seis mil pesos que había perdido con Hugo).

La repetición de aquella frase citada: “No, a ese precio no...” por parte de Daniel, primero y de Laura después, nos remite a esta permanente cuestión del dinero en el film, y a esa intención del director de alejarse del materialismo que la trama plantea en la superficie. En la primera escena, en el cementerio, Hugo le ofrece su último billete al cochero por haberlo demorado, pero éste no lo acepta; Hugo insiste aduciendo que los bolsillos vacíos traen buena suerte. Más adelante, en la fiesta de beneficencia, cuando Hugo y Daniel se encuentran, este último le da los últimos doscientos pesos que lleva en su billetera; Hugo le ofrece quedarse con ciento cincuenta y que Daniel conserve al menos cincuenta pesos, a lo que Daniel responde: “Llévalo todo, lo mismo da...”. Ambos sellan su

“suerte” a partir de estas escenas, tocando fondo, para luego volver a empezar, cada uno a su manera y desde su lugar.

El número dos también se expresa en otros momentos del film: son dos los hombres que aman a Laura (Hugo y Daniel); son dos los amigos a los que recurre Daniel para solicitarles dinero prestado (Eduardo y Bennett); son dos los encuentros entre Daniel y su jefe, Alejandro Lusatti (en la estación y a la mañana siguiente, cuando viene a realizar el arqueo); son dos las sesiones de juego de Hugo aquella noche; dos los anillos que aún conservan Laura y Hugo (ella se lo pone cuando no debe, y él se lo ‘saca’ hacia el final, justificando una piadosa mentira); dos las formas en que llaman a Laura (familiarmente le llaman Laucha); dos los personajes de la historia que regresan en el tren (Lita y Lusatti), la pequeña escena dentro del tren es un “mientras tanto” perfecto; dos veces debe entregar Hugo el sobre con el dinero para que pueda llegarle a Daniel; dos son las copas de coñac que se toma Daniel en el bar con Hugo en su madrugada desesperada; dos los bailes que presenta Saslavsky (el primero, el de la fiesta de beneficencia en el hotel; el segundo, en el campo, en el primer recuerdo de Daniel sentado en la estación), simétricamente, son dos las veces que bailan Hugo y Laura: en el presente primero, y en el pasado después; dos son los olvidos del padre de Laura, don Teófilo

Valenzuela (personaje que merecería todo un tratado aparte); y a éstos podríamos sumarles un largo etcétera.



Recurrencias

Son muchas las recurrencias en la obra de Luis Saslavsky (algunas ya las hemos analizado), pero hay cuatro fundamentales por su importancia en los films y principalmente por su incidencia en *Historia de una noche*: 1) El tango (la canción); 2) La relación entre el deber y el amor; 3) Las distancias, los viajes, las fugas, los regresos, las vueltas, las despedidas, las esperas; 4) La mujer y los hombres. Luego veremos cómo funcionan estos tópicos en otras películas de su obra.

El tango

El tango fue, desde principios del siglo veinte, una de las distinciones más preciadas de nuestra territorialidad. Aún en sus variantes previas, como aquellas canciones de, digamos, pre tango. La canción que Laura canta en la fiesta de beneficencia es un estilo (o estilo criollo), género acuñado por Gardel en sus primeras grabaciones. Aquello que llamamos “la Argentina” es lo que es entre otras cosas por el tango y todas las formas previas que le dieron lugar. Así también el cine clásico, de 1930 a 1955, tiene como uno de sus sustentos más importantes al tango.

El tango dio al cine de entonces temáticas, canciones, bailes, ambientes. Es común que en cualquier film argentino de aquellos años suene un tango, o se lo cante, se lo mente en su trama, o directamente la narración y los personajes sean tangueros, intérpretes, compositores, frustrados cantores. Es frecuente ver en dichas películas paisajes, coreografías, escenografías, modales tangueros. De hecho, muchos de los directores y actores de nuestro cine fueron personas relacionadas, de una manera u otra, con el tango. Manuel Romero era compositor (tanto de la música y la letra de los tangos y canciones de sus films, como también de tangos fuera del cine). Temas como “Patotero sentimental”, “Polvorín”, y “Buenos Aires”, entre otros, son letras de Manuel Romero.

También fueron compositores Luis César Amadori (“Ventanita florida”) y Luis Bayón Herrera. Hugo del Carril, Tita Merello y Libertad Lamarque fueron famosos intérpretes de la época. Enrique Santos Discépolo fue compositor, actor y director de cine. El tango “Confesión” de Discépolo y Amadori, que citamos en un fragmento al comienzo del ensayo, es un ejemplo cabal de lo que venimos diciendo, ya que la trama de nuestro film es una extensión perfecta de dicha canción.

Grandes ideas de nuestro cine, o al menos la visión del mundo de muchos de nuestros artistas, partieron de letras de tango. Aun del mismísimo Gardel, a quien esperaba, seguramente, una larga carrera en el cine.

En el tango encontramos estas cuestiones de la piedad, la confesión y el perdón. En el tango brillan el honor y la vergüenza. En el tango se expresa, como en ninguna otra manifestación, este tema del triángulo amoroso y la fidelidad.

En el tango hay, también, especulación filosófica, matices religiosos, dignidad, y toda una gama temática que pone al hombre, a la persona, en situaciones que sólo el arte es capaz de resolver o, aunque sea, plantear de modo certero.

“*Tu recuerdo floreció*” es la canción que tan bellamente interpreta Sabina Olmos (Laura) en la fiesta de beneficencia del pueblo. Como casi

todas las canciones que se interpretaban en las películas de la época, ésta también es creación exclusiva para el film. La canción en cuestión recorre, desde su letra y a través de una rigurosa puesta en escena, la situación, la escena y la temática tangueras. El rumor de sombras (primer verso de la canción) es la acechanza del recuerdo, del regreso, de ese mundo construido con palabras, que ha sido tan deseado otrora pero que ahora, pasado el tiempo, se vuelve fantasmal y peligroso. Hugo, con apenas dos miradas, se reconoce mientras oímos la canción; y se nos desnuda el corazón de ella.

La ética del amor

También del tango, el cine argentino hereda su honorabilidad. Por supuesto que el honor existe desde que existe el hombre, pero la forma de expresarse y el esquema de valores al que se supedita dicho honor son propiamente los “del tango”.

A partir de allí, cada director luce o no, con su estilo más o menos tanguero, irónico (Saslavsky), duro o religioso; pero todos melancólicos. El objetivo narrativo de *Historia de una noche* es el siguiente: al buscar algo ya irremediablemente perdido, se encuentra otra cosa. En busca de los restos de la fortuna de su madre, Hugo encuentra unos cuantos miles de pesos ganados en una partida de póquer. En

busca del recuerdo (o del olvido) de Laura, encuentra la posibilidad de ayudar a quien sí la posee. Daniel busca en el recuerdo (primer flashback) de la estación, a esa Laura que perteneció a Hugo de una manera que a él no pertenece (por lo menos hasta ese momento), mientras Hugo busca, también, en el baile de la fiesta de beneficencia, a la Laura del recuerdo de Daniel.

Laura reconoce a Hugo —en la primera escena juntos—, por su corazón, pero también por su vaso de whisky, tan característico en él y, finalmente, por el anillo que conserva en su mano, igual que ella. El anillo marca lo que se debe decir (mentir su procedencia), lo que se debe hacer (sacarlo de la mano, primero, luego volver a ponérselo, y después arrepentirse), lo que se debe sentir (culpa), lo que se debe recordar y lo que se debe cantar. También la tan mentada resignación de ambos personajes masculinos está pautada por códigos de honor éticos que se basan más en el deber que en cualquier otra cosa. Primero el honor, después... el amor. Aunque a veces la superficie del melodrama diga lo contrario.

El amor cede su paso a la obligación de ser aceptado por los demás, pero también por uno mismo. El bien que en secreto (como el secreto que es todo el film), y que realiza Hugo hacia el final para terminar de sepultar su relación con Laura, es una posta que debe retomar Daniel

para terminar de conquistar a su mujer pero, fundamentalmente, para mantenerla.

Distancias

En las películas de Luis Saslavsky estamos acostumbrados a viajar. También sabemos de las pequeñas poblaciones rurales que establecen complejísticas relaciones, fuera de campo, con la gran ciudad. Viajes, despedidas y regresos pintan sus films con nostalgia y espera, como si la distancia física se trasladase simbólicamente a la distancia metafísica.

Laura esperó durante casi siete años por el amor de Hugo no correspondido. Amó a la distancia, pero abandonó su amor ante la presencia de él (es decir, ante la ausencia de distancia). Hugo, mientras tanto, no correspondió dicho amor —más allá del anillo que los unía— para intentar olvidarla. Y para que ella se olvide de él. En este sentido, Daniel odió a Hugo a la distancia durante esos siete años de ausencia, pero ante la actitud de su rival (ya presente) entendió cómo era y, a su modo, lo perdona, pero también se comprende a sí mismo, y se perdona.

Ya nos referimos al pueblo pequeño, la indiferencia, el chisme y tantas cosas que pueblan, como fantasmas, los films de Saslavsky en general e *Historia de una noche* en particular. Pero en el afuera, en las grandes

ciudades, es donde la modernidad manda a estudiar, a probar suerte, a “crecer”, y a tantas otras cosas que mueven, en migración, a tantas personas. Justamente de esto se ocupa nuestro film. Hugo Morel viajaba a Buenos Aires con frecuencia haciéndole creer a todo el mundo que estudiaba abogacía cuando en realidad dilapidaba fortuna en el juego. La hija de Laura y Daniel había sido mandada a Necochea para terminar de curarse de su enfermedad, pero está a punto de morir por un accidente de tren. Dicha confesión la realiza, quizá por primera vez en su vida, a Daniel, hacia el final del film. El viaje, para Saslavsky, se vuelve negativo, se convierte en otra cosa más allá del placer, las intenciones y lo esperable por la comunidad. Pero esto también puede ser secreto, privado, perdido en algo que pudo no haber pasado nunca y que se conserva en el museo individual de los recuerdos de alguien que es llevado por el viento del mundo moderno, aún más allá de su honorabilidad. Excepto, claro, que se produzca el regreso (el caso de Hugo) y que luego de permanecer en silencio un rato frente a la tumba de su madre (símbolo de sus silencios y su vida privada), viva (experimente) una noche como ésta. Entonces, el nuevo viaje hacia la moderna ciudad produzca luego de una serie de pruebas que aseguren cierta madurez, cierta mirada nueva (luego de haber sentido el frío de las campanadas mañaneras), tras el olvido, donde el

personaje español de Pedro López Lagar no vuelva a tropezar con la misma piedra.

Precisamente, de vueltas y regresos sorprendidos e inesperados está hecha la canción que canta Laura.

Las distancias, en los films de nuestro autor, dejan huella; se envenenan como las vías de ese tren que descarrila; se acortan y se alejan, se vuelven más emocionales que físicas, más psicológicas que geográficas, más simbólicas que reales.

Los hombres alrededor de una mujer

Los hombres en disputa, con la verdad o parte de la verdad en la mano, giran en torno a una mujer. Mujer que por el solo hecho de serlo, de una manera u otra quedará bien parada, más allá de quien triunfe en la disputa masculina. Ellos creen en el amor aún más que ellas, a su modo, en medio de un cúmulo de negocios, honores, tropezones, obligaciones y tiempos. Pero ellas, a veces sin quererlo, los manejan como a títeres. Ellos no hacen más que embrutecerse y corromperse en el camino hacia ellas (más bien, en las batallas hacia ella), mientras que ellas permanecen inmunes a tales contiendas y vericuetos, como si nada pudiera modificarlas, como si la sola realidad de haber nacido mujer, las aliviara en medio del recorrido.

Pero las mujeres de Saslavsky sufren más allá de su aparente inmovilidad. Laura, atraída por el recuerdo que menta su canción, tiene a quien no desea y desea a quien no tiene.

Apuntamos, más arriba, acerca del tema del secreto que pauta las diégesis de cada uno de los films del autor, pero más allá del gran secreto están los pequeños secretos privados que cada uno de los personajes guarda y que el film nos va revelando a medida que avanza la ficción. Los hombres (en su honorabilidad o hipocresía) libran las batallas por su pasión, siempre guardando algo en su alma que no se puede decir. Hugo visita, en secreto, la tumba de su madre (al comienzo del film) acto que minutos más tarde niega. Daniel le pide a Laura que vuelva sola de la fiesta porque debe acompañar a Bennett por un asunto privado. Ambos hombres, al final, esconden la verdad de la situación a la mujer. Bennett persigue a la viuda de Ondurraga, guardando en secreto los verdaderos motivos. Y las mujeres también guardan esos pequeños secretos que se hallan y nutren la narrativa de Saslavsky. Laura guarda el secreto de su anillo: que, tras él, se esconde un deseo. La madre de Laura guarda para sí lo que vemos en los diversos recuerdos de Daniel. La viuda está, secretamente, enamorada de Hugo, tardíamente reemplazado por Bennett.

Esta cuestión del pequeño secreto privado femenino puede extenderse a, prácticamente,

toda la obra de Saslavsky. La directora de escuela en *La fuga*, las extrañas preferencias y deseos ocultos de la niña en *La casa del recuerdo*; el secreto central y los pequeños secretos de Dolores del Río en *Historia de una mala mujer*; los recuerdos que, como ráfagas oníricas, van completando el complejo pasado de Mara en *La corona negra*.

Muchas veces, el secreto femenino funciona como herramienta de la mujer para atraer al hombre (o a los hombres) o para manejarlo. Dicho secreto puede terminar, derivar, sin más, en el sacrificio, a veces como resignación, como derrota, y otras veces como la muerte literal.

El melodrama argentino (tal cual fue definido más arriba) se expresa en Saslavsky, por sobre todas las cosas, en esta visión de la relación hombre-mujer (o más bien: mujer- hombre), que se plantea como necesaria y hasta imprescindible, donde el triángulo se resuelve, problemáticamente, en la pareja. Una resolución que, las más de las veces, da una sensación de hipocresía tan real como insoportable, pero que se emparenta fácilmente con la geografía que lo sustenta.

Otros filmes. Las mismas cuestiones.

Hablamos más arriba de *La fuga* como el primer gran film de Saslavsky. Con un tono parecido a *Historia de una noche*, aunque con una intención, desde el guión, más policial o *thriller*, se pueden ver similares características estructurales y simbólicas. El contraste entre el humor y el drama se hace más ácido, más claro, más evidente. También está la cuestión del secreto, la privación y el amor no correspondido. Otra vez, dos hombres giran en torno a una mujer: Cora, el personaje de Tita Merello, nada menos. Algo parecido ocurre con las gemelas en *Puerta cerrada* y *La casa del recuerdo*. En la primera, si bien es el melodrama más duro de Saslavsky, podemos realizar el mismo recorrido que va del secreto al honor. Libertad Lamarque encarna a Nina, una mujer condenada a prisión por veinte años por un crimen que no cometió. Ella se hallaba embarazada en el momento de la captura y luego del nacimiento le quitan a la criatura de los brazos. Si bien el habitual triángulo aquí se halla más bien fuera de campo, están presentes las temáticas comunes del autor: las relaciones entre el amor y el deber, la resignación, las distancias y regresos, los recorridos tangueros, etcétera. *La casa del recuerdo* complementa, por decirlo de alguna manera, a *Puerta cerrada*. El tiempo pasado de aquella niñita que hoy se ha

transformado en una sufrida mujer está señalado a partir de la evolución del resto de los personajes. Digamos que lo temporal, en términos de saltos, se simetriza con el fuera de campo de *Historia de una noche* y, más claramente, con los recuerdos-flashbacks de Daniel. Pero también son esos años de viajes y frivolidades que la niña y su familia viven fuera de la casa de la infancia (principios de siglo, suponemos) y que terminan limitando, encerrando a este personaje —como aquel de *Puerta cerrada*— donde llegados a un punto, ya nada se puede cambiar. Tema muy común en el desarrollo de la obra literaria de Leo Perutz. Años más tarde, en *Ceniza al viento*, veremos el tema del destino inmodificable llevado hasta las últimas consecuencias.

Eclipse de sol, la tercera y última película con Libertad Lamarque, cierra la trilogía en un tono más claro de comedia. Una comedia transparente, donde los mismos personajes, las mismas temáticas y ese mismo aire tanguero se encuentran apenas desplazados, para dar lugar a una ficción más ligera, menos densa, más entretenida pero igualmente lograda.

Hay que resaltar que Saslavsky también se sentía muy bien en el género comedia, basta recordar *El loco Serenata*, con Pepe Arias. La película se ubica en una feria de diversiones, una especie de carnaval del mundo, donde el amor, otra vez, quedará a mitad de camino. Aquí

es el humor lo que prevalece, pero el drama se filtra, se cuele (inversamente a *Historia de una noche*), de a ráfagas, como contrapunto perfecto para recordarnos el grado de realidad de lo que se nos está contando.

Un poco más tranquila, menos alocada, y hasta más sencilla es *La dama duende* (1944), una comedia basada en textos de Calderón de la Barca, en donde es la mujer (Delia Garcés) la que intenta despegarse del hombre que marca su destino, para poner los ojos en otro. Muy parecido al estilo de *Cinco besos* (1946), film protagonizado por Mirtha Legrand y Roberto Escalada.

El film más complejo (tal vez por lo raro) de la obra de nuestro autor es *Los ojos más lindos del mundo* (1943). Es donde más claro se observan los cuatro tópicos recurrentes. Para empezar, son dos hermanos enamorados de la misma mujer. La resignación de uno de ellos (un poco por piedad y un poco por secreta comodidad) permitirá destrabar, otra vez problemáticamente, el conflicto. Los intérpretes centrales de este gran melodrama son Pedro López Lagar y Amelia Bence. Es un film que dio una gran base (tanto diegética como simbólicamente) a *En la ardiente oscuridad*, de Daniel Tinayre, realizada quince años después.

Si *Los ojos...* es (junto a *Historia de una noche* y *La corona negra*) su punto más alto en

términos de melodrama, *Camino del infierno*, es su similar dentro del género policial. Realizada en 1945, codirigida con Daniel Tinayre, la película sorprendió, ya desde su estreno en pantalla, por su lucidez narrativa, su atrevimiento, su clima y, sobre todo, por su resolución. El elenco ya nos predispone a algo superior. Otra vez Pedro López Lagar, pero esta vez nada menos que con Mecha Ortiz, Amelia Bence, Elsa O'Connor, Alberto Bello y Guillermo Battaglia.

Por su parte, *Historia de una mala mujer* (1947) es un melodrama sustancioso, denso y exquisitamente narrado. Dolores del Río protagoniza a una mujer de avanzada edad que guarda un secreto (otra vez) tremendo (sabe que tiene una hija, y quién es su hija). Acompañan a Dolores del Río nada menos que Alberto Closas, María Duval (en sus comienzos), Francisco de Paula, Fernando Lamas, María Santos, Berta Moss y Amalia Sánchez Ariño. Todos los hombres girando, obviamente, en torno a una hermosa Dolores del Río. Es un film perfectamente simétrico a su posterior *La corona negra* (1950). Otra simetría perfecta: la hija de Dolores del Río es la niña que fue Libertad Lamarque en *La casa del recuerdo*, pero también es nuestra Lita de *Historia de una noche*. La función que cumplen (las tres hijas), lo irresoluto del mundo de donde provienen, su futuro incierto y, a la vez, su destino marcado,

hacen que estos tres personajes se asemejen, y se junten mentalmente; Saslavsky nos da, fuera de campo, toda una visión a cerca de la niñez. *La corona negra* es la primera película filmada por Saslavsky en el exterior. Una producción española y un melodrama excelente, escrito por Jean Cocteau y dirigido por un Saslavsky pleno, donde se pueden ver los tópicos más salientes de su obra en sus puntos más altos, siguiendo la tradición de *Los ojos más lindos del mundo* (1943). La lucha de los dos hombres por la mujer amada llega hasta el extremo de la muerte. Salvaje historia contada con una fluidez increíble, un detalle y gran cuidado escénico. Filmada íntegramente en Marruecos, la película narra la compleja vida de Mara Russell (María Félix) que es viuda de un millonario y no recuerda nada de lo que pasó en su vida. Dos hombres, “Andrés” y “Mauricio” (Rossano Brazzi y el joven Vittorio Gassman) acecharán a la mujer para hacerla recordar su pasado. Lucharán hasta el final por poseerla, mientras ella, de a poco, a través de breves recuerdos, arma el rompecabezas de su vida pasada. *La corona negra* es uno de sus mejores melodramas y, tal vez, el film mejor filmado de Saslavsky.

Vidalita (1948) determina la ida del país de Saslavsky. Dicen –hay que ver qué hay de cierto– que Eva Perón y gente del gobierno peronista de entonces se molestó mucho por la

trama y el tratamiento del film (una muchacha que se viste de gaucho y se comporta como tal a mediados del siglo XIX). Más allá de chismes, verdades y mentiras, luego de este film, Saslavsky pasó quince años trabajando en el exterior. El film es un melodrama muy complejo, con los típicos toques de comedia del autor, protagonizado por Mirtha Legrand y Narciso Ibáñez Menta.

Las ratas (1963) marca el regreso de Saslavsky a nuestro país. Adapta, junto a Emilio Villalba Welsh, la novela homónima de José Bianco. El film narra la compleja tragedia familiar de un joven, su hermano y su madrastra. Aquí vuelven a aparecer los temas recurrentes, como el honor, la vergüenza, la piedad, el deber, etcétera. Fue protagonizado por Alfredo Alcón, Bárbara Mujica y Aurora Bautista. Si bien Saslavsky realizó cuatro films más, puede decirse que *Las ratas* fue su última gran obra. Por aquellos años, todo el cine argentino venía en picada y fueron pocos los directores que sobrevivieron a la década del sesenta.

HISTORIA DE UNA NOCHE (1941)



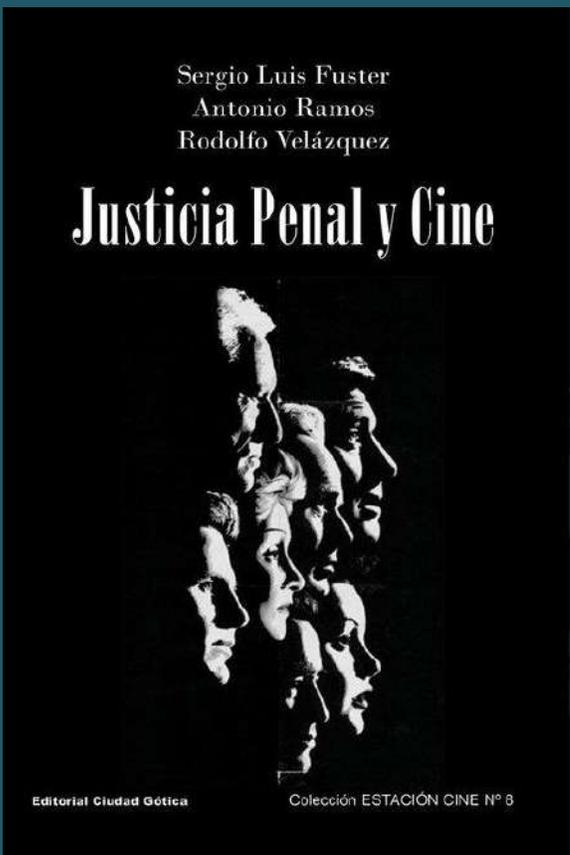
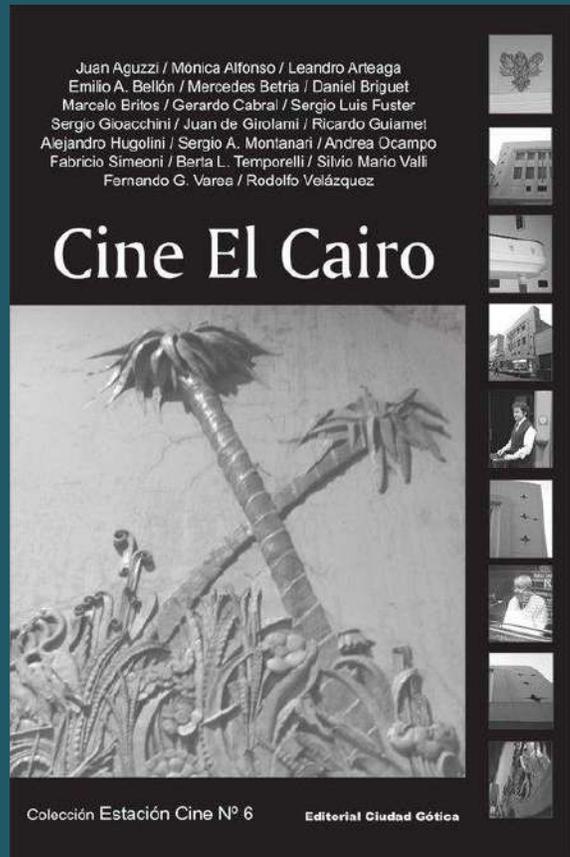
Dirección: Luis S. Saslavsky. Producción y distribución: Argentina Sono Film. Asistente de dirección: Edgardo Togni. Guión: Luis Saslavsky y Carlos Adén (basado en la pieza teatral: *Mañana es domingo*, de Leo Perutz). Fotografía: Alberto Etchebehere. Cámara: Roque Jacobino. Escenografía: Raúl Soldi. Sonido: Mario Fezia y Luis Ortiz de Guinea. Montaje: Nicolás Proserpio y Jorge Garate. Música: Mario Maurano. Duración: 86 minutos. Estreno en Buenos Aires: cine Monumental, 9 de abril de 1941.

Intérpretes: Santiago Arrieta, Sabina Olmos, Sebastián Chiola, Pedro López Lagar, Felisa Mary, Raimundo Pastore, Rafael Frontera, Elián Arroyo, Alfredo Jordán, Elvira Quiroga, Victoria Cuenca, Renée Sutil y María Esther Buschiazzo.

FILMOGRAFÍA DE SASLAVSKY

- 1931. **Sombras** (muda)
- 1934. **Crimen a las tres**
- 1937. **La fuga**
- 1938. **Nace un amor**
- 1939. **El loco serenata**
- 1939. **Puerta cerrada**
- 1940. **La casa del recuerdo**
- 1941. **Historia de una noche**
- 1942. **Eclipse de sol**
- 1942. **Ceniza al viento**
- 1943. **Los ojos más lindos del mundo**
- 1944. **La dama duende**
- 1945. **Camino del infierno** (Codirigida con Daniel Tinayre)
- 1946. **Cinco besos**
- 1947. **Historia de una mala mujer**
- 1948. **Vidalita**
- 1950. **La corona negra** (España)
- 1952. **La nieve estaba sucia** (Francia)
- 1956. **Las lobas** (Francia)
- 1958. **Cigüeñas en primavera** (Francia)
- 1959. **Este cuerpo tan deseado** (Francia)
- 1961. **Historia de una noche** (España) - Remake
- 1962. **El balcón de la luna** (España)
- 1963. **Las ratas**
- 1964. **Las mujeres los prefieren tontos**
- 1965. **La industria del matrimonio**
- 1972. **Vení conmigo**
- 1979. **El Fausto criollo**

Texto publicado en el libro *“Cinco films argentinos: Mujeres que trabajan; Historia de una noche; Safo, historia de una pasión; Más allá del olvido; Rosaura a las diez”* de Ángel Faretta / Guillermo Jacobowicz / Sebastián Núñez / Fernando Regueira / Alberto Tricarico. Editorial Djaen, 2012.



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

EL PLOMERO, de Peter Weir

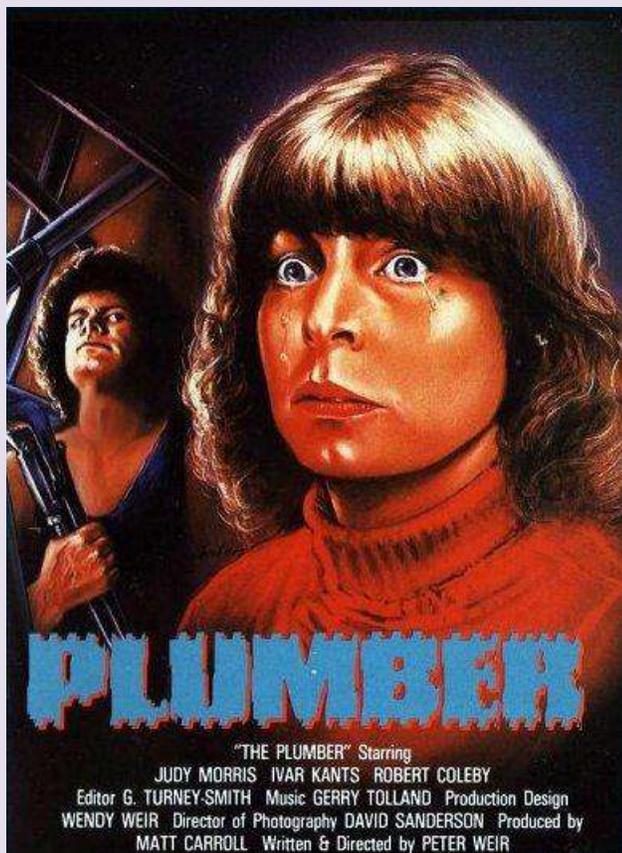
Por Fiorella Constanza



El plomero (1979) es prueba concreta de la claridad y grandeza de Peter Weir como autor, crítico-teórico y observador del mundo. Es también quizás su aproximación más hitchcockiana al cine, haciendo uso exclusivo del género para desarrollar la temática que más lo obsesiona: el conflicto entre **tradicción** y **modernidad**, y una postura de casi de rechazo ante la última.

La primera historia es la invasión del hogar de una pareja de antropólogos australianos por un peculiar plomero que aparece no sólo sin ser llamado, sino que sin justificación aparente. Aquí la primera postura crítica de Weir: ¿de qué sirve el bagaje académico, el estudio de otras culturas, si no conoces el espacio de mayor intimidad de tu hogar? A diferencia de otros filmes del director, el recorte preciso del espacio a

un baño, a solamente una pareja y un personaje opositor, es decir una reducción conceptual al mínimo. Deja a la vista, de manera muy clara, la autoconsciencia de sus propios temas y la segunda historia.



De hecho, no es menor el momento en que el plomero entra al hogar haciendo un agujero en el techo, descendiendo a ese infierno doméstico donde una pareja se está destruyendo, no por este tercer personaje sino por su propia debilidad ontológica, puesta en escena a partir de dos cuadros que muestran dos perfiles (femenino,

masculino) enfrentados, colocados encima de la cama matrimonial, y que se repiten en otras dos fotografías muy similares, también de una pareja enfrentada, ciega del espacio que los rodea y sólo mirándose uno al otro, pero como sabemos, sin entenderse ni conocerse realmente. Así, expone al matrimonio de intelectuales, civilizados como un falso refugio de lo verdadero, por más método científico de por medio, probando cómo sólo aquello que no es sagrado ni trascendental, puede ser tan fácilmente atacado, infiltrado.

Al final, este proceso de comprensión en el que se ven obligados a dejar de observar al otro y reconocerse, esta anagnórisis existencial le va a permitir a la dueña de casa enfrentar al enemigo y recuperar su hogar a partir de las herramientas que siempre supuso, la hacen superior: su capacidad de pensar de manera más compleja le gana al uso primitivo de la fuerza. Sin embargo, son esas armas aparentemente evolucionadas y civilizadas, las que instauran una violencia distinta, de origen vertical, representada en el plano-contraplano de la mujer observando desde su edificio, su torre de marfil, el arresto del plomero en el estacionamiento. El matrimonio recupera, de esta manera, su ventaja cultural pero una música aborígen advierte el retorno de los impulsos enterrados en el seno de la modernidad.

Sobre *Suspicion* (1941), de Alfred Hitchcock

Por Roberto Pagés



La sombra de una duda

Alfred Hitchcock consideraba a *La sospecha* su «segundo filme inglés rodado en Hollywood: actores ingleses, ambiente inglés, novela inglesa».

Es cierto en todos estos rubros, es falso en cuanto al lenguaje cinematográfico empleado por él, paradójicamente, director inglés. Si es sabido que Hitchcock siempre quiso hacer películas «americanas», no lo es tanto —y menos aceptado por cierta crítica— que su cine nunca tuvo nada que ver con el cine inglés, suponiendo que éste exista como tal. Es decir: como expresión artística válida en su singularidad como cine, alejado de la pompa teatral y de la palabra como sustento de la trama, y de su revés: el tema.

Aunque repetidas, vale recordar dos opiniones autorizadas: la *boutade* famosa y cierta de Jean-Luc Godard (“El cine inglés no existe desde que se fue el hombre que sabía demasiado”) y el convencimiento de Truffaut en el sentido de que “lo inglés” y el cine son incompatibles.

La sospecha, como *Rebecca* (su primer filme en Hollywood), participa de ese ambiente y aun de elementos (“los salones elegantes, las escaleras suntuosas, los dormitorios de lujo”) que a Hitchcock le resultaban poco gratos.

Sin embargo, la estructura del guion, la estilización de las imágenes y el formidable sentido de la puesta en escena y del montaje, transforman el filme en un Hitchcock auténtico, que preanuncia la maravillosa aventura artística que concretaría en toda su estadía en Hollywood.

El film abre, ya, con una típica situación hitchcockiana.

En la pantalla en negro, la voz de un hombre se disculpa por haber atropellado el pie de alguien. Estamos en un tren que acaba de salir de un túnel. En la oscuridad, el personaje de Cary Grant se ha topado con el de Joan Fontaine, azarosamente (escena que adelanta la famosa secuencia inicial de *Pacto siniestro*). Cuando la imagen se ilumina, vemos enfrentados a los protagonistas. Grant es charlatán, aprovechador (viaja en primera con boleto de tercera), desenfadado y mentiroso. Fontaine es remilgada, no habla, se deja arrebatar unas monedas por Grant y —detalle delicioso y premonitorio— mantiene firmemente cerradas sus piernas frente a la descarada mirada del hombre. Se podría decir que cierra sus piernas “como si guardaran un tesoro”, como años más tarde se escuchará decir en *Marnie*, con respecto a la actitud de Tippi Hedren. Entre *La sospecha* (1941) y *Marnie* (1964) hay veintitrés años de distancia pero la referencia que hago sirve para demostrar que, en un autor de filmes, las obsesiones y los temas vuelven siempre.

Estos dos caracteres, como no puede ser de otra manera, entran en colisión. Grant está asimilado a la libertad sin límites de un chico (Fontaine lee libros de psicología infantil) y ella cumple con el corsé impuesto por las costumbres de su clase y, sobre todo, por la rígida y falsa educación que deviene de su padre, un engolado e infatuado coronel de la sociedad inglesa.

La que quizás sea la mejor secuencia del film demuestra, a los diez minutos de metraje, esta lucha que, en el terreno de los sentimientos, será feroz, debajo del aire encantador y mundano de la vida social.



Grant y Fontaine se han vuelto a encontrar y él, con su carácter impulsivo, la lleva a caminar por la campiña lindante a la iglesia. El plano es general y a considerable distancia. En la lomada del terreno, Grant y Fontaine se debaten en lucha física. Vistos desde allí, el espectador siente

que Grant podría querer violarla —o matarla— y que Fontaine lucha por salvar su vida o su virginidad.



Corte a los personajes, ahora desde muy cerca. La lucha continúa mientras Grant le pregunta a Fontaine si creía que la iba a matar. Adoptando su aire mundano, agrega: “Ya sé, pensabas que iba a besarte”. La mirada de Fontaine revela que es cierto. Hitchcock ha introducido, en dos planos, uno de sus temas preferidos. Lo que Truffaut señalaba como “escenas de amor filmadas como si fuesen asesinatos y asesinatos como si fuesen escenas de amor”.

La secuencia continúa con la seducción de Grant hacia Fontaine. Con remilgos, ella acepta parte del juego, pero cuando él se inclina para besarla, primer plano de las manos de ella cerrando su cartera con un click sonoro. Las piernas siguen cerradas, evidentemente.



Esta cerrazón tiene sus razones y se las puede rastrear con facilidad en la secuencia siguiente. Desde la ventana que da hacia el exterior de su casa, Fontaine escucha decir a su padre que ella, su hija, es muy inteligente y muy independiente y que no necesita casarse. Como rebelión impulsiva, Fontaine se da vuelta, besa a Grant y se mete en la casa. Enseguida, anuncia en la mesa familiar que salió con un hombre. Sorpresa en los padres. Dice con quién. Malestar en el padre. Suena el teléfono. Fontaine corre a atenderlo. Es evidente que Grant le anuncia que no podrá verla. Desazón. Acá, otra genialidad de “Hitch”: Fontaine deja el teléfono, se levanta de la silla, camina, la cámara la sigue siempre en el mismo plano, llega a la mesa, se sienta y queda encuadrada junto al padre. Fin de la secuencia. Inteligente puede ser. ¿Independiente? Veremos que no.

Ya casados, Fontaine asume para sí todas las dudas, sospechas y malestar que su padre profe-

sa hacia Grant. La cerrazón de las piernas se traslada al campo psicológico. Fontaine declama a cada rato que lo ama a Grant pero duda permanentemente de las actitudes de él. Ciertamente, Grant es mentiroso y seductor como un niño, ambicioso (también generoso), jugador y quizás ladrón profesional. Vive más allá de sus posibilidades económicas (su boleto de tercera para viajar en primera es el comienzo de una escalada sin fin) y se ignora hasta qué punto podrá llegar para mantener ese estilo de vida. Fontaine cree que hasta el crimen. Primero lo imagina matando a su amigo de la infancia. Más tarde, sospecha que la víctima será ella.

En este punto, el film se abre hacia uno de los temas más y mejor analizados por Hitchcock en toda su carrera: la ambivalencia de los sentimientos y de las conductas de los seres humanos. Y se cierra hasta un tono cada vez más grave y ominoso, en un pasaje extraordinario de la liviandad inicial hacia la sospecha y la duda como centro motor de la relación en la pareja.

En general, el punto de vista adoptado es el de Fontaine. Conocemos lo que ella conoce, y si descubrimos mentiras y despilfarros en Grant también es cierto que no hay nada objetivo en su conducta que nos haga pensar que es un asesino. Esta posibilidad, es una inferencia de su mujer, perturbada por sus propios fantasmas: Grant no responde al patrón cultural y social al que ella respeta, vía su padre.

Salvo dos momentos: 1) Cuando observa fríamente el ataque de su amigo por haber tomado alcohol, y dice, frente al pedido de su mujer que haga algo: “Lo matará o se le pasará. Un día de éstos lo va a matar”. 2) Cuando Grant advierte que ella está alertando al amigo de las posibles consecuencias nefastas de un negocio que ambos, Grant y su amigo, están por emprender. En un solo plano que va desde la puerta de un cuarto hasta el final de la escalera, arriba, Hitchcock nos revela una actitud amenazante en Grant notoriamente en contraste con el espíritu habitual que lo anima.

Estos dos momentos ayudan al espectador a sentir lo mismo que siente Fontaine. Es una técnica de identificación —y de manipulación artística— que nos lleva a preguntarnos: ¿Será, finalmente, un asesino? La sospecha y las dudas se han trasladado a nosotros, los espectadores. Por eso, más adelante, también nos preguntamos si en la muerte del amigo, Grant habrá tenido algo que ver. La verdad de los hechos, pero también la verdad de nuestros sentimientos, se han hecho escurridizos. No tenemos razones válidas para sospechar de Grant como asesino y, sin embargo, algo nos molesta y nos altera. Esta sensación que el espectador siente frente a la obra de Hitchcock es lo que dio origen al meinado “rey del suspenso”, desvalorización que oculta un tema más complejo y sutil: el miedo, la inestabilidad, la incerteza de todo.

Cabrera Infante lo dice así: “... el miedo a un peligro inminente y constante se le había hecho manera de vivir, angustia (...) Aparece donde quiera: en la política (o en la historia, de donde surgió), en los deportes, en la astronomía. ¿Los militares darán un golpe triunfador en Venezuela? ¿Tigran Petrosian será un nuevo Capablanca? ¿Hay vida en Marte? La torre de Pisa es la espada de Damocles de la arquitectura. En la literatura (Pasternak lo sabe bien) está el premio Nobel. Por el mundo de cine corre también ese fantasma del miedo demorado, pero aquí es un filón a explotar, un leitmotiv, un recurso salvador. Se llama, a veces, «**suspense**». Ésta es la inquietud que despierta *La sospecha*. Ese hombre encantador, barullero y libre hasta la irresponsabilidad —¿no deseamos, acaso, lo mismo para nosotros?—, ¿será, finalmente, un asesino?

Y esa muchacha asentada sobre tradicionales valores que, por educación y, a veces, contra nuestro pesar, compartimos, ¿no nos ha sido revelada como una niña temerosa que corre a refugiarse entre los brazos de su marido toda vez que un hecho que anula su sospecha le enciende el optimismo? ¿Y acaso no tenemos una difusa conciencia de que ese optimismo es siempre pasajero? ¿No vuelve ella, una y otra vez, a las dudas que le envenenan la vida? ¿No ha muerto, al fin, el papanatas y querible amigo de Grant?

El final de *La sospecha* nos deja al borde de estos abismos donde se juega la última escena (de paso, el abismo es una constante en Hitchcock: Stewart colgando de la canaleta en *Vértigo*; Grant y Eva Marie Saint arriba del monte Rushmore —que no queda en Los Ángeles— en *Intriga internacional*; la secuencia de la pelea en la *Estatua de la Libertad* en *Saboteur*, entre otras.

Fontaine está convencida de que Grant la quiere envenenar. Contra la voluntad de ella, él la lleva en auto a la casa de su madre. Bordean el abismo y la puerta del lado de ella se abre. Grant estira la mano. ¿Para protegerla a ella? ¿Para cerrar la puerta? ¿Para matarla? Fontaine se resiste: está convencida de que su marido quiere empujarla hacia la muerte. Forcejean como la primera vez, cuando el primer paseo juntos. ¿Es una escena de protección, y por lo tanto de amor, o es una escena de asesinato incipiente?



El espectador no lo sabrá nunca con seguridad. La perfecta planificación de los planos y el maravilloso montaje nos ubican, **a la vez**, en las dos posibilidades. Puede ser tanto una cosa como la otra. Terminada la lucha, Grant manifiesta su fastidio por la actitud de ella, ella comprende que él la quiere salvar y que su interés por el veneno que no deja huellas era para suicidarse por los problemas económicos. Grant asiente... ¿pero no ha mentado durante todo el film?

El filme cierra con el auto volviendo a casa y Grant que pasa su brazo por sobre los hombros de su mujer. Parece un abrazo protector y, sin embargo, hay algo de amenazante en ese brazo negro que se posa sobre la ropa clara de la mujer.

¿Final feliz? “No lo sabremos hasta que el filme acabe y quizás, entonces, descubramos que no lo sabremos nunca (Aquí, incidentalmente, he topado con la iglesia de Hitchcock: su metafísica es ésta)”. Son palabras de Cabrera Infante, ciertas, sin sospecha.

Artista inquietante, el gordo.

* Este artículo fue publicado originalmente en la revista *El gabinete del Dr. Caligari* N° 2, de junio de 1994, adjuntada al video en VHS, de la película “La sospecha”.

**“Cuando miro una película, siempre primero está el placer de mirar. Y después sí, la tarea del pensar, analizar, escribir...
Y sobre todo, de aprender, para poder hacer películas”**



Melina Cherro acaba de publicar un libro en la **Colección Estación Cine**, en su número 33, titulado: “**Diálogos con Diotima. Mito y cine**”. Anteriormente había publicado junto a Ángel Faretta y Diego Ávalos el libro “**Más allá del olvido. Historia crítica del cine fantástico argentino**”. Coescribió junto a Martín Basterretche, el filme *El último zombi*, estrenado recientemente. Un enorme placer conversar con esta brillante pensadora, escritora, realizadora y docente. Aquí la entrevista.

¿El guion de *El último zombi*, co-escrito con Martín Basterretche, es tu primera experiencia como guionista?

En cine sí. Trabajé en televisión hace muchos años. Por otro lado, tengo varios guiones escritos, algunos fueron parte de mi experiencia de formación, y otros están en desarrollo o esperando su turno para ser realizados.



El último zombi (Martín Basterretche, 2022)

¿Qué películas tuvieron como referencia?

Cuando empezamos a darle forma al guion, teníamos dos grandes referencias: el cine “clase

B” de Hollywood y las películas de Val Lewton de la década del 40. En especial *Yo caminé con un zombi*, que en realidad es la segunda película con zombis, la primera es *El zombi blanco* con Béla Lugosi, de 1932, dirigida por Victor Halperin. Tuvimos muy presente sobre todo estos dos films porque, charlábamos con Martín, la idea era corrernos de la figura del zombi contemporáneo: sanguinolento, que corre muy rápido, que muerde y come carne. Esos zombis que devinieron, en general, en alegorías políticas. En realidad, el cine de género fantástico —o el cine en general, bien entendido—, sirve para pensar cuestiones políticas, históricas, religiosas, etc. Pero no de forma alegórica. Los zombis actuales se vinculan siempre con un origen industrial, tóxico, y que parten de una fuga en una fábrica o en un laboratorio, de un químico, o de una enfermedad que se contagia. Siempre con una crítica literal y obvia al mundo capitalista, industrial. Lo que buscamos en *El último zombi* es volver al origen del zombi.

Claro, como en *El zombie blanco* y *Yo caminé con un zombie...*

Exacto. El zombi es el primer monstruo estrictamente cinematográfico: del vudú, de los ritos africanos, a la pantalla de cine. Así se observa en estas dos películas iniciáticas. El vampiro en *Drácula*, o *Frankenstein*, o los fantasmas, provienen de fuentes literarias. Y el zombi tiene su origen en el vudú, en el rito, en una tradición religiosa; que viene de África, y se instala en América. El Hollywood clásico supo tomarlo y transformarlo en género fantástico: lo religioso, una otredad, o mejor, lo sagrado que aparece de forma “extraña”. Lo que más nos interesaba era rescatar la idea del zombi como un alma en pena, un no muerto.



El zombie blanco (Victor Halperin, 1932)

¿Y cuál es la otra referencia que indicaste anteriormente?

El cine de John Carpenter: *El príncipe de las tinieblas*, *Asalto al precinto 13*, con esos seres *carpenterianos* que aparecen como algo amenazador, y que parece que son controlados por una fuerza que está más allá de este mundo. Nos parece importante hacer cine sabiendo lo que ya se hizo, conociéndolo. Es parte de una tradición, y esa tradición cinematográfica también es nuestra. Hacer cine, conociendo al cine.

¿Hubo alguna referencia literaria?

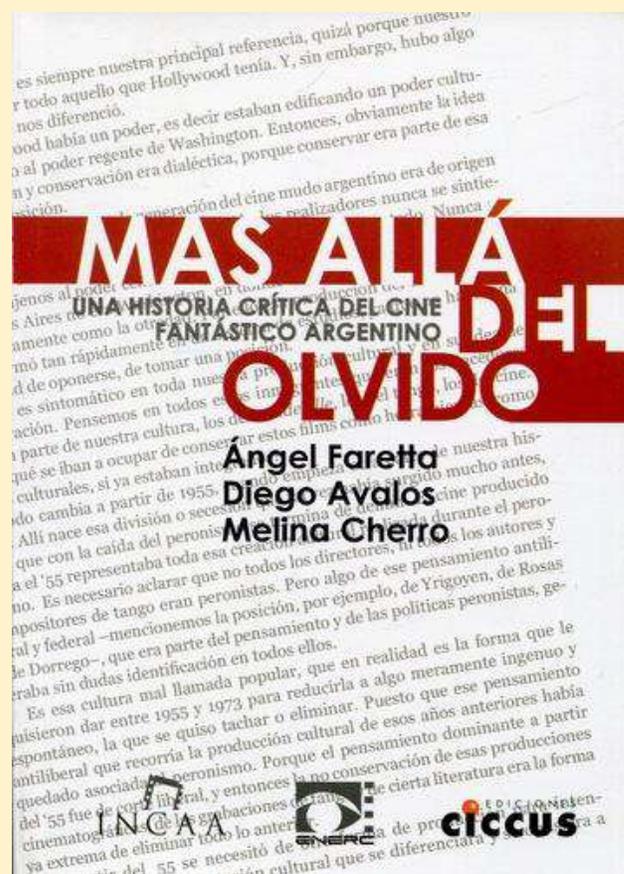
Sí, la literatura fantástica argentina es una inmensa fuente. Nos gusta mucho Adolfo Bioy Casares, que suele ambientar algunos de sus relatos en un hotel, muchas veces su protagonista está de vacaciones en la playa. *El gran Serafín* cuenta eso, y fue una gran inspiración. También la novela policial que escribió con Silvina Ocampo *Los que aman, odian* que organiza la intriga alrededor de la muerte de un personaje. En los dos relatos tenemos un personaje que se va a descansar a un hotel de playa y todo sale mal. Las cosas se van enrareciendo, y eso pone al protagonista frente a una situación que no se esperaba. En “El gran Serafín”, por ejemplo, lo que ocurre es que se viene el fin del mundo. Hay peces muertos en la playa, mal olor, cielos extraños. Pero los personajes están de vacaciones, disfrutan del *dolce far niente*: recorren el hotel, toman el té, charlan de cosas intrascendentes. Y

mientras eso ocurre, afuera se viene el fin del mundo. El protagonista se va dando cuenta de eso. En resumen: los films de zombis del Hollywood clásico, el zombi como monstruo cinematográfico; el cine de Carpenter —que nos gusta mucho—, que trabaja con el terror metafísico, con la idea de que el mal proviene de las entrañas del mundo en el que vivimos, que mueve los hilos de todo lo que nos acecha; y la literatura fantástica argentina. Esas fueron las grandes referencias que aparecían en las conversaciones cuando buscábamos una resolución para las acciones de los personajes, para el conflicto, encontrar los recursos para el fantástico, o el elemento trágico, es decir, lo inevitable. Así fuimos encontrando el mundo de la película.

¿Te gusta el género de zombis?

A mí me gusta el cine. Por ejemplo, no vi la serie *The Walking Dead*, pero sí me gustó la película coreana *Último tren a Busan*, me dio miedo, me generó inquietud, tiene buenos personajes, tiene melodrama. Con mi hijo, por ejemplo, vimos *The Expendables*, que hizo Sylvester Stallone y nos encantó. Me gustan las comedias, me gustan los musicales, me gustan los melodramas... Me gusta el cine. Y me gusta mucho el género fantástico. Pero, por ejemplo, *El exorcista* me da mucho miedo y tengo que hacer todo un proceso para verla. Siempre es un

rito de pasaje. No soy fanática del género de terror o de los zombis, o de algún género en particular. No soy espectadora de nicho. Miro películas que sean entretenidas, que me hagan pensar, que me emocionen. A mí el cine me llena el alma. Me hace sentir completa. Y espero hacer películas que generen esa emoción en el espectador.



¿Cómo surgió el libro *Más allá del olvido. Una historia crítica del cine fantástico argentino*?

Cuando salió la convocatoria para el concurso de la Biblioteca ENERC-INCAA, Diego Ávalos le propuso a Ángel escribir un libro sobre cine argentino, pero con una pregunta como base: ¿hay, en nuestro cine clásico, algo que podríamos llamar fantástico argentino? Era un desafío, porque ahora hay algunos libros muy interesantes; pero cuando surgió esto de presentar un libro al concurso, había muy pocos estudios serios sobre cine argentino en general y sobre nuestro cine fantástico específicamente. Y, por suerte, me invitaron a participar de la escritura. Hacía poco que había dejado de tomar clases con Ángel, y con Diego apenas nos conocíamos, nos habíamos cruzado en charlas y demás. Así que la invitación a trabajar con ellos fue muy oportuna. Y resultó un proceso lindísimo.

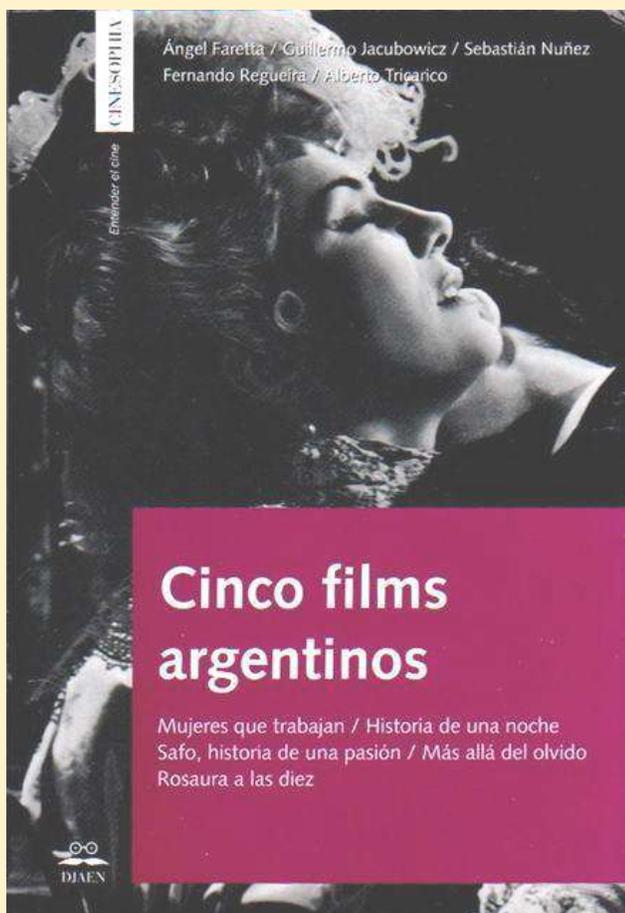
El libro se fue armando de a poco, casi de manera monstruosa, por partes. Era un chiste muy habitual entre nosotros, nuestro Frankenstein. Nos concentrábamos en un autor, mirábamos sus films, conversábamos. Y aparecían los temas, las obsesiones. Cada capítulo era diferente. Algunas películas muy extrañas, otras muy conocidas, que se nos abrían de par en par. Entonces la escritura era una búsqueda, un ir y venir. Y todo de una forma muy charlada. Que es la forma que tiene Ángel de enseñar, y que también es la forma de nuestra relación amistosa. Lo que nos latía a Diego y a mí era algo muy contundente: éste es el libro que nos hubiera

gustado tener cuando éramos estudiantes de cine en la ENERC. Aunque estudiamos en años diferentes, teníamos un pensamiento en común: había un vacío, un agujero muy grande con respecto a la historia del cine argentino. Los libros que había y los temas trabajados en las clases siempre eran cronologías con comentarios breves y superficiales: en la década del 40, se filmaron tales y cuales películas, tal director realizaba films de época con grandes escenarios, esa película fue un fracaso comercial, etc. Era como leer definiciones enciclopédicas, y el valor de los films parecía medirse de acuerdo a si tenía un “fuerte contenido social” o si era de “teléfono blanco”. Por ejemplo, conocíamos a Hugo del Carril por *Las aguas bajan turbias* y nada más. No es que no sea una gran película, pero es reducir un director complejo y rico a un film que tiende a interpretarse sólo por su contenido. Y el cine no es “bajada de línea”.



Más allá del olvido (Hugo del Carril, 1956)

Antes de nuestro libro, Faretta publicó un extenso y bello ensayo sobre *Más allá del olvido*, creo que ese texto, publicado primero en el libro *Cinco films argentinos* y después en *La cosa en cine* (ambos publicados por Editorial Djaen), es muy importante porque sirvió para traer del olvido, justamente, al gran film de Hugo del Carril y así darle un sentido mucho más entero y complejo a toda nuestra historia del cine.



En este sentido, el libro *Cinco films argentinos* con el ensayo de Ángel y de sus discípulos que

escribieron sobre Christensen, Romero, Saslavsky y Soffici, es fundamental. El asunto es pensar a nuestros directores como autores, estudiar su obra, sus films, porque es a partir de allí que se construye nuestra historia, nuestra identidad. Entender desde el análisis de la puesta en escena y no desde una cronología o de un comentario tipo epígrafe.

Por otro lado, el gran género argentino es el melodrama. Y esto es muy importante. Se tiende a infantilizar o a mirar con ternura, como si fuera un género ingenuo y menor al lado de los films de contenido social, como los de Lucas Demare. Pero no es así, es todo lo contrario. Es a través del melodrama organizado en torno a las grandes pasiones que nuestros directores trabajaron sobre lo social, lo político, lo histórico, lo religioso. Son films sumamente complejos que nos abren posibilidades de interpretación; que nos cuentan aquella Argentina fundacional. Y, como decimos en el libro, el melodrama es el puente para lo fantástico: al haber algo tan desmesurado, tan ominoso, prohibido, en las pasiones de los personajes, aparece otra cosa. Hay algo más que tiene forma de deseo pero también de ausencia, de vacío. Eso que deja mudos a los personajes es lo que no termina de aparecer. Lo fantástico, que se cuele a través de las pasiones de los personajes. Entonces, esa ausencia, que es fuera de campo, nos tiende el puente a lo social, lo político, lo histórico. Pero sin decirlo a los

gritos, sino mediante la puesta en escena, mediante la construcción de sentido. A medida que escribíamos el libro, que avanzábamos con el análisis de cada film, nos mirábamos con Diego y asentíamos, porque estábamos de acuerdo en que, cuando estudiábamos, nos faltaba un libro así. Esta sensación es un poco de género fantástico, ¿no? Eso de estudiar cine y sentir que hay algo que no te están diciendo, que algo falta, que no puede ser solamente esto. Otra vez el vacío, el silencio. Un gran fuera de campo. Algo nos estaba faltando...

¿Cómo pensás esa relación entre cine clásico argentino y peronismo?

Si bien nuestro cine clásico empezó antes del ascenso del peronismo, quedó directamente relacionado a ese gobierno, y es razonable que así sea. Las políticas del gobierno de Perón sirvieron para afianzar nuestro cine. Fue una época muy polémica, con exilios y prohibiciones. Hubo de todo. Pero lo cierto es que los grandes estudios se afianzaron, y el público argentino también. Porque no hay industria si no hay espectadores. El cine clásico fue una industria que, si bien tenía fomento, se autofinanciaba. Los que fundaron nuestros estudios entendieron dos cosas básicas: que el cine debía ser popular y sofisticado a la vez, y que había que construir un tipo de espectador de cine que estuviera atento al nuevo film de Zully Moreno o de Laura Hidalgo, que pudiera ver un policial o una co-

media, que disfrutara de los galanes del cine. Pero sobre todo, que se viera reflejado en la pantalla. Esto, aunque a alguno no le guste, se parece mucho a Hollywood. El peronismo lo entendió porque sabía que una Argentina poderosa se construye con industrias poderosas y con una cultura que se consolide, además, traspasando las fronteras hacia toda Hispanoamérica. Así, el peronismo ayudó a consolidar la segunda potencia cinematográfica del mundo que duró más de veinte años. Y lo más lúcido de toda esa política es que jamás exigieron que se haga cine “contenidista peronista”.

Entonces es lógico, con el golpe del 55, todo ese cine entró en la bolsa de lo prohibido. Porque tenía una carga simbólica muy fuerte. Era la representación de toda una forma de la Argentina que se quería olvidar, tachar, prohibir. Era una industria que quedó alineada, por la época en que fructificó, al gobierno de turno. Otra vez lo fantástico asociado a nuestro cine y a nuestra historia. Esto también es tema central en nuestro libro.

A partir del '55 aparecen directores como Torre Nilsson que, absorbiendo todo ese existencialismo a la moda en Francia en esos años, pasa a ser el representante de esta época, seduciendo a muchos pero sobre todo dejando tranquilo al verdadero poder: ese otro pensamiento autóctono, liberal y conservador a la vez, que volvía a escena más fuerte que antes. Además, ese cine

se cimentó en el naciente sistema de festivales prestigiosos que tenían los ojos puestos en la cultura de moda en Europa y el cine de autor, y despreciaban al cine norteamericano. Era un cine para un público educado y vanguardista. Esto generó un corte con aquellos viejos espectadores de cine argentino popular y masivo.

Torre Nilsson es un director que habla de y a la clase burguesa porteña. Prefiere lo raro a lo fantástico.

Y creo que Leonardo Favio, aunque peronista y sumamente exitoso, por su obra que es una variación del mismo tipo de cine-arte pero con contenido popular, resultaba cómodo y políticamente correcto.



La Mary (Daniel Tinayre, 1974)

En cambio una película como *La Mary* de Daniel Tinayre es una película incómoda por la mirada hacia la clase trabajadora, porque no es una mirada acaramelada o romantizada. O por cómo mira la historia argentina. Y ni hablar lo

que plantea en relación a la figura de la mujer, a la sexualidad, a lo sagrado del cuerpo femenino. Los poderes de la Mary son un problema en todo sentido, porque son la denuncia de un montón de cosas. El film de Tinayre se mete además con la idea de la familia, del barrio. En fin, es una película incómoda. Que además, vista de este modo, es la última gran película del cine clásico, si bien ya está adentrada en los '70. Es como una película de un período ya muerto, por eso también es fantástica y fantasmal. Eso lo decimos en el libro.

Y tenemos también el cine político de los años sesenta. Es muy fácil ese cine, porque es directo, baja línea, piensa bien. Cualquiera se siente bien cuando mira *Tire dié*; si bien lo que cuenta es muy tremendo y triste, el espectador se acomoda en la butaca y asiente a todo y todos estamos de acuerdo: no queremos que haya pobres en la Argentina. Ahora veamos, por ejemplo, *Los pulpos* que cuenta cómo una chica del interior viene a chuparle la vida a un tipo que es periodista, y ahí te quiero ver. Christensen no te deja ponerte cómodo. ¿Qué está contando Christensen? Ahí la cuestión se pone más compleja, ambigua, y requiere de un espectador que se tome el trabajo de hacer una lectura, una interpretación. Y esta lectura no nos deja tan tranquilos.

Nuestro cine clásico resulta problemático para pensar, porque nos saca de un lugar de comodidad. Yo creo que no se lo termina de entender,

porque es un cine que no se puede encasillar. Que demanda al espectador una mirada atenta, una capacidad de lectura, que invita a la interpretación simbólica. Que pone en crisis los valores bien pensantes.



Los pulpos (Carlos Hugo Christensen, 1948)

¿Cómo surgió el libro “Diálogos con Diotima. Mito y cine”?

En primer lugar, ustedes me invitaron a publicar y me pusieron en un problema. Un hermoso problema que resultó ser una gran oportunidad: juntar esta serie de ensayos que ya tenía escritos, y que de por sí tenían una idea de unidad. Todos en forma de diálogos, con los mismos personajes, y con el mismo procedimiento, es decir, el viaje. Había una base fuerte para armar un libro de ensayo pero con rasgos de ficción. Algo que

trabaje conceptos muy difíciles pero que sea de lectura clara y amena.

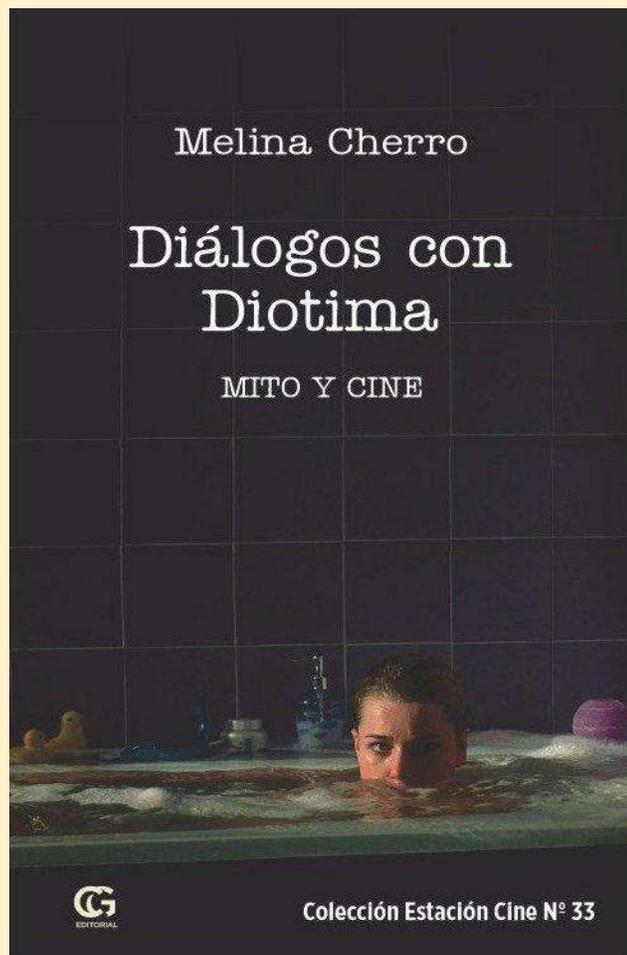
Uno estudia toda la vida, creo que no sólo pasa con el cine o con otras disciplinas artísticas, sino que pasa en todas las profesiones; supongo que es así, o así debería ser. Formarse, leer, estudiar. Buscar. Mirar y volver a mirar. Hay días en los que siento que no voy a llegar nunca. Después me pregunto a dónde tengo que llegar, y la respuesta es que lo importante es seguir estudiando. Que cada autor llega cuando es el momento. Porque otra vez es esa cuestión del alma. Si no estudio, me siento vacía. Entonces, por suerte, hay films que no vi, o libros que no leí. Y, ante la duda, siempre es bueno volver a mirar a Hitchcock.

¿Cómo fue el proceso de escritura?

Escribir es parte de este proceso. Escribo porque necesito explicarme las cosas que estudio. Los diálogos que componen el libro me sirvieron para explicarme conceptos, ideas, relacionar autores. Vincular una película o analizarla. Y al releerlos me di cuenta de que podían ser un material interesante para que otros aprendan.

Algunos de los ensayos que componen el libro los escribí cuando estudiaba con Ángel Faretta. Ángel enseña con esta forma de diálogo, de charla. Yo llegaba a su casa, nos sentábamos a la mesa y empezábamos a conversar. Me pre-

guntaba qué había leído o qué había visto esa semana, y a partir de ahí, con preguntas, con reflexiones, vinculando un tema con otro, a un autor con otro, se deslizaba la clase.



Por ejemplo, el primer diálogo del libro “Alegoría de una mujer del Renacimiento” surgió después de una clase sobre Sandro Botticelli y su obra “El nacimiento de Venus”. Escribir el diálogo fue una forma de bajar a tierra conceptos muy complejos. Porque escribir me servía para afianzar lo que iba aprendiendo, me servía

para recordar. Así que escribir ese diálogo fue una acción natural. Una suerte de continuación de ese proceso de aprendizaje. Y posteriormente cuando sacamos la revista *Aquilea Liberada*, una revista digital, ese texto borrador se convirtió en un ensayo que publicamos.

Cuando lo volví a leer, ya pensando en el libro, me encontré con que le faltaban cosas, muchas cosas. Y ahí empezó la tarea de corrección. A medida que leía cada diálogo, aparecían ideas nuevas; volví a mirar las películas y a leer algunos libros. Me encontré con esos personajes queridos, que me habían resultado muy útiles en su momento, pero ahora tenían que cambiar, transformarse en otra cosa, como yo misma me fui transformando a lo largo de todos estos años.

¿El diálogo era entre un *Maestro* y *Neófita*, no es así?

Sí, pero ahora, en el libro, pasaron a ser el Doctor Romani y Eugenia. Se convirtieron en personajes, porque el tiempo y la distancia, el seguir estudiando, el escribir no sólo ensayos, hace que uno pueda pensar lo escrito hace tiempo y darle una forma nueva, darle vida. Porque ahora esos textos no son para mí, no son para que yo pueda explicarme y retener lo aprendido. Ahora esos diálogos son para que otros también aprendan. El libro es una recopilación de cinco ensayos en donde el Dr. Romani y Eugenia con-

versan, viajan, visitan personajes y escenarios fantásticos, y discurren por conceptos que son fundamentales. La libertad, la autonomía, el aprender a pensar y a relacionar, es parte del juego. Ése es el espíritu, la impronta, de las clases que yo doy ahora. Por ejemplo, con el grupo de los martes de *Historia y Teoría del Cine*, cada vez que comenzamos a analizar una película yo pregunto: ¿cómo empezamos a hablar hoy de esta película? Mis clases son muy charladas, porque uno aprende la forma, y luego esa forma se hace propia.

¿En qué año se escribieron esos ensayos?

El epílogo lo escribí ahora, cuando estábamos corrigiendo el libro con mi amiga, la escritora Jorgelina Etze, que además de corregir cuestiones básicas de redacción y concordancia, hizo un trabajo de edición del libro. Jorgelina es muy precisa, puntillosa, y sabe hacer preguntas incisivas. Te pone en crisis el texto. Con ella trabajé muchísimo a los personajes, el cómo habla cada uno. Trabajamos el ritmo del texto. Las dosis de humor, que para mí son fundamentales. Así es que los diálogos escritos, hace cinco o siete años algunos, otros más recientes, encontraron una forma nueva. Les incorporé ideas nuevas porque, como dije antes uno estudia toda la vida. Cada vez que vuelvo a mirar un film, o a leer un texto, aparecen cosas que antes no había visto.

También he ganado seguridad y soltura a la hora de interpretar. Y eso se siente en esta nueva versión de cada uno de los diálogos. Realmente espero que sea un libro que sirva para que otros disfruten, aprendan, que sirva para despertar la curiosidad, que es una emoción muy necesaria. Si no tenemos curiosidad, entonces nos quedamos estancados, ¿no?

¿Qué sensaciones tenías al escribirlos?

Creo que dos. Por un lado, el escribir me permite explicarme. Cada vez que tengo que preparar una clase tengo una especie de sensación de caos: ¿por dónde empiezo?, ¿cómo digo esto?, ¿qué quiere decir esta escena?, ¿por qué el director eligió contar de este modo?... Y así. Un torrente de preguntas que parecen no tener respuesta. Escribir me permite encontrar esas respuestas. Aunque sé que a medida que escribo aparecen preguntas nuevas, pero eso es parte del misterio del cine, del arte, del pensamiento. Por otro lado, escribir es como un juego. Invento personajes que dicen y hacen cosas, armo un mundo, e invito al lector/espectador a que entre en ese mundo que tiene sus reglas. Eso es muy divertido.

Quien lea *Diálogos con Diotima. Mito y Cine* se va a encontrar con que tiene mucho sentido del humor. La relación entre el Dr. Romani y Eugenia está llena de retos y tomadas de pelo, ironías

y chistes. Porque los temas son muy serios, pero el humor es necesario para el aprendizaje. El chiste, la ironía, son una manera de aliviar la densidad de los conceptos que nos traen una y otra vez la idea de lo trágico, del límite. Hay un límite a nuestras acciones, a nuestro entendimiento. Y si bien cada vez damos un paso más, lo trágico está ahí. Nuestra finitud, por ejemplo. Y el humor ayuda a que eso sea más digerible. Y también trae otra posibilidad de lectura. Es rebajar, llevar a lo pedestre para poder volver al concepto alto. Por ejemplo, me gusta mucho en el capítulo en donde se habla de *El talentoso Sr. Ripley* de Patricia Highsmith y se hace una relación con *El banquete* de Platón y el tema del doble. Ahí apareció una humorada con el tema de la media naranja. Esa idea que es de un saber popular, la media naranja que es tu otra mitad, tu pareja, sirve para explicar desde una idea común, cotidiana, pedestre, un concepto alto, complejo, erudito. Me parece que esa tensión entre lo cotidiano, lo ordinario y lo extraordinario, es fundamental para poder enseñar y aprender.

¿Dónde das clases?

Trabajo en el taller de cine “El Mate” que es una escuela de cine para chicos que funciona en Vicente López. Ahí empecé a estudiar cuando era adolescente, y desde hace unos diez años doy

clases. Y en la UBA, en la carrera de *Imagen y Sonido*, que es la carrera de cine de la facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU), ahí doy clases hace como veinte años.

¿Das cursos habitualmente?

Sí, los martes funciona por *Meet*, de manera virtual, el taller de Historia y Teoría del Cine. Es un grupo muy lindo, con gente de distintos lugares del país. Estuvimos trabajando sobre los films de Vincente Minnelli y ahora empezamos con Coppola. Emoción pura.

También tengo alumnos que toman clases particulares. Con algunos trabajamos sobre historia y teoría del cine, pero la mayoría escribe, así que lo que hago es una especie de tutoría. Lee-mos lo que van trabajando semana a semana, desde la idea inicial hasta que logran llegar a un guión terminado. Tengo alumnos hermosos, que trabajan muchísimo, son muy comprometidos, es un placer enorme.

¿Cómo preparás las clases?

Preparar cada clase implica mirar la película dos o tres veces para poder encontrar la construcción simbólica, para desentrañar los secretos. Creo que nunca se termina de encontrar todo lo que cada película esconde, de dar sentido a todos los elementos de la puesta en escena, pero siempre

se puede acceder a una capa más. Por eso es tan importante estudiar y mirar y pensar.



Un americano en París (V. Minnelli, 1951)



El padrino (Francis Ford Coppola, 1972)

Cuando los alumnos del taller de los martes me dijeron “queremos ver a Coppola” yo les dije que teníamos que mirar a Minnelli antes. Llegar a *El padrino* es un camino sinuoso. Minnelli nos abrió muchísimas puertas para poder acceder a Coppola: el tema del poder, el de la familia, el de la creación. El tema del mal. Creo que ahora estamos preparados. A veces me pasa que miro

una película y pienso: “no sé cómo dar una clase con esto, no sé que voy a decir”. Y de repente encuentro algo, y la película se abre de par en par y la entiendo. Cuando sucede es precioso. Es parte del trabajo.

En tus palabras hay mucho amor por el cine...

¡Qué bien! Hablar de películas es como hablar de mi familia. Como te dije, necesito ver películas porque me hacen bien al alma, porque si no me siento mal, hasta físicamente. Es una cuestión espiritual. El cine es ese lugar a donde ir. Es un refugio. Es el lugar del amor, de la pasión, del consuelo.

Por ejemplo, ¿en qué directores encontrás eso?

Encuentro amor en muchos directores, en muchas películas. Es difícil elegir. Ya nombramos a Coppola, a Hitchcock, a Carpenter, a Tourneur, la lista es interminable. Hay algunas películas que veo desde que era chica, los musicales de Minnelli por ejemplo. Otras las fui descubriendo después, cuando empecé a estudiar. Pero cuando miro una película siempre primero está el placer de mirar, de ser feliz. Y después sí, la tarea del pensar, analizar, del escribir. Y sobre todo de aprender para poder hacer películas.

Empezamos hablando de *El último zombi*. Cuando decidimos escribir el guion con Martín Basterretche, siempre fue pensando en esas películas que nos hacen sentir en casa. Entonces la idea era tratar de recrear esa emoción. Hacer personajes queribles, invitar al espectador a un viaje, y que lo trágico de la película se haga carne en el espectador. Que entienda con el alma, con el corazón, lo que pasa en cada escena. Y si logramos que algún espectador vuelva a verla por el gusto de permanecer en el mundo de la película, entonces el objetivo está cumplido. Ojalá *El último zombi* sea la casa para muchos espectadores, que sientan placer cuando la vean como nos pasa a nosotros cuando miramos *Yo caminé con un zombie* de Tourneur.

¿Mirás cine argentino contemporáneo?

Disfruto mucho *Nueve reinas* y *El aura*, y me da mucha pena porque Bielinsky nos dejó muy pronto.

Szifrón es nuestro director. Entiende todo: al cine y su historia, a nuestros directores, y a la Argentina. Cada película o serie que hizo Szifrón es la comprensión absoluta de nuestro país y de quiénes somos los argentinos. Pero lo hace de tal modo que también es universal: en sus películas aparece lo social, lo político, lo histórico, lo familiar, y lo mítico, ¿no? También ocurre eso con los dos films de Bielinsky. Tam-

bién me gustan las dos películas de Natalia Meta, *Muerte en Buenos Aires* y *El prófugo*. Son dos películas muy distintas, muy raras, pero tienen cosas en común, donde se ve la mano de la directora y lo que está pensando. Ella trabaja con el género, y desde el melodrama y el policial llega a lo fantástico. Son películas incómodas, que dejan al espectador con un guante. Cuando llega el final, hay que hacerse cargo de volver a pensar la película, tratar de desandar el camino y así poder entender las razones de los personajes. Ella también habla de la Argentina.



El prófugo (Natalia Meta, 2020)

De Luis Ortega me gustó *El ángel*, la vi en el cine y la disfruté un montón, y la volví a ver hace poco para preparar unas clases. Como en los films de Natalia Meta, en *El ángel* hay melodrama, hay fantástico argentino. Me gusta mucho una película de Ana Piterbarg, *Todos tenemos un plan*, con Viggo Mortensen. Es un melodrama familiar, una policial, y también de viaje iniciático. La puesta en escena está muy bien: el tema del doble, el viaje al otro lado, lo

fantástico latiendo gracias a lo no dicho, al secreto. El pasado que acecha. Y la idea de la salvación.

¿Te gustó *El hijo*, de Sebastián Schindler?

Sí. Otra película argentina que trabaja con el melodrama y a partir de allí gira al fantástico. Está buenísimo cómo Schindler usa las formas: los espirales en las pinturas del protagonista, las escaleras, que son la forma de la propia trama. El espiral, el caracol, la cuestión del hogar y la familia. Todo construye algo muy siniestro. Está muy bien.

Todos estos directores construyen sus relatos utilizando el fuera de campo. Eso que late en la trama y que no está dicho, que sólo se manifiesta expresamente al final. Y cuando esa revelación se produce, el espectador entiende, piensa, se vuelve activo y parte de la obra.

Hacer películas es un trabajo muy complejo, y me gusta mucho cuando me encuentro con películas en donde se nota que el director o la directora pensaron, diseñaron, se preocuparon por entender lo que están contando. Ese cine en donde el autor arma un mundo, en donde hay una idea que se va desplegando lentamente en la trama, en la puesta en escena, en los diálogos. Lo que el montaje arma para que el espectador vaya sintiendo, entendiendo, atando cabos. Eso es pensar en el espectador, es respetarlo. Porque

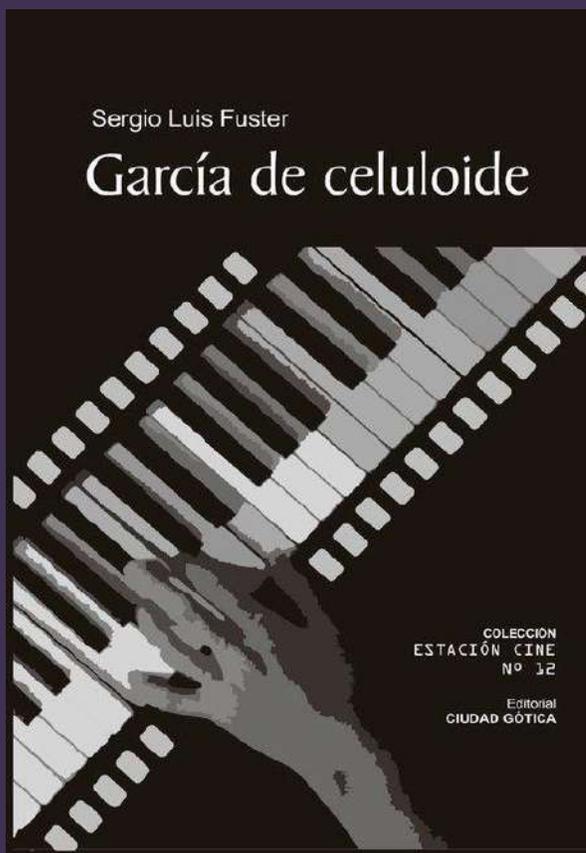
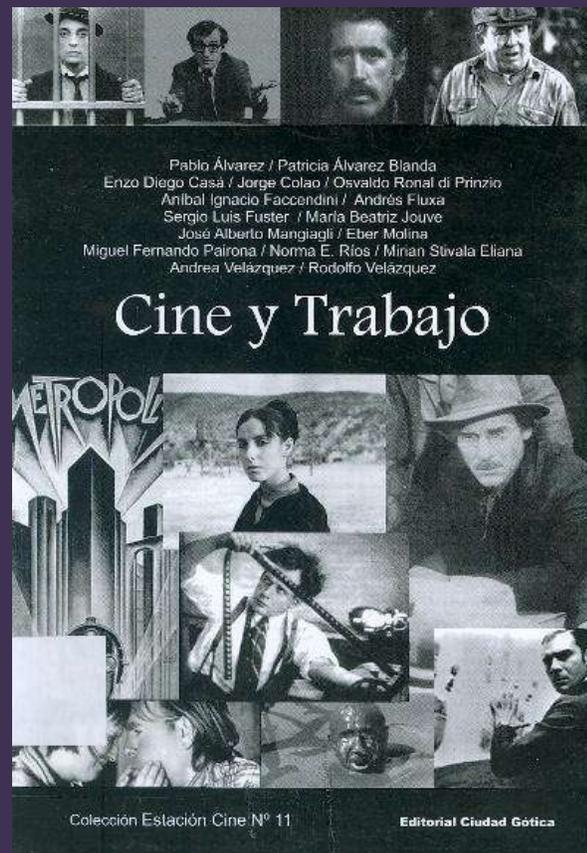
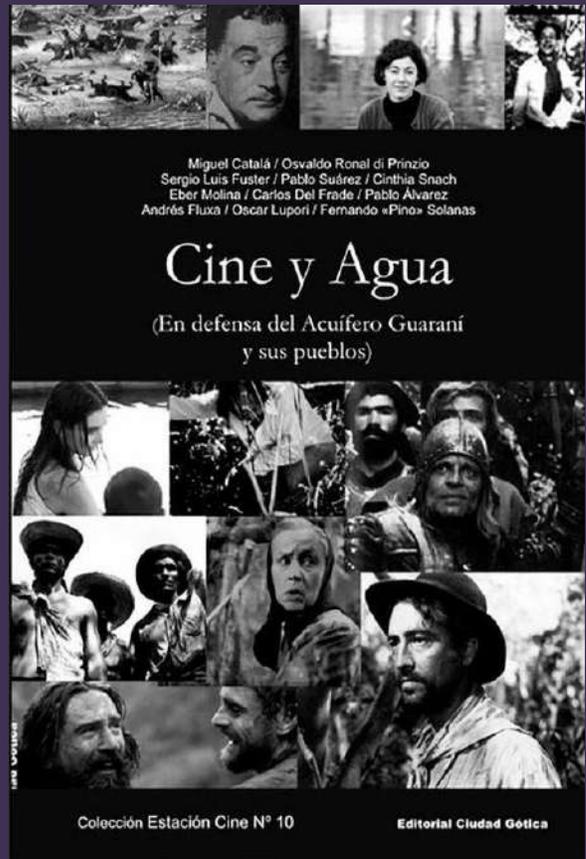
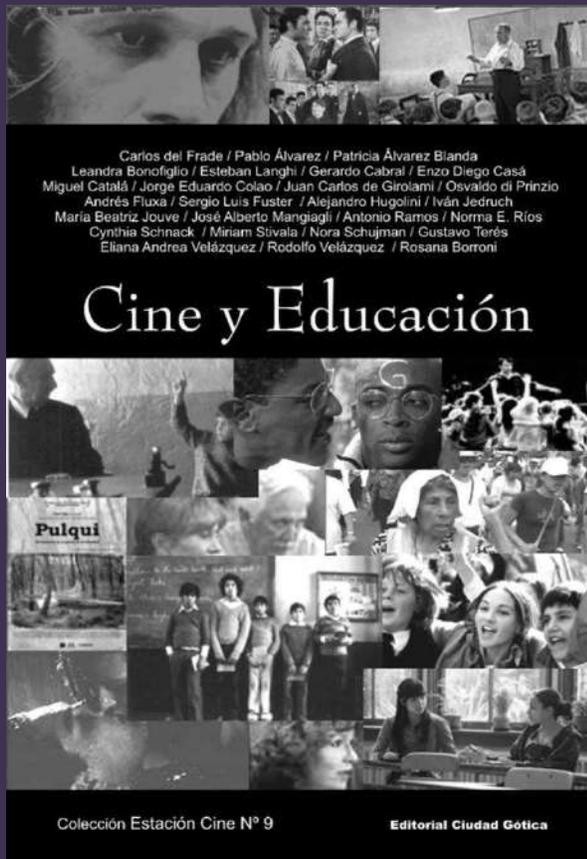
si los elementos del relato, si la puesta en escena está pensada, entonces le propone al espectador ingresar en ese mundo, experimentar emociones, situaciones, pensamientos. Cuando en una película cualquier cosa puede ocurrir, no hay jerarquías en relación a las acciones, cuando no hay un sentido hacia el cual podemos arribar, bueno, eso no es respetar al espectador, ni al cine. Cuando el director se pone por encima de su obra, por ejemplo. El autor es autor, en tanto haya obra. Y para que esto ocurra tiene que haber un diálogo con los espectadores.

Si el autor piensa, el espectador también. Escribir o filmar para hacer pensar al otro, para pensar juntos.

¿Y quiénes lo entendieron?

Griffith entendió eso. Nuestros directores del período clásico también. Estos films que te nombraba antes, me parece, tuvieron esas intenciones.

Si hay algo que el director quiere contar, y ese algo se despliega mediante la puesta en escena, es decir, mediante el lenguaje del cine. Si genera ideas, pensamientos, emociones, entonces la película va a hacer pensar al espectador. A esa persona que está sentada mirando la pantalla, y que espera, también, que le propongan algo. Y cuando aparece eso es fantástico.

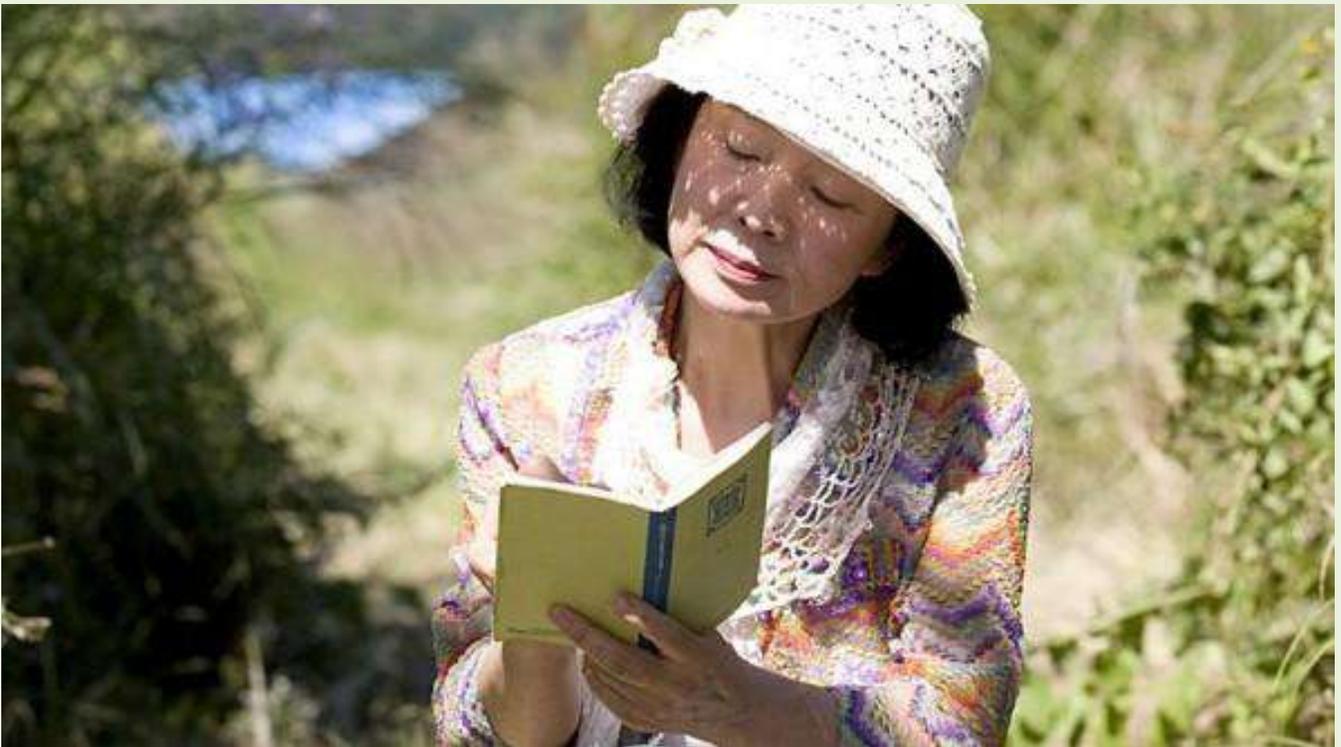


COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

Otro nombre para la palabra olvido

Impresiones en torno al film *Poesía*, de Lee Chang-dong

Por Candelaria Rivero



Siempre hay flores para el que desee verlas

Henri Matisse

Chicos que juegan entre piedras y yuyales. El paisaje tiene montaña y tiene río, tiene sonido de agua que corre. El niño que mira en el presente, de pronto ve, y en ese mirar, entra en sus ojos, un río llevando un cuerpo.

Para conocer, hay que lograr instalarse en lo que va, en lo que anda, en lo continuo. Para poder decir “río” hay que tener manos en los ojos, para poder decir “paisaje” hay que saber estar dentro del paisaje y esto implica, dejarse atravesar y conmover por eso que, siendo presencia, dialoga con las formas.

El cuerpo que el agua lleva es joven. Sostiene el agua, su vida suspendida y la arrastra corriente abajo. Ese cuerpo construye paisaje, sólo si hay alguien que está ahí y mira, o señala, o en presencia, abraza y nombra.

Al nombrar, la despedida, está también naciendo. La palabra, se erige desde la nada y reclama un lugar entre lo que acontece, para después retirarse, ocupar otro lugar de manera velada, y así volver a surgir en un nuevo espacio, en un nuevo sonido, en una imagen nueva.

El cuerpo avanza por el río. Lleva nombre de tragedia.

Una mujer con camisa floreada espera su turno, y al esperar, observa. Al entrar al consultorio, confiesa que se le olvidan las palabras.

La señora de camisa con flores y sombrero sale a la calle y se cruza con las malas noticias sobre un cuerpo que el río trajo. El suceso la afecta. Las palabras no logran aún salir. Para nombrar, hay que entender.

Su vida alterna entre la acción de cuidar de un adolescente, la de cuidar de un anciano, y la de asistir a un curso de poesía. En este lugar, se le pedirá que hable sobre un objeto, puntualmente, sobre una manzana. Para ello, deberá volver a observarla una y otra vez, morderla, saborearla, entrar en contacto sensible. Además, deberá tener listo un poema para el fin del cursado.

La mujer construye la escena, siendo ella misma elemento poético que se desenvuelve, que se detiene ante lo simple y lo bello. La belleza necesita de unos ojos despiertos, de una boca que nombre. Las notas en el cuaderno crecen a la par de la vida cotidiana.

¿Cómo se escribe un poema?

La narración hilvana, la vida es un cuadro en movimiento, la emoción alarga sus dedos para mezclarse con los objetos y las acciones.

La impotencia, el dolor, la culpa, el deseo. La palabra encuentra su origen en el adentro y puja por nacer. El poema se nutre de la constatación

gradual, de ese vértigo que la moviliza, de la sed que la invita a andar.

El paisaje es el mismo y es circular. El poema cruza la piel, penetra el aire.

El mal de Alzheimer encuentra, en el poema, el bien. La construcción semántica se sirve, aquí, de la capacidad de asombro, de eventos que pueden ser enunciados de otra manera. Olvidar lo que la palabra dice, alterar los nombres, le permite reelaborar y volver a construir nuevos sentidos, dando paso a lo nuevo, indefinidamente.

¿Cuál es la fuerza que empuja al poema? ¿De qué río surge la palabra?

El juego poético va unido al juego del vivir, se alimenta de la aguda observación. Dentro de los ojos de quien escribe, se abren nuevos ojos, que crecen hacia distintas direcciones.

La película corre como un río, sobre el que se imprime la imagen de una mujer que observa lo mínimo, que hurga en el color de las flores. La palabra encuentra, andando, sus propias piedras que la hacen tropezar, para disolverse, más tarde, en el agua espiralada.

Para escribir, para amar algo, hay que conocerlo; y para conocerlo, hay que observarlo sin prisa. Eso que ella ve por fuera, resuena con el paisaje interno de sus emociones e impresiones.

Ella toca la palabra y es tocada por el lenguaje. Su poesía se cocina a fuego lento.

El paso del tiempo, le impone el desvanecimiento de algunas palabras. En este punto, infancia y vejez se miran, la palabra que tardó en ser aprendida, pasando por palabras intermedias hasta encontrar su sonido exacto, retorna, ahora, hacia algún lugar del psiquismo en donde se alojan los vocablos que se usan a lo largo de toda una vida.

Quien aprende a escribir, aprende también a olvidar; para, desde allí, volver a conquistar el lenguaje, cada vez. Quien escribe vuelve siempre a arriesgar; enciende, ante sí mismo, una luz, móvil, furtiva.

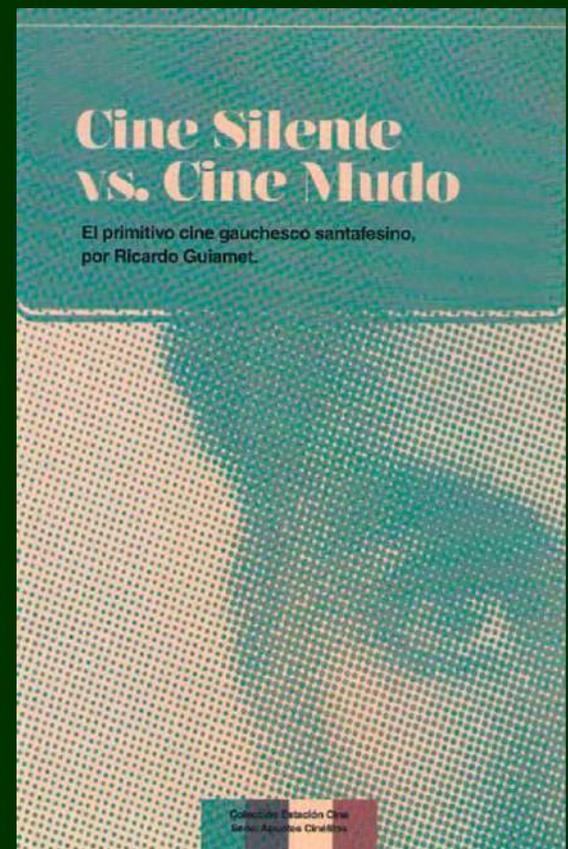
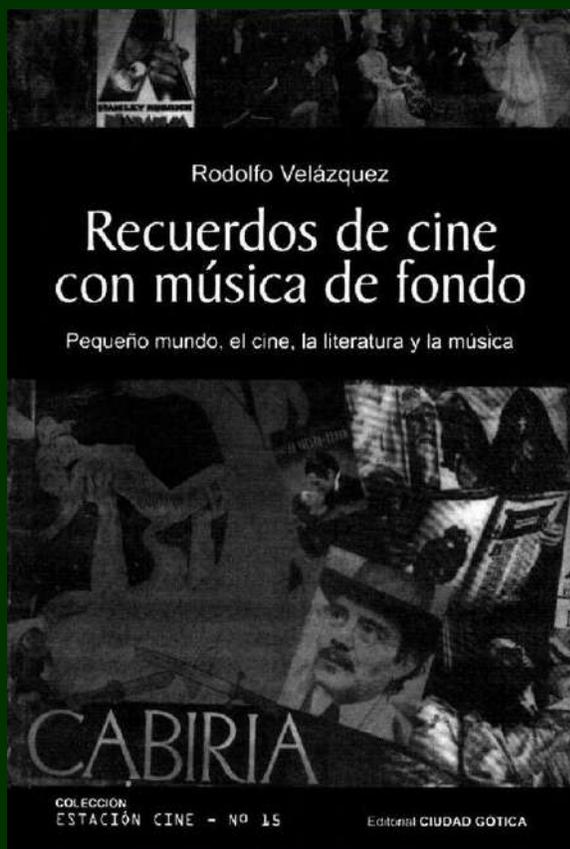
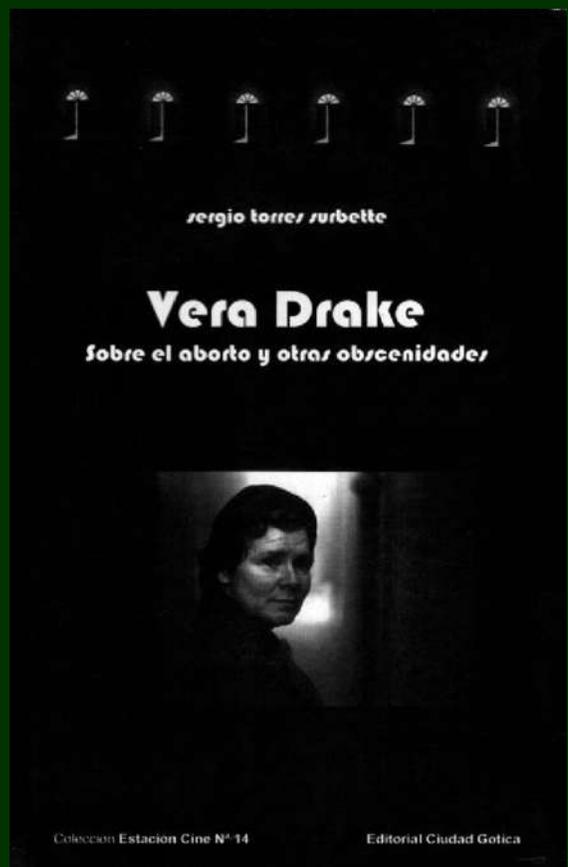
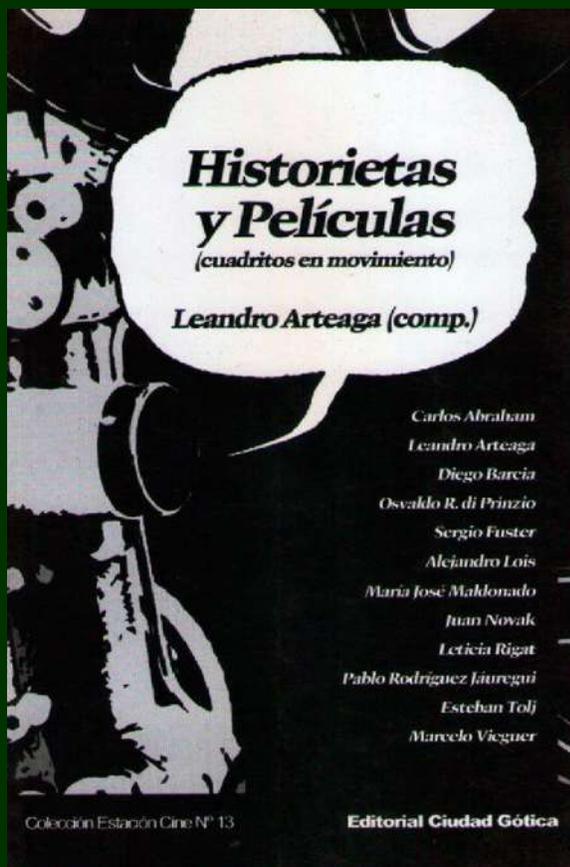
La mujer se funde con el paisaje, su cuerpo imprime a cada paso pinceladas, deja huellas, da pistas para que quien venga, mire.

Se despide, pero en su poema final, se reúne y condensa su singular percepción, su forma de atrapar el pulso de lo vivo.

El poema sigue latiendo, el poema es de quien lo busque, suena entre las flores, se repite como un eco que cambia los nombres, las letras, el ritmo.

Algo, en esa imagen circular, canta, celebra, enuncia, permanece, nombra a los que se fueron, invoca a los que vendrán.

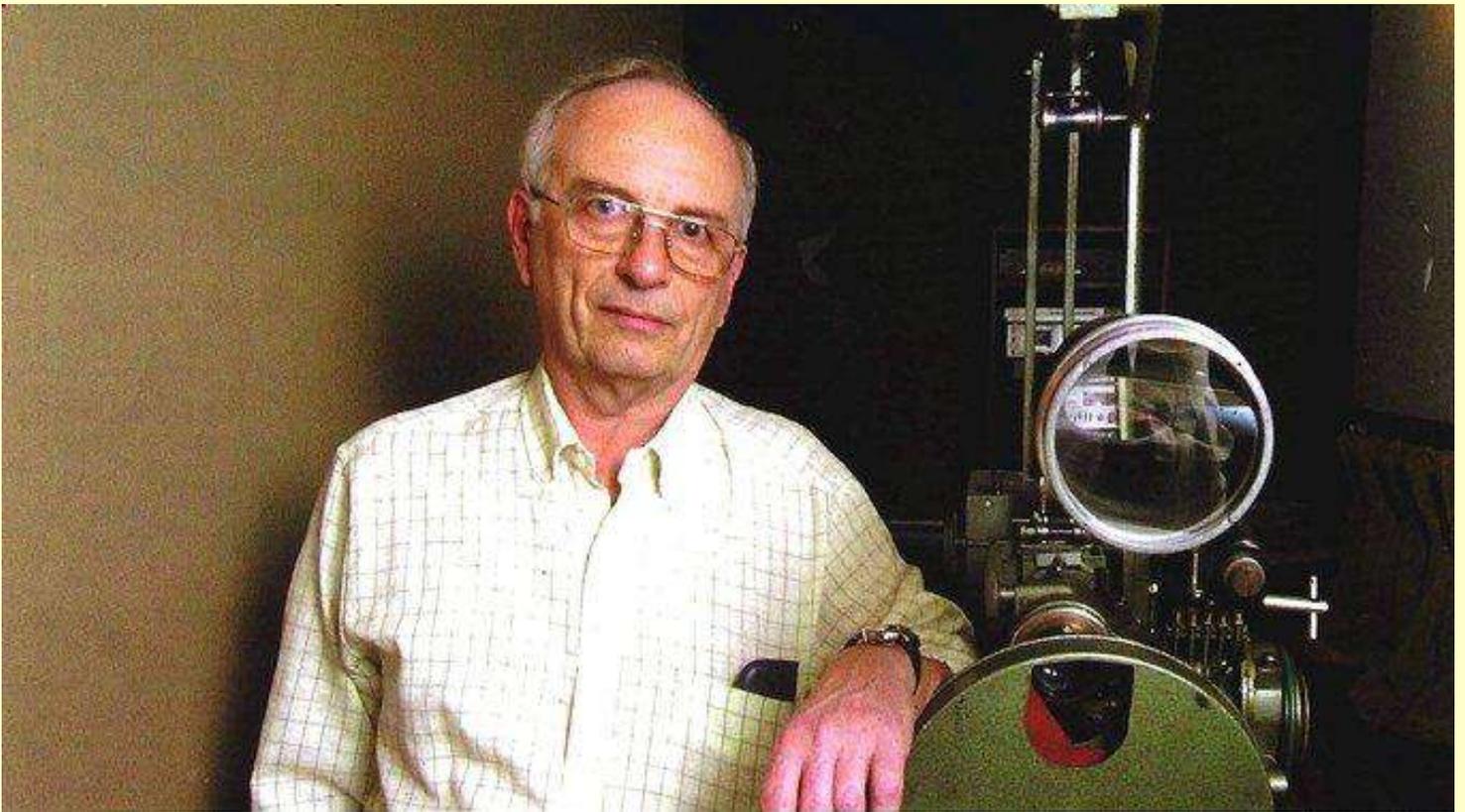
La palabra es, aquí, puente, paisaje, comunión.



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

El recuerdo de Alfredo Scaglia, director del Cine Club Rosario

Por Fernando Varea



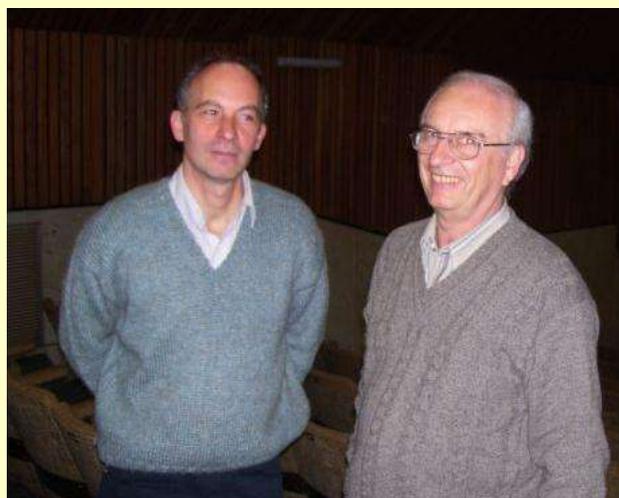
GRACIAS POR EL CINE

“Nos podrían decir que somos gitanos del séptimo arte”, bromeaba Alfredo Scaglia cuando fue entrevistado por Lisy Smiles para el diario *La Capital* en octubre de 2006: se refería a los constantes cambios de sede del Cine Club Rosario, desde sus comienzos en 1950 en el cine Astral (Rioja entre San Martín y Maipú) pasando por la sala Lavardén, la Biblioteca Asociación de Mujeres y los extintos cines San José (del colegio del mismo nombre), Urquiza (de Urquiza al 1600) e Imperial (de Corrientes casi Tucumán), entre otros ámbitos, hasta arribar en 1981 a la sala de la Asociación Médica (España y Tucumán), donde perduró.

Ese sentido del humor y el orgullo al contar sus experiencias como cineclubista siempre afloraban al hablar con él a quien, tristemente, ya no veremos en medio del bullicio que precedía a cada función del cine club, atento a las expectativas de los asistentes y a la correcta articulación de las actividades, sin perder nunca su sonrisa y una envidiable serenidad.

Oriundo de Gálvez, después de haber sido impulsor del cine club de esa ciudad (fundado en 1964), se integró al de Rosario, que había surgido impulsado por miembros de la revista litera-

ria Espiga y la Asociación de Cronistas Teatrales y Cinematográficos, inaugurando su recorrido de proyecciones con los films alemanes *Melodía del mundo* (1929, Walter Ruttmann) y *El testamento del Dr. Mabuse* (1934, Fritz Lang). Después de estudiar en la UNR, Alfredo comenzó a dividir su tiempo entre su familia, su trabajo como psicólogo y su pasión por el cine. Llegaría, entonces, la aventura de salir a buscar películas en distribuidoras, cinematecas, embaajadas y festivales, comprándolas, alquilándolas, intercambiándolas con otras o procurando donaciones. Al mismo tiempo, cuidar que nunca falte un proyectorista y otros mil detalles.



Fernando Varea y Alfredo Scaglia

Ciertamente, aunque ya no esté entre nosotros, una legión de cinéfilos recordará vivamente su presencia detrás de tantas jornadas placenteras.

Es que el Cine Club Rosario fue para muchos un excepcional espacio de encuentro con el cine de distintas épocas y procedencias, un faro dentro del escenario cultural de nuestra ciudad.

Uno de los períodos más prósperos fueron los años posteriores al regreso a la democracia (diciembre de 1983), en los que proyectó muchos filmes que habían estado prohibidos durante la dictadura 1976/1983 o que no llegaban a tener estreno comercial en Rosario, incluyendo varios argentinos: había lista de espera para asociarse. Fue justamente en esa época que comencé a asistir —invitado por un amigo, después como socio—, y los recuerdos se disparan...

Las soleadas mañanas de domingo, a comienzos de los 90, en las que un muy joven Pablo Rodríguez Jáuregui divertía a un puñado de pibes con su cámara y sus películas en la sede de calle San Lorenzo al 1600 donde funcionaba el llamado Cine Club Infantil "La linterna mágica". La maravillosa posibilidad, un sábado a la tarde, de trasladarse en el tiempo viendo en la sala de la Asociación Médica un filme mudo musicalizado en vivo por el pianista francés François Debaccker. La ansiedad de aquella función de diciembre de 1993 en la que se nos reveló el misterio de *Los traidores*, el film que (a diferencia de su director, Raymundo Gleyzer) pudo encontrarse después de desaparecer durante la última dictadura. Los animados debates del Cine Fórum y el interés por el material de la biblioteca que ama-

blemente facilitaba Noemí Caisutti. Las funciones al aire libre en la terraza de la Asociación Médica durante el verano. La proyección de *El último malón* (1917, Alcides Greca), de cuyo rescate participó Scaglia, tanto como en el de otra película muda santafesina, *Juan Moreira, el último centauro* (1923, Enrique Queirolo).



Leandro Arteaga, Alfredo Scaglia y Fernando Varea

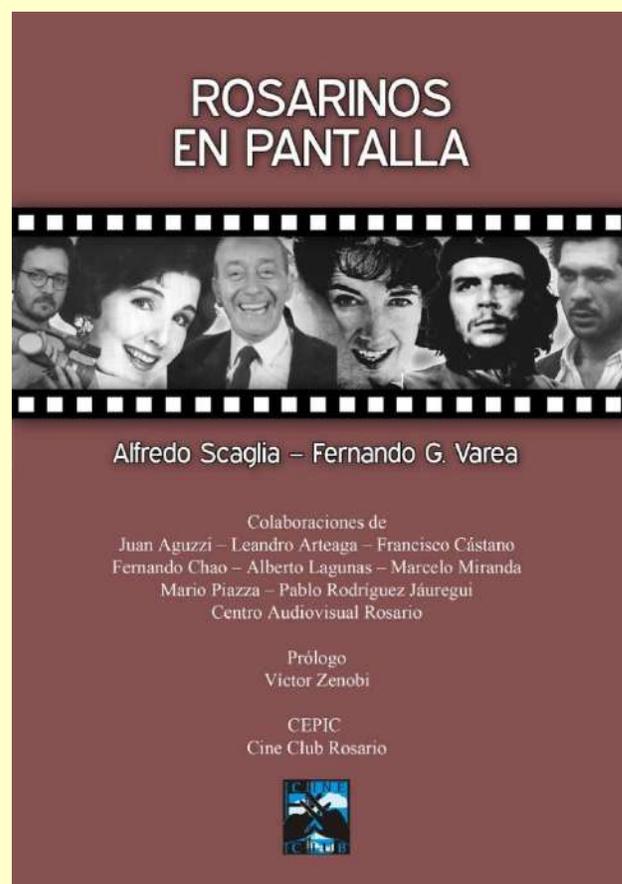
Las acciones desplegadas por la institución en las últimas décadas han sido muchas. Puede demostrarlo el hecho de que todo realizador local ha visto proyectado un trabajo suyo en la pantalla del auditorio de la Asociación Médica en algún momento, así como resulta difícil que un periodista o intelectual vinculado al cine en nuestra ciudad no haya intervenido en un curso, taller, seminario, presentación o publicación dependiente del cine club. Las actividades, ciclos y exhibiciones especiales han sabido extenderse además a otros recintos (Alianza Francesa,

Colegio de Escribanos) o realizarse con auspicios de otros organismos.

Entre las iniciativas de Alfredo hubo una que, hace unos quince años, me llevó a compartir con él muchas charlas y reuniones: después de una serie de proyecciones de películas locales, quiso dejar un documento escrito de todos los rosarinos que (como realizadores, productores, guionistas, actores o músicos) habían intervenido en el mundo del cine y me convocó para ayudarlo. La investigación, que terminó llamándose “Rosarinos en pantalla”, agregó a las 270 biofilmografías que habíamos logrado elaborar un prólogo de Víctor Zenobi y artículos valiosos sobre distintos aspectos de la historia del cine en nuestra ciudad, escritos por Fernando Chao, Alberto Lagunas, Juan Aguzzi, Leandro Arteaga, Mario Piazza, Pablo Rodríguez Jáuregui y otros, más un apéndice con todos los ganadores hasta ese momento de la competencia rosarina del Festival Latinoamericano organizado por el Centro Audiovisual Rosario.

Una vez publicada, después de una concurrida presentación que lo dejó muy conforme, tuvo una recepción tibia en el medio. En mi opinión, algunas características del libro, como su diseño y su estructura, no estaban a la altura del trabajo que nos había tomado hacerlo (por ésta u otras cuestiones, recuerdo haberle manifestado más de una vez opiniones que no coincidían con las suyas, sin que eso condujera a discusiones aca-

loradas o desagradables); no obstante, hay que reconocer que ni antes ni después hubo intentos similares de documentar la historia del cine realizado por rosarinos y rosarinos “por adopción” (como lo era el propio Alfredo).



Portada del libro “Rosarinos en pantalla”

A ese libro le siguió otro: “Dos o tres cosas que yo sé de ella”, que reunía textos de Pascual Massarelli, también editado por el cine club.

En los últimos años no nos vimos, aunque estuvimos en contacto por correo electrónico cada vez que necesitábamos la opinión o la colaboración del otro. Dos de esos intercambios, ocurridos dentro del período de pandemia, me parecen dignos de destacar.



De pie: Leandro Arteaga, Alberto Lagunas y Juan Aguzzi; sentados: Alfredo Scaglia y Fernando Varea

Uno fue en septiembre de 2020, cuando vi que en una emisión de Filmoteca Online, al presentar *Industriales progresistas* (institucional rosarino de 1929 sobre el trabajo en una fábrica de cigarrillos, producido por sus propios dueños Fernández y Sust), Fernando Martín Peña hacía referencia al escaso material de cine mudo conservado en nuestro país y la particularidad de que gran parte de lo rescatado pertenece a producciones rodadas en territorio santafesino.

Peña agregaba: “Una de las personas que más ha hecho para recuperar el cine antiguo producido en Santa Fe fue Alfredo Scaglia”, quien precisamente había rescatado ese corto, que puede verse en el siguiente link:

<https://youtu.be/xU857bsngCc>

Le escribí, entonces, a Alfredo para contarle. Me agradeció, ante mi consulta me dijo que andaba bien, y se alegró al volver a ver el corto porque, según me dijo, estaba en buen estado cuando lo recuperaron pero con la remasterización había ganado en calidad.

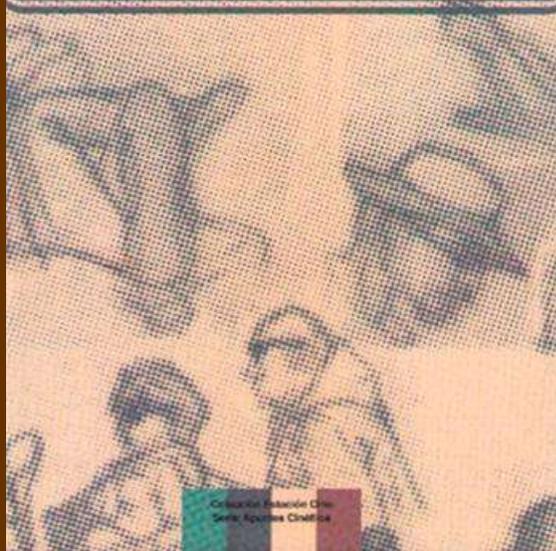
El otro mail fue en junio de 2021, cuando le escribí para comentarle que yo había ganado un premio con un ensayo sobre cine argentino. Su respuesta fue alborozada, con varios signos de exclamación alrededor de la palabra “felicitaciones”.

No había perdido su cordialidad ni su entusiasmo aunque seguramente extrañaba su “segundo hogar”, esa sala de la Asociación Médica en la que —como un paciente director de orquesta—, coordinaba cada semana los movimientos necesarios para que, ante su indicación, sobreviniera la oscuridad y luego la luz, repitiéndose una y otra vez el misterioso rito del cine.

Fernando Varea

La pantalla dibujada

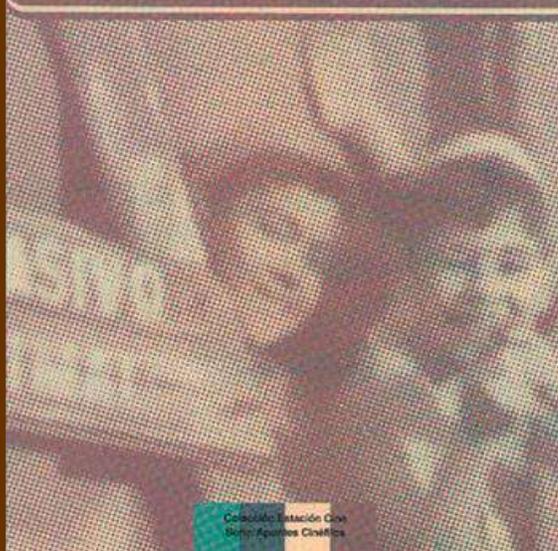
Animación desde Santa Fe,
por Leandro Arteaga.



Colección Estación Cine
Serie Aguas Cinéticas

Cuando llegan las aguas

Los inundados de Santa Fe,
por Sergio Luis Fuster.



Colección Estación Cine
Serie Aguas Cinéticas



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

CINE Y FÚTBOL

Colección Estación Cine N° 19



Editorial Ciudad Gótica



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

CINE Y TIERRA

Colección Estación Cine / N° 20



Editorial Ciudad Gótica

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

Las joyitas de Orson Welles



Por Maribel Manfrón

Querido lector, a continuación pretendo desarrollar un breve y humilde análisis sobre determinados elementos del cine de Orson Welles que me dejaron maravillada al ver sus películas. Sobre todo, nos adentraremos en dos de ellas: *Citizen Kane* (1941) y *Sed de Mal*

(1958). Odiadores de Spoilers abstenerse, aunque... si aún no las han visto, pueden tomarlo como una buena oportunidad para acompañarme en estos “descubrimientos”, y luego resignificarlos al ver los filmes. ***¡Buona lettura!***

Elementos *manieristas* en el cine de Orson Welles

Un **elemento manierista** muy marcado en el film *Citizen Kane* de Orson Welles es la utilización del fuera de campo en esta escena. Aún lo que está en la distancia está en foco, se ve y percibe con nitidez. El fuera de campo está en el mismo plano en que se desarrolla el diálogo y acción principal entre los personajes del primer término visual. Con gran peso simbólico, además, ya que el niño se encuentra justo entre la madre, que quiere dar a su hijo, y su padre que no cree que sea una buena idea. También llama la atención que no solo se vea el niño sino que además éste lleve adelante acciones tan marcadas que naturalmente distraen la atención hacia él. Por lo que divide el eje de acción en dos. Estamos atentos a lo que pasa tanto dentro como fuera.





Previo a dicha escena presenciamos un inolvidable seguimiento de cámara que se le hace a la señora Kane. Mientras ella avanza, la cámara la sigue manteniéndose siempre a la misma distancia mientras se alejan de la habitación, lo que genera una sensación de extrañamiento.

La simultaneidad de imágenes y acciones es algo latente en ambos films. En este caso, podemos apreciarla en un fotograma de *Sed de Mal*.

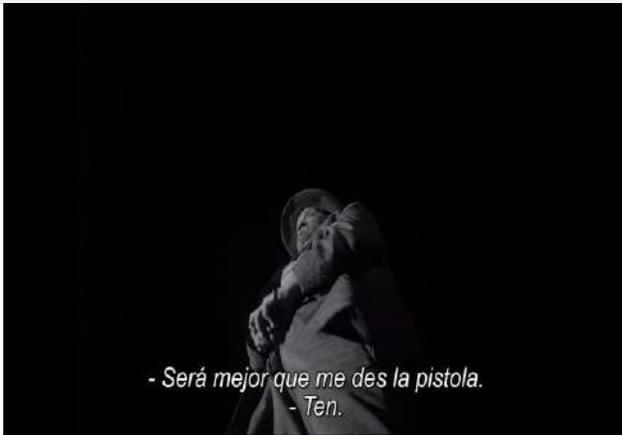


Otros de los elementos que se ven muy marcados en ambas películas son:

La constante utilización de grúas para filmar, sobre todo en *Sed de Mal*.

El uso de contrapicados para resaltar la figura de autoridad, o el estado emocional del personaje, también su moral “por el piso”. A veces son llevadas tan al extremo que la cámara parece estar ubicada en el suelo utilizando un contrapicado que está próximo a ser un plano nadir.





Uso del reflejo o espejo. Y planos en los que la cámara está inclinada.



También encontramos el uso de la superposición de imágenes.





El cambio de espacio-tiempo

Los personajes observan la imagen del lado de afuera de la vidriera; luego, como espectadores traspasamos el vidrio, para finalmente meternos en el tiempo y espacio de la foto.



El uso de sombras para agregar dramatismo es otra constante. Y el “pintar con luz” propio de las películas de cine negro o expresionismo. Esto permite ver el gran conocimiento que tenía Welles sobre el cine previo y del momento al que era contemporáneo.

El lugar e iluminación de la escena en *Citizen Kane* (1941) en la que el periodista lee sobre la vida de Kane (izquierda), recuerda a una escena que se podrá apreciar unos pocos años después en la prisión del film *La Dama Fantasma*

(1944), donde la única iluminación proviene de la luz que entra por la ventana, y se encuentra picada casi en el mismo ángulo.



La isla del drama

En el momento anterior a encontrar a Leland sobre la máquina de escribir sin haber terminado la crítica, todos se encuentran preocupados por-

que al diario le estaba faltando un elemento, una noticia: la dramática. Particularmente, pienso que esto es un reflejo de toda la película; es la lógica que maneja, ya que su vida también está contada de este modo. De más está aclarar que el elemento dramático no sólo es parte de esta película sino que es propio de todo film.



Al inicio de la película, vemos un video que saldrá en un noticiero contando la vida de Kane con motivo de su fallecimiento, al mejor estilo de las primeras producciones audiovisuales que se hacían para los noticieros. Pero no sólo son datos. No sólo es un informe o una noticia, el elemento dramático no podía faltar, y es por esto que agregan la incógnita de querer descubrir o descifrar “su última palabra” antes de morir, ¿Qué o quién es Rosebud?

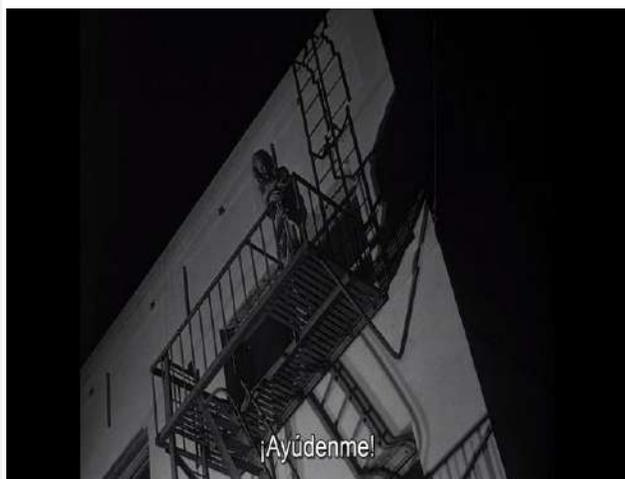
Breve fragmento del diálogo entre los personajes:

“Un buen cortometraje, pero requiere de un punto de vista. Todo lo que vimos en esa pantalla es que Charles Kane había muerto. Lo sé, leo los periódicos. No es suficiente informarnos lo que un hombre hizo... tienes que decirnos quién era. Aguarda un minuto... ¿Cuáles fueron las últimas palabras de Kane?”

¿Casualidad? ¿Qué es eso?

Las películas de Welles están cargadas de simbolismos. Nada ocurre sólo porque sí. Las referencias y relaciones pueden pasar desapercibidas, y tal vez tengamos que ver con detenimiento más de una vez las escenas, pero allí están.

Uno de ellos se puede observar en el momento en que Susie está en el balcón, pidiendo ayuda y socorro.



De repente, aparece Mike en su auto y se detiene debajo del cartel “Jesús Salva”. Aunque desafortunadamente no será en ese momento que podrá rescatarla, ya que no se da cuenta de su presencia y sigue de largo.



También puede que sea una “coincidencia” como no; lo que usan como distracción para que Susie mire y le puedan sacar una foto es un bebé.



Es la última vez que hablará bien con su amor antes de que comience toda la tensión dramática con ella...

Otra escena con gran peso simbólico se presenta cuando Vargas ingresa al cabaret y lo vemos a través de un espejo, enmarcado como al resto de las fotos de los toreros.



Ya que también aparece uno cuando Vargas se cruza a hablar por teléfono con su esposa. Mientras cruza, se le atraviesa una mujer con un cochecito en el que un bebé va llorando.



Y, seguidamente, vemos a Quinlan y al toro. Profetizando su cacería y muerte.



No sólo en una oportunidad las manos de Quinlan se llenan de sangre, sino que luego la sangre de su compañero gotea sobre ella. Simbolizando que sus manos están manchadas con sangre. Sangre inocente, no sólo la de él, sino la de todos aquellos inocentes que fueron asesinados por su culpa a lo largo de los años.



Si hay un lugar al que se vuelve es al **rancho**. En *Citizen Kane*, en dos oportunidades, la cámara hace el mismo movimiento, pasa por el cartel

e ingresa a través del techo a *El rancho* de Susan Alexander Kane. Mientras que en *Sed de Mal* se habla del *Gran Rancho* de Grandi.



No es sólo una cuestión estética

Reafirmando la idea de que nada es cuestión de azar, en *Sed de Mal* se observa un movimiento de cámara muy marcado generado con una grúa. Marca un cambio en el personaje; cuando entendemos, finalmente, que Hank se asocia con Joe para hacerle daño a Vargas. Además retoma la bebida. Ya tiene un vaso en la mano y van a continuar bebiendo. Joe, hablando desde atrás, da la sensación de ser la voz en su cabeza tratando de convencerlo de que acepte. (Tampoco es que va a costarle demasiado aceptar, ya que esa maldad la lleva en la sangre. A veces tapada o influenciada por la bebida, por esa *sed* de maldad.



Querido lector: si ha llegado hasta este punto, hasta el final del artículo, solo resta agradecerle su atención e invitarlo a sacar sus propias conclusiones y lectura, no de lo mencionado hasta aquí, sino de la obra misma del revolucionario Orson Welles.

EL DIABLO, PROBABLEMENTE CARRIE

Por Roberto Pagés



“Hay que mirar a través de la superficie del arte norteamericano y percibir el diabolismo interior del significado simbólico. De otro modo, todo resulta infantil”. David Herbert Lawrence

“...el horizonte moral e intelectual (...) del cine americano en general es un puritanismo primitivo. La hipocresía puritana impone, además, el silencio”. Eduardo Antín (Quintín)

Las dos citas del acápite son temerarias pero no caprichosas. Tampoco arbitrarias. La temeridad de oponer el talento visionario de Lawrence con la mentalidad de señora gorda de Quintín se justifica, justamente, por la falta de capricho y de arbitrariedad en esa unión pasajera y contra natura.

Me explico: el auténtico motivo de esta nota es analizar *Carrie*, pero (me) parece pertinente una introducción sobre las dos posibilidades que abre el arte norteamericano —en este caso, el cine— a los analistas o críticos o, meramente, a los *parvenus* del ejercicio intelectual y espiritual que implica todo intento de desentrañar el sentido profundo de una obra. Una es riesgosa (meterse en el inquietante mundo de la ambigüedad y, a veces, de lo no cierto); la otra, como afirma Lawrence, es infantil y actúa por negación: la inquietud, la ambivalencia de sentimientos y gestos, sobre todo la desesperación, no existen.

En este sentido, Lawrence y Quintín (otra vez juntos; ¡Dios me perdone!) son paradigmáticos de una orden en el campo de la crítica. Ese pa-

radigma anula el capricho o lo arbitrario de esta introducción.

Lawrence penetra la superficie del arte norteamericano. Es decir, la atraviesa con la mirada, y sus palabras son elocuentes: “hay que **mirar a través de la superficie**”, dice, y al mirar de esa manera se topa con el diabolismo interior de ese arte que la mayoría juzga, justamente, superficial. Que la palabra “mirar” aparezca en Lawrence cuando, específicamente, escribe sobre la literatura norteamericana es una feliz jugarreta del destino o del inconsciente que los críticos y amantes ciertos del cine debemos agradecer.

La otra posibilidad es la mirada bovina que se concentra en Quintín, catalizador de una tendencia arraigada y extendida en la crítica de todo el mundo, qué decir de la Argentina: sostenerse en la superficie con los salvavidas posmodernos al uso: ligereza, ignorancia, sentenciosidad.

Un ejemplo muestra con inconsolable veracidad esta forma de acercarse al cine. La ya famosa escena de masturbación de Keitel frente a dos jovencitas en *Un maldito policía* (Abel Ferrara, 1992) es, para Quintín, la muestra grave de un abuso de poder. Por arte de birlibirloque, se transforma a un desesperado tironeado entre dos fuerzas opuestas —“Sin Dios todo está permitido”, por un lado; y la culpa difusa de que eso no es cierto, por otro—, en un policía habitual.

En la primera visión, atravesando la lectura ‘facilonga’ de la superficie, el maldito policia es un agonista de Dostoievsky, autor de innúmeras tropelías y, a la vez, personaje atormentado por la conciencia oscura pero no menos moral de que hay límites. En Dostoievsky, esa culpa suele llevar a la locura; en el film de Ferrara, el pago es la muerte. En la segunda interpretación (ustedes ya saben quién), Ivan Karamazov deviene – o degrada- hacia el subcomisario Patti. Curiosa manera de acercarse al arte del cine.

CARRIE, OTRA VEZ

“En este oficio se trata de mirar y mirar”.
Germán Areta

Según se elija uno de estos dos puntos de vista, *Carrie* es obra de arte compleja, ambigua e inquietante, o la tonta y burda historia de una muchacha tironeada por la locura religiosa de la madre y capaz de mover objetos y disparar puñales sólo con la fuerza de su pensamiento. Me internaré en el minado campo de Lawrence, dejando de lado el encefalograma chato de la crónica corriente.

La madre de Carrie alimenta la misma actitud castradora de la madre de Norman Bates en *Psicosis* (y De Palma la muestra bajando las escaleras con un cuchillo en alto, reforzando el parentesco) pero si su presencia explícita alienta

el trazo grueso, casi operístico, no elude la complejidad a veces ambigua, otras dicotómica, que la constituye.

Digo: esa madre podría ser fiel devota de monseñor Quarracino (el sexo es el pecado original que siempre vuelve), pero en la forma en que es presentada alcanza la representación simbólica de la institución iglesia. Su actitud extrema la hace una loca a los ojos del común, pero De Palma nunca es tan simplista. No la penetra el pene pero llega al éxtasis sexual atravesada por mil cuchillos*. El martirio de la carne se hace sexualidad desatada en la iconografía clásica que remite a San Sebastián. Aquí, De Palma juega una secuencia audaz en todos los sentidos: asistimos al orgasmo de la mujer a través del desgarramiento del cuerpo. La única relación sexual intensa de todo el film a cargo del... personaje que reniega del sexo hasta llegar al crimen. Las acciones íntimas como parte de la religión, aunque algunos se empeñen en negarlo.

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.



Para completar la complejidad de la escena, la madre muere beatífica, como una santa sacrificada en la cruz, serena y en estado de plenitud. Esta dualidad, constitutiva del personaje y de todo el film, tiene correlato en las actitudes de todos los días. Pregonera de la salvación por medio de Cristo, es inmisericorde hasta la crueldad, aun con su hija. Ahora, es necesario un paréntesis.

Hay tres momentos claves en el film, donde la **cruz** adquiere sentido pleno. Una está en la calle en donde viven Carrie y su madre. Vista desde la ventana (única imagen que se tiene de ella) la **cruz** está dibujada en forma invertida. La fanática cristiana es el Anticristo: no redime por amor y castiga por su propia perversión. Esta

cruz invertida será tapada —anulada—por el auto del muchacho que busca a Carrie. La llegada del amor, en un auto que contrasta con los otros autos del film: la fellatio de Nancy Allen a Travolta con fines subalternos; el lugar de la cerveza prohibida, la posibilidad de accidentes por negligencia, vehículo asesino en el final; en todos los casos, la grosería de espíritu. Por el contrario, el auto donde viajan Carrie y su inesperado amor es el espacio de la comprensión y la galantería (antes de entrar al baile).

La otra cruz la dibuja Carrie durante el baile de graduación, sobre el papel de votación sobre la mejor pareja. Es la cruz que enaltece y glorifica. Posible porque el muchacho codiciado por todas las chicas del colegio, envanecido por momentos, poeta humilde en otros, ha sucumbido al encanto de Carrie, su belleza oculta, su espíritu incontaminado.

Otra confusión: De Palma filma esta unión con la cámara girando alrededor de los amantes mientras se besan durante el baile. Los críticos dicen: Hitchcock en *Vértigo*. El movimiento es el mismo; el sentido, opuesto. En *Vértigo* es la reconstrucción de una muerta para alcanzar la unión física. Si hay una muerta, hay un pasado perdido. La recuperación ficticia de esa muerta y de ese pasado anima la actitud de Scottie (Jimmy Stewart) hacia Madeleine/Judy (Kim Novak). En *Carrie*, el pasado no existe. Asistimos al nacimiento de un amor virginal. El futuro

alienta a los muchachos enamorados. La cruz estampada —la firma de Carrie— atestigua ese amor pero también diferencia entre el declamado y falso cristianismo de la madre y la pureza innata e incontaminada de Carrie.

La tercera cruz aparece hacia el final, sobre el terreno baldío después del “*Apocalypsis, now*”. La jovencita arrepentida deposita flores frente a ella. El plano de la cruz no deja dudas aunque se presume que estamos frente a un letrero de alquiler. Sobre esa cruz, sin embargo, han dejado sus huellas sucias los fariseos de todas las épocas. Está manchada y da cuenta de la visión del pueblo sobre Carrie: arde en el infierno.



Nada más lejos de la verdad en la visión de De Palma. Carrie ardía en el infierno de los hombres y de las mujeres “normales”: hipócritas, violentos, procaces, vengativos, burdos, representantes del orden constituido. Desde las groseras muchachas del *college* hasta el director del mismo, excitado por la profesora de gimnasia. Desde los muchachones “divertidos” en sus autos hasta la policía inepta. Desde el ama de casa

indiferente hasta la violencia demasiado habitual de la profesora.

¿Arde Carrie en el verdadero infierno? En su tumba saca una mano —y reclama otra— que ha hecho saltar de miedo a los miles de espectadores. ¿Es una mano del infierno que pretende llevarse a su tumba a la muchacha que le pone flores, o es una mano que reclama un gesto de amor? Me quedo con esta interpretación, porque Carrie ha eliminado el **mal** que la rodeaba, incluida su madre y la concepción castradora y asesina del cristianismo que pregonaba. Han pagado algunos no culpables pero ningún inocente: a su manera, cada uno ha puesto su cuota para la marginalidad de Carrie. ¿Su pecado? La diferencia que entabla en ese mundo prostituido, de apariencias y acomodamientos, su virginal inocencia. ¿Podría resucitar Carrie? Únicamente con alguien que la ame, a la manera de Jesús por Lázaro. En verdad, no es la muchacha bien intencionada quien pueda hacerlo, todavía demasiado aferrada al “*american way of life*” de su madre.

Ninguna de estas preguntas tiene su respuesta cierta. Según el lugar que se coloque cada espectador, tendrá apenas una aproximación a la verdad siempre huidiza. Después de todo, *Carrie*, el film de De Palma, está construido sobre la dualidad, la duplicidad y la ambigüedad.

Si no, recordar que la tragedia se desata cuando la muchacha que quiere salvar a Carrie es confundida por la profesora como alguien que pretende perjudicarla. De esas dos buenas intenciones está frustrado el sueño de Carrie y su príncipe enamorado.



Las **fuerzas del mal** han triunfado y son las menos esperadas, las que están cerca de uno todos los días, las personas reconocibles. Como la crítica habitual, desparramando su cuota mensual de soberbia estupidez, olvidando que los desesperados —como De Palma, por ejemplo; como Ferrara— se lanzan hacia la sangre, el crimen y el estiércol pero anhelan y sueñan —tienen hambre— con un mundo de pureza prístina y de sangre incontaminada. Como esos ángeles rubios, Carrie y su enamorado, camino al altar, antes de la hecatombe solitaria y final.

* Este artículo fue publicado originalmente en la revista *La videoteca del Dr. Caligari* N° 5, de octubre de 1994, adjuntada al video en VHS de la película “Carrie”.

POLVO DE ESTRELLAS

(Nota escrita en febrero de 2020 que actualiza la escena citada en el texto original).

Qué Tinto Brass ni ocho cuartos (Quítame de ahí esas pajas). El orgasmo más increíble, intenso y desmesurado en la historia del cine lo filmó Brian de Palma en 1976, en *Carrie*. Desmesura es mi nombre —podría decir, De Palma sin pudor— y esto es elogio. No filma música de cámara sino que filma óperas. Óperas cinematográficas.

Después del Aquelarre desatado por brujas y brujos satánicos y cotidianos contra el último intento de amor, de pureza virginal posible para Carrie White (acompañada por —y enamorada de— el redimido muchacho deportivo pero también poeta, un ángel rubio), ésta los vuelve al infierno con su poder telequinético. Y se encamina a su propio infierno. A su casa.

Desde la ventana de esa casa se ve, en el pavimento, una aparente señal de tránsito que es una cruz invertida. La misma cruz invertida que posee, poseída, la madre de Carrie, Margaret White (no hay hombre ahí, en esa relación: la hija lleva el apellido de la madre). La mujer sostiene, en su delirio religioso, una lucha interminable contra el pecado original, que asocia al sexo, como cualquier cura o santón o poder político conservador que se precie (“Eva fue débil”, dice) y carga, con culpa, con el goce a su pesar producido por el desaparecido padre de Carrie.

“Toda esa suciedad, ese aliento a whisky, y me gustó” —se desespera, antes de emprenderla contra Carrie, su hija, bañada en sangre: al principio y al final de la película. Primero con la menstruación —la entrada en el pecado, siente Carrie con esa madrecita criaturita de Dios parida, sin embargo, por toda una cultura puritana— y al final por el Apocalipsis en el salón de baile en el día de la graduación, cuando todos los demonios se sueltan sin freno alguno (mientras la madre, en su casa, corta con furia, en pedazos, una zanahoria; no un melón, de redondez femenina, sino una fálica zanahoria. Quizás De Palma, se me ocurre pensar, se privó de una excesiva banana)

Carrie se baña, lava y limpia todo el horror, y emerge de la bañera y el agua, como emergiendo del útero acuoso materno, pidiendo amor. A su madre: “abrazame, mamá, abrazame”. Pero la señora no está por la labor. Le suelta todo el asco y placer que sintió cuando su ex marido la poseyó, y se propone limpiar —y proteger del mundo— a su hija, matándola.

El afán de santidad guarda lo diabólico en el otro lado de la luna. El fanatismo religioso por el **Bien** se hunde en el sumidero donde chapotea, orondo, el **Mal**.

Aquí es cuando De Palma hace algo inusitado, increíble. Pone en escena, a través de Carrie White y su telequinesis, la única penetración

carnal que anhela y desea la madre. La única que considera válida, pura. La única satisfactoria: La penetración sexual religiosa. Vuela el primer cuchillo y se clava en la palma de la mano de Margaret White y contra el vano de madera de la puerta (**la cruz**), y luego, los sucesivos cuchillos, como flechas, penetran la carne de la mujer como las flechas penetraron el cuerpo empecinado de San Sebastián, el que pintó El Greco, y el que, madre e hija, tienen en un pequeño altar en la casa.





El martirio, el sacrificio sagrado, como goce sexual.

Pasó mucho tiempo hasta que algunos comenzaron a hablar de esta secuencia en el sentido que le dio De Palma, y en la figura de Piper Laurie, una estrella del viejo Hollywood, una herejía del bueno de Brian. Margaret no sufre, goza. Escribo, culto, orgasmo cuando, en realidad, es el **gran polvo**. Un **polvo cósmico**. Todas las fuerzas de la naturaleza, en su anverso y reverso, en

su **bien** y en su **mal**, volcadas sobre esa mujer tan lunática, insatisfecha, como perdida en su alucinación, en su anhelo.

No siente dolor, siente placer. Es impresionante la banda de sonido en este momento, que muchos no oyeron o no quisieron oír. Los jadeos crecientes, la explosión orgásmica final, la caída última que, al fin, le serena el rostro. El Polvo de su vida, pegado a la muerte.

Polvo de **estrellas**.

O **polvo de las estrellas**.

(La *petite mort* de los franceses, una nadería).

Carrie (Estados Unidos, 1976). Dirección: Brian de Palma. Guion: Lawrence D. Cohen y Paul Monash. Fotografía: Mario Tosi. Música: Pino Donaggio. Reparto: Sissy Spacek, Piper Laurie, Amy Irving, William Katt, Betty Buckley, John Travolta, Nancy Allen, entre otros. Duración: 97 minutos.

Tanto el artículo original de “La videoteca del doctor Caligari”, como este último artículo, fueron publicados en el sitio: **HLC. Hacerse la crítica**. En línea:

<http://hacerselacritica.com/el-diablo-probablemente-carrie-por-roberto-pages/>

The Funeral



Por Gilda María Mayorchi

La mafia italiana, esos rituales propios de la familia, y la muerte de uno de los integrantes del clan, generan varios de los escenarios donde *The Funeral* transcurre.

Esta vez, Ferrara nos lleva a los años 30, cuando la depresión devastaba a Nueva York. En el velorio de Johnny (Vincent Gallo), el menor de los tres hermanos Temple, Ray (Christopher Walken) y Chez (Chris Penn) sienten la necesidad de vengar su muerte.

Entre el tormento, la furia y el dolor de la pérdida, ni más ni menos, de un vínculo fraterno, la historia se va sucediendo entre distintos matices oscuros.

Mentiras, venganza, recuerdos, engaños, y promesas que nunca se cumplirán. *The Funeral* nos sumerge en lo más profundo de los vínculos interpersonales y, si queremos ahondar aún más, en esa herencia familiar que llevamos en la sangre por pertenecer a un clan; esas lealtades inherentes que rigen nuestro constante devenir con voz propia, pero totalmente ajenas a nosotros y, sin embargo, tan presentes y fuertes, que sin ser conscientes, cargamos incuestionablemente en ese esfuerzo por pertenecer y ser fiel a aquello que alguna vez nos constituyó.

Entonces, vivimos de esta manera un destino familiar y no uno personal, al que llamaremos como “propio”.

Como no podía ser de otro modo, en *The Funeral* es la muerte de Johnny la que determina el anhelo de expiación por parte de sus hermanos Chez y Ray, una reacción que precipita la consumación de una tragedia.

Ray, el hermano mayor, se sumerge en una trama de “deber ser”, culpa y castigo. Las obligaciones siempre pesan más en el primogénito del grupo.

Su conflicto es esencialmente interno, con su propio rol de cabeza de clan, sin cuestionar su convicción acerca de la enorme dificultad de sacarse de encima un pesado mandato socio-familiar.

La autodestrucción, la aniquilación se convierten en el medio para poner fin a la inercia vital y a la angustiada condición humana, la de ser uno mismo.

No se traicionan las creencias del clan. Pagas por haber irrumpido contra lo que se supone el orden familiar e institucional.



“La sangre se pagará con sangre”. *The Funeral* presenta a la familia partiendo de sus orígenes míticos, como institución en crisis, con sus manías, leyes, su manera de ver el mundo y ese orden sistémico que genera en cada una de sus partes.

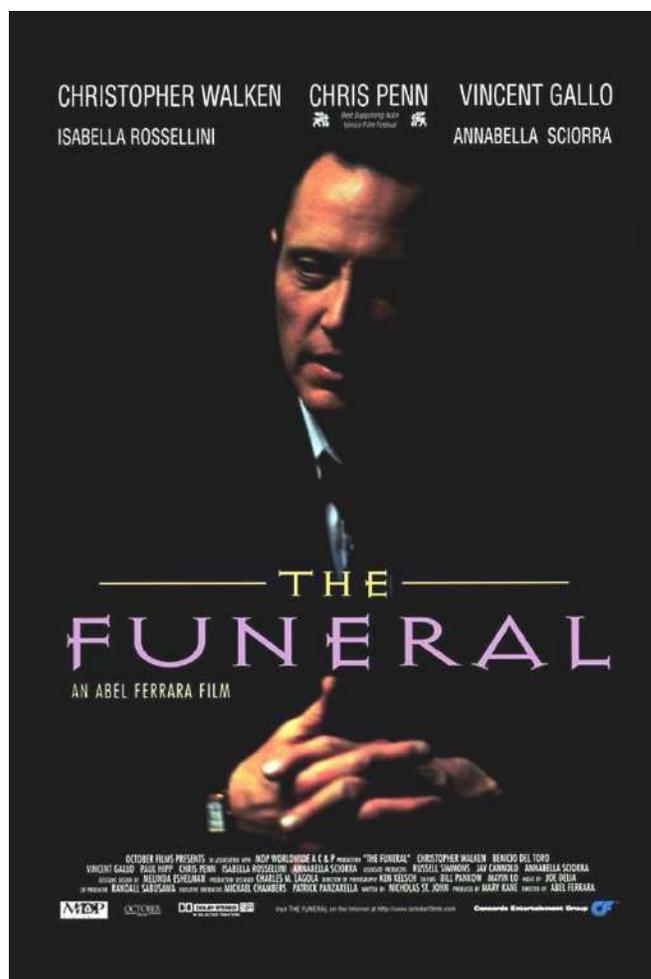
Asimismo, pone en jaque al personaje del mafioso idealizado del cine, mostrando los rincones más oscuros y vulnerables de su alma; bajándolo de ese lugar casi divino y llevándolo al terreno de un cruel mortal, envuelto en el acontecer de la vida y el gran peso que ésta supone, inmerso en sentimientos efímeros, naturales y bestiales.

Si algo quiero destacar de Abel Ferrara es la constante provocación, ese desafío permanente, casi amenazante para algunos y excitante para otros, que nos invita en cada uno de sus filmes, pero que voy a remitir a éste en particular, a deconstruirnos, a resignificarnos, llevándonos al límite con cada personaje, confrontándonos con nuestro “estar siendo” dentro un marco ecosistémico.

The Funeral, de manera recurrente, nos convoca a la crítica intrapersonal, acercándonos a la reflexión y por qué no, a ese enfrentamiento con nuestros propios valores y miradas internas universales que consideramos incuestionables.

A lo largo del proceso creativo, nos induce a repensarnos o recrearnos con respecto a eso que

nos determinaba como tales individuos, hasta hoy.



***The Funeral* (Estados Unidos, 1996).**

Director: Abel Ferrara. Guion: Nicholas St. John. Música: Joe Delia. Reparto: Christopher Walken, Benicio del Toro, Vincent Gallo, Chris Penn, Isabella Rossellini, Annabella Sciorra, Amber Smith, Gretchen Mol, John Ventimiglia, Victor Argo, Edie Falco, David Patrick Kelly, Chuck Zito.

Género: Drama, thriller, mafia.



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

Cine y Especulación Financiera



Colección Estación Cine Nº 21

Editorial Ciudad Gótica



Sergio Luis Fuster

Cine del ajuste



Colección Estación Cine Nº 22

Editorial Ciudad Gótica

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

TODA ESA SIMBOLOGÍA INTELECTUAL QUE USTED PERDIÓ EL TIEMPO BUSCANDO EN EL CINE DE ARTE (PORQUE TEMÍA NO ENCONTRAR EN PELÍCULAS TAQUILLERAS)

Por Guillermo Jacobowicz



Tenía yo 16 años cuando empecé a interesarme en ese cine de calidad que sumía a adultos en largos debates en torno a lo que quiso decir el director. Se suponía que una cosa era lo que uno estaba viendo y otra cosa lo que simbolizaba. Se recurría mucho a las palabras “profundidad” y “elaboración” cuando se hablaba de ese cine, que requería de interpretaciones imposibles de llevar a cabo sin disponer de una cultura enjundiosa, claves eruditas y datos biográficos del realizador. Ése era el cine de prestigio, el que no estaba realizado para hacer plata sino para trascender y tocar lo más hondo del alma humana.

Un cine preferiblemente europeo, o de cualquier otra geografía que no sea Hollywood; cine generalmente lento, de diálogos pausados y de frases enigmáticas; fotografiado con delicadeza; actuado con vocación teatral; guionado por literatos; escenografiado por arquitectos; prestigiado por la inserción de partituras clásicas y obras pictóricas de siglos anteriores. En suma, un cine que había que entender, que no estaba pensado para entretener.

Y si uno no lo entendía, o no estaba seguro de entenderlo, no importaba, porque con los años, los debates, las revisiones, y las explicaciones de los críticos, uno llegaría a entenderlo y, por fin, disfrutarlo. Y mientras tanto, era suficiente con disimular un poco el aburrimiento, mitigándolo con elogios a la elaboración de los encuadres.

Este cine de calidad, sin concesiones a los masivos gustos de la taquilla, que expresaba genuinamente la sensibilidad artística del director, iba apareado de dos vertientes adicionales, e igualmente respetadas: el realismo sociopolítico, también conocido como “cine comprometido” o “cine de denuncia”, en el que no debía haber cabida para la interpretación simbólica, ni nada que diera lugar a ambigüedades; y el experimental o de vanguardia, en el que, por el contrario, nada podía dejar de ser ambiguo, y todo era posible e interpretable de cualquier manera, y todas las convenciones del lenguaje fílmico debían ser subvertidas. También se podía ser comprometido e innovador a un tiempo porque, en todo caso, lo que importaba era ser provocador, audaz y anti-convencional.

La cuestión, para mí y para muchos de mis amigos que alternábamos estas proyecciones con, culpa mediante, las de películas hechas para el gran público no duró demasiado: notamos prontamente que en muchas de las películas comerciales, no en todas, los personajes eran menos unidimensionales que en las películas comprometidas; y la situación más compleja y menos didáctica daba para pensar más la cuestión, justo en una época de la vida en que cuestionar es casi todo. Y en muchas de esas películas *mainstream* veíamos también más elaboración y originalidad en la forma de filmar

que en las películas de vanguardia; sólo que tardábamos en notarlo, porque esas innovaciones no estaban construidas para ser las *vedettes* de la película, sino para enriquecer esa complejidad dramática que no era caprichosa; las ambigüedades daban lugar a interpretaciones variadas, sin recaer en el sinsentido.

Y así fue que, todavía con algo de la culpa de disfrutar de cine hecho para la boletería, y no auspiciado por organismos culturales, nos sacamos rápidamente de encima el cine comprometido y el de vanguardia. Y el paso siguiente, el de sacarse de encima el cine simbólico fue, de inmediato, del todo trivial: nos fuimos avivando de que lo que nos entretenía, lo que nos conmovía, lo que nos dejaba pensando y con ganas de volver a ver y discutir entre amigos de algunas de esas películas taquilleras, era precisamente que allí había más intelectualidad, más oportunidad de análisis derivado de las ambigüedades y elusiones; estas cosas eran, precisamente, los símbolos que buscábamos en los “films artísticos”, aunque aquí no venían anunciados ampulosamente con bombos y platillos.

Se trataba de símbolos para los que no era imperativo disponer de un diccionario de significados o un reportaje al director para interpretar; no eran de los que si uno no caía en cuenta no había nada más en la trama; eran

símbolos porque no eran alegorías unívocas encubiertas, de interpretación lineal y, por tanto, explicaciones pedagógicas en realidad; eran símbolos que en su enorme complejidad e interrelación construían apasionantes metáforas, que nos ayudaban mejor a pensar el mundo en todos sus aspectos, incluyendo el histórico, político, social, sentimental, estético, ético, científico, psicológico, religioso y metafísico, sin que, necesariamente, las alusiones fueran directas; el símbolo representa cosas que no siempre están en el objeto simbólico, y que la metáfora, literal y etimológicamente, lleva más allá.

En suma: había más riqueza simbólica en ciertas producciones del cine taquillero, que la que había en la mayoría del así llamado cine de arte, ése que supuestamente era más sensible y no solía hacer concesiones al gusto masivo.

Una pata de gallo simbolizando la castración; un grupo de burgueses caminado sin saber a dónde para simbolizar que la burguesía no encuentra su sentido; un bebé en su cochecito rodando escalinatas abajo en medio de una revuelta para simbolizar la inocencia como víctima de la opresión; un confundido fotógrafo que le alcanza una pelota imaginaria a dos mimos que simulan una partida de tenis imaginaria para simbolizar que uno se ha resignado a aceptar las apariencias por encima de lo real. Todos

ejemplos de analogías que no son punto de partida sino fin explicativo; tan lineales, triviales, y faltos de originalidad que no dan lugar a más. Son cuestiones acabadas, cerradas, dirigidas. Insultos a la inteligencia del espectador avezado, onanismo intelectual para el pretencioso, y tomadura de pelo para el crédulo bien intencionado.

Y el cine verdaderamente simbólico se ha tomado el trabajo hasta de contestar dicha trivialidad. Le ha respondido como corresponde en su ley: metafóricamente. En una memorable escena de una célebre película taquillera, vemos el mismo cochecito con inocente bebé antes mentado en la prestigiosa película culta de la era soviética, rodando nuevamente escaleras abajo, esta vez víctima de una balacera entre hampones y fuerzas del orden en Chicago, en los tiempos de la **ley seca**. Pero la interpretación en este caso no acaba allí, sino que parte de allí, porque desde el inicio de la película en la que vimos a una nena volando en pedazos por una bomba puesta por estos mismos hampones, y a la creciente familia del jefe de las fuerzas del orden que es amenazada por éstos, podemos elucidar que el agente que detuvo la caída del cochecito y que con una mano lo sostiene, mientras con la otra sostiene la pistola que apunta al gánster que tiene de rehén al tenedor de los fraguados libros contables del hampa, no está actuando por amor puritano de liberar a la sociedad de los demonios

del alcoholismo; sino, por liberarla del puritanismo hipócrita de doble moral en la que el jefe del hampa, como en su contabilidad, sostiene en paralelo dos relatos irreconciliables pero absurdamente tolerados y hasta a veces cobardemente celebrados: de criminal sanguinario e impío por un lado, y de sensible empresario involucrado con el progreso económico de la ciudad por el otro.



La riqueza de estas líneas interpretativas de dicha película comercial no termina allí, y hay lugar para mucho más, que excede la extensión de este modesto ensayo, que al menos confía en despertar con algún ejemplo la curiosidad y el desprejuicio en cuestiones de apreciación cinematográfica cuando la veleidad intelectual suele tentarnos con obras autoexplicadas para un público, sea elitista o numeroso. Así, es de lo más común ver relatos en los que un protagonista con crisis de identidad termina siendo diagnosticado por los diálogos, o algún revelador soliloquio, que nos ilustran que su trauma se debe, por decir un caso, al despotismo

emocional de un progenitor, o algún otro conductismo por el estilo, y acompañando las aclaraciones con un resonante portazo o lacrimógeno abrazo conciliador.

Muy distinto y más de acuerdo con las complejidades del mundo y del alma, en una película comercial, la amiga de la infancia del protagonista, que fue monstruosamente abusada de niña por su padre, durante todo el resto de la película justificadamente busca, errática y en el lugar equivocado, querer ser otra cambiándose el nombre, y ser amada y reconocida en su otredad. Vive caminado al borde de abismos de violencia y psicodelia y tratando de salvarse huyendo de su origen, no haciendo otra cosa que repetir en otro contexto su tragedia original.



Finalmente, acepta quién es, porque una extraña fortuna le ha dado un hijo de aquel amigo que es la más pura inocencia y credulidad conservada, amigo a quien el acto de correr, por ella incentivado o inspirado, y contrariamente al caso de ella misma, le ha solucionado la vida, y a un

tiempo ella se prueba que puede criar un hijo con salud y verdadero amor, revirtiendo la cadena de culpas heredadas, e injustamente atribuidas a su propio ser; finalmente allí, cuando también a su amigo del alma le llega el llamado de dejar de correr, es cuando puede ser ella y llamarse por su nombre y exhibir ese nombre, que es su destino.





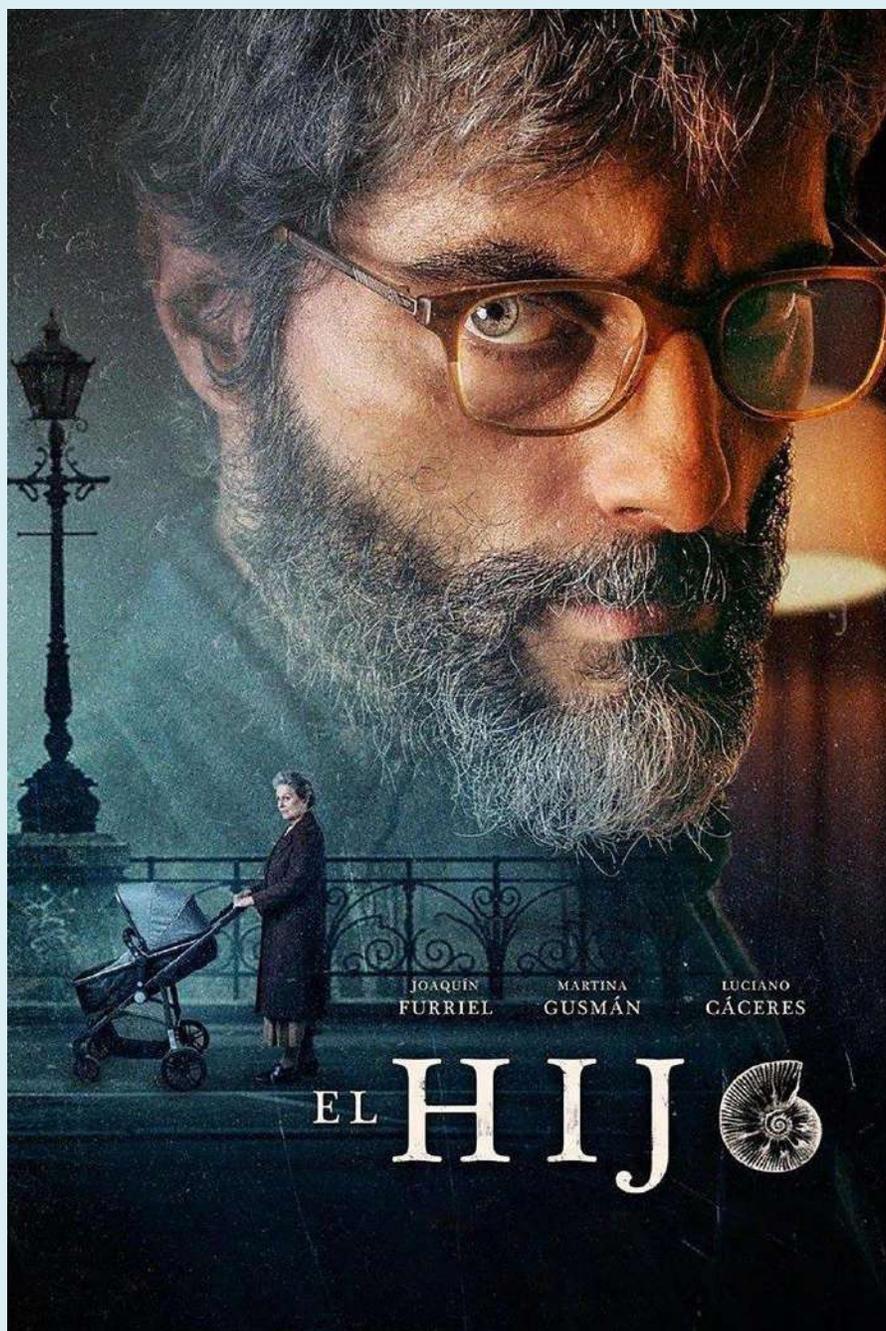
Pero eso no está explicado con declaraciones freudianas y cursis del estilo de “ahora soy yo misma” o “me he reconciliado con mi propio nombre”; simplemente, cuando se reencuentra, después de años, con su amigo para presentarle al hijo de ambos está regresando a su departamento, volviendo de su trabajo de moza en un restaurant; como tal, en su uniforme, que aún lleva puesto, tiene prendido a la altura del pecho el cartelito con su nombre: Jenny. Así ese cartelito, un mero recurso natural de vestuario, se convierte en un símbolo. Y si en su mayor parte esta fuerza simbólica resulta de la originalidad y la riqueza de la trama y su puesta en escena, otra parte no menos importante radica en la sutileza,

en la falta de subrayado del símbolo, y de la ausencia de carteles indicadores con flechitas luminosas apuntándole para anunciarlo.

No se quiere hacer con esto una apología indiscriminada del cine comercial ni una defenestración de ese cine de prestigio que ahora se llama alternativo o independiente. En todo caso, la idea es promover la apreciación de una obra estética por la intensidad, originalidad y la abundancia de sus metáforas y la simbología que hacen de ella una rica fuente de conocimiento de las cosas del mundo y del alma humana, sin discriminar el recurso o el criterio de producción de la misma. Porque, si al fin y al cabo, el cine independiente es prestigiado como tal por, valga la redundancia, su falta de dependencia, esta dependencia de la que debe liberarse es, mucho antes que pecuniaria, y muy ante todo, la de las limitaciones de la imaginación, del genio plástico e intelectual. Y cuando este genio es verdaderamente tal, no suele ser sofrenado por los altos presupuestos monetarios y las presuntas consecuentes exigencias antiartísticas de los financistas. Más bien, las usa a su favor.

*Texto publicado originalmente en el sitio **Aquilea liberada**. Fecha de visita: 19-4-2018. En línea: <http://www.aquilealiberada.com.ar/2017/09/22/toda-esa-simbologia-intelectual-que-usted-perdio-el-tiempo-buscando-en-el-cine-de-arte-porque-temia-no-encontrar-en-peliculas-taquilleras-guillermo-jacobowicz/>*

EL HIJO, de Sebastián Schindel



Por Dana Sopranzetti

El Hijo es una película inspirada en el cuento “Una madre protectora” del escritor argentino Guillermo Martínez donde un personaje desconocido nos narra los hechos que padece su amigo Lorenzo, con los extraños comportamientos de su pareja Sigrid, mientras su bebé nace. Llenando de dudas al lector ya que la información llega a través de terceros.

En esta adaptación audiovisual, el punto de vista es bastante similar ya que como espectadores confundidos empatizamos finalmente con los amigos más cercanos de Lorenzo: Julieta y Renato. Ellos se sitúan en el mismo lugar que el espectador por lo que no comprenden las intenciones de cada uno, ni cuál es el relato oficial. Hasta que la situación no puede sostenerse más y los hechos salen a la luz.



El primer plano de la película nos muestra una gran casa, lo cual nos remite al concepto de familia ya que el título lo permite, pero la música

que acompaña esta primera escena no es muy alentadora: si bien podemos observar que se presentan teniendo un encuentro sexual y no casual, sino con fines reproductivos por la posición final de la mujer, entendemos que algo extraño sucede. No se muestra afecto pasional durante ni al finalizar el acto y esta “falta de amor” se percibe también por la iluminación fría y oscura de la habitación.

Lorenzo es un pintor bonaerense de 50 años que intenta reconstruir su vida luego de haber sufrido problemas con el alcohol y de haber abandonado a su familia. Para ello, entabla una relación amorosa con Sigrid una bióloga noruega de aproximadamente 40 años que intentará por segunda vez quedar embarazada.

Este thriller psicológico nos cuenta en tan solo 90 minutos una sospechosa y escalofriante problemática con respecto al verdadero motivo por el cual la futura madre quiere tener a su hijo. Lorenzo parece ser la víctima de todo esto porque está por fuera de este plan secreto que oculta su pareja detrás de una personalidad sencilla, pasiva y calma.

Poco a poco, su secreto será más difícil de sostener e intentará convencer a Lorenzo de la efectividad de sus intervenciones medicinales durante el embarazo. Luego, una vez que el niño nace,

los comportamientos de Sigrid continúan y comienzan a ser aún más sospechosos, ella permanece con el bebé durante todo el día y hasta duerme en una habitación aparte. No puede salir de la casa ni ver el sol por una supuesta “fotofobia” lo que le produce una extrema sensibilidad a la luz y tampoco vestirlo con prendas de colores llamativos ya que podrían desestabilizar sus emociones. Sólo pretende criarlo ella y su madre Ingrid, la cual se instala en su casa de forma permanente. El niño cumple sus dos años de vida sin salir de su habitación, ni de la protección insistente de su madre. Un día, Lorenzo cansado de no poder conocer ni disfrutar de la crianza de Henry, cambia el rumbo de la historia y se rebela contra su mujer, enfrentándola de forma violenta para poder llevar al niño por primera vez al hospital para una revisión general. Ella lo denuncia por violencia doméstica y no puede ver a su hijo por varios meses. A partir de allí, Lorenzo intentará descubrir lo que ha tramado Sigrid todo este tiempo con su propio hijo.

Esta búsqueda será sabotada por ella tantas veces pueda aunque, una vez que Lorenzo logra ver a su hijo, no lo reconoce y manifiesta de forma segura que ella lo ha sustituido por otro niño, pero al no tener pruebas y dejarse llevar por la ira, lo consideran un enfermo mental internándolo en una institución psiquiátrica. Lo que más alerta a Julieta, su amiga y abogada

personal, es la persistencia de esta idea en Lorenzo ya que lo conocía de hace tiempo y jamás había actuado de esa manera tan extraña.

Lorenzo lo intenta pero no logra adelantarse a Sigrid, ella lo encuentra en su laboratorio a escondidas y lo ejecuta de un disparo. Julieta desconcertada es quien descubre el cuerpo sin vida, pero la policía no logra ubicar el paradero de Sigrid ni de su madre. Los hechos de la película continúan al mando de Julieta quien debe hacerse cargo de Henry ya que estaba a su cuidado mientras Lorenzo perdía su vida.



Dos años después, de forma casual, Julieta descubre el nuevo laboratorio de Sigrid y a partir de ese momento, podemos deducir que lo que observa allí adentro reafirma la teoría de su amigo. Finalmente, entendemos que Sigrid ha estado utilizando a su hijo como rata de laboratorio, intentando clonarlo, pero el experimento falla y es por eso que Lorenzo no lo reconoce, ya que no es igual al niño que vio nacer. Aun así, deci-

de continuar con sus estudios y diferentes pruebas sobre clonación embrionaria en otra parte.

Para analizar en profundidad, esta película podemos centrarnos en la simbología del caracol de mar que aparece en reiteradas ocasiones. Primero, podemos encontrarnos con este símbolo en la segunda escena, donde lo vemos a Lorenzo pintar un cuadro de forma intensa y pasional. Este cuadro contiene en su interior un gran caracol rodeado de tres colores específicos; el rojo, el blanco y el negro, en fuertes intensidades. El rojo, en este caso, nos advierte peligro ya que vemos cómo se derrama la pintura en forma de sangre, goteando sobre el lienzo, y la música está protagonizada por un violín que proyecta notas agudas y nos remite indudablemente al misterio, a lo que está oculto, al secreto. El blanco, se observa también en la vestimenta de Sigrid, aunque este color se lo relacione fácilmente con la pureza, la inocencia, la paz y la verdad, es justamente todo lo contrario, es lo que trata de aparentar ya que esconde una personalidad totalmente diferente. Y el negro, se sitúa en contraposición al blanco, se presenta para romper con la mentira, para iluminar lo que está oculto en la oscuridad y para simbolizar toda la ira que despierta en Lorenzo esta desesperante problemática que desemboca en su muerte.

Retomando el concepto del caracol, podemos encontrar una gran relación con la temática que

cuestiona esta historia, tanto así, que hasta Sigrid lo menciona cuando Lorenzo le pregunta si le gusta el cuadro que está pintando “*Sí, me gusta. En algún momento fuimos moluscos rodeados de líquido*”. Esta frase entabla la conexión entre embrión y caracol. Embrión se denomina al ser vivo que se encuentra en una de las tempranas etapas del desarrollo de una gestación. Lo cual está relacionado de forma estrecha con Sigrid ya que ha dedicado su vida al estudio y a la investigación del desarrollo de la biología y, simplemente, porque está embarazada. Pero, ¿cuál es el sentido del caracol?

Según estudios antropológicos el caracol de mar ha sido un elemento de gran carga simbólica en el inicio de nuestros tiempos. Los aborígenes en distintas partes del mundo lo han considerado como una representación de la vida y la muerte con respecto a su relación con el agua que lo contiene. Como en este caso, el nacimiento de Henry y la muerte de Lorenzo.

A continuación, se citarán fragmentos de la revista cubana *Tercio Creciente*, la cual publica diferentes estudios de investigación social, artística y de gestión cultural.

A nuestro criterio, el caracol y su relación con el agua metaforizó la vida, la fecundidad y el sonido atrapado en él como primera expresión de la existencia humana en el universo. El papel protagonista que desempeñó el caracol de mar estuvo dado por la utilización del molusco como fuente de alimentación, y para solucionar el tabú del incesto. Es el instrumento musical más

abundante hallado en Cuba; tanto en grupos apropiadores como productores. El mar-agua por invención independiente ha sido un elemento muy significativo para las diversas sociedades que lo re-significaron como fuente de vida, u origen de la misma. El agua para los aztecas representaba todo lo cual el hombre debía adaptarse y amoldarse según las circunstancias.

El caracol pudo obrar como vehículo entre los misterios que atesoraban el mar y su utilización por parte del hombre. Así, el sonido que persiste en ellos aún después de extraído de su medio, tuvo para este ser humano algún sentido mágico religioso.¹

El caracol pudo haber representado para estos hombres el obsequio que obtenían del mar y que en sus más variados usos le servían para mejorar su calidad de vida.

Algunos estudiosos de la temática como (Mircea Eliade en S. Martí, en 1968) esgrimen que debido a la semejanza de la estructura de algunas especies de caracolas con la vulva de la mujer, el caracol y ciertas especies de ostras se consideran preservativos contra cualquier tipo de magia, ya sea de tipo de jettatura o de mal de ojos. Del mismo modo se estimó que los collares de caracoles, pulseras o amuletos adornados con caracoles de mar, y con sus imágenes o representaciones, protegían a las mujeres, niños y al ganado contra la mala suerte, enfermedades y la esterilidad.²

Si observamos la morfología del caracol, nos percataremos de que su crecimiento se realiza en espiral hasta formar la columela, dentro de la cual, se desarrolla una criatura que permanece todo el tiempo en su interior –el molusco– y que luego es consumido. Los aborígenes, para alimentarse con el molusco lo tenían que extraer de su casa vientre. Al analizar externamente un caracol, podemos percatarnos que el mismo po-

see labio externo e interno, que en muchas especies como el *Cassis sp*, posee una apertura estrecha y alargada con labios fuertes y gruesos con aspecto triangular color rosa en su interior y castaño oscuro en su exterior, sobre todo en la parte de la apertura.

Estas formas del caracol transfiguradas en imágenes iconográficas, aparecen en algunas estatuillas a modo de cemies, que pudieron ser relacionadas con la fertilidad. Este hombre también pudo asociar morfológicamente al caracol con la vulva de la mujer y, a su vez, coligarlo con la fertilidad que provenía del agua como fuente de riqueza incalculable.³

En la entraña del caracol y su sonoridad, el aborigen pudo representar el soplo divino que tomó expresión en el sonido del botuto. El hombre articuló sonidos y nació la palabra y de ésta la génesis de la melodía, que éste reverenció a través del caracol y el rito de la creación. Así pudo surgir el mito del segundo nacimiento en su viaje por la tierra.⁴

De esta forma, podemos comprender el verdadero sentido de la presencia del caracol en esta historia. Este símbolo representa en principio nacimiento ya que el agua, “el líquido”, es nuestro primer contacto con la vida, nacemos flotando como moluscos en el mar. Luego, la muerte como parte de la vida también. Y aún así, buena suerte, como la que recibe Julieta luego de aceptar el cuadro de Lorenzo, a modo de obsequio, para finalmente conseguir el hijo que tanto deseó.

¹ IZQUIERDO DÍAZ, G. Y HERNÁNDEZ RAMÍREZ, G. (2017). *El caracol como expresión del sonido, la fertilidad, y su relación con el agua*. Revista Tercio Creciente N° 11. Pág. 38.

² *Ibíd.* Pág 40.

³ IZQUIERDO DÍAZ, G. Y HERNÁNDEZ RAMÍREZ, G. (2017). *Ob. Cít.* Pág 41.

⁴ *Ibíd.* Pág 43.

Cine de Rosario. Películas

Marcelo Vieguer

¡Mujer, tú eres la belleza!

Investigación y análisis de una película (casi) perdida

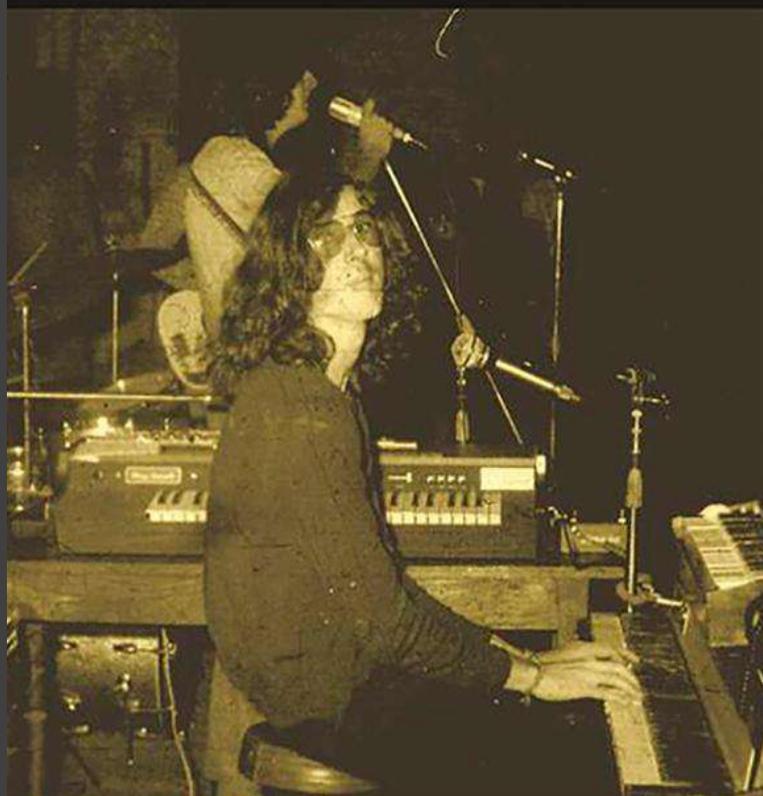


Colección Estación Cine N° 23

Editorial Ciudad Gótica

Sergio Luis Fuster

Charly García y el cine El cimiento creativo del artista



Colección Estación Cine N° 24

Editorial Ciudad Gótica

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

La bohème de Giacomo Puccini



Diálogo con Fernando Regueira por Marcelo Vieguer



En el primer número de nuestra revista, entrevistamos a Fernando Regueira, guionista y ensayista. Imprevistamente, surgió el tema de la ópera y hablamos largamente sobre *Gianni Schicchi* de Puccini. Como nos gustó, decidimos volverlo sección. Aquí va la primera entrega de estas Conversaciones sobre cine y ópera. Hoy, reincidimos con Puccini.

¿Por qué te interesa *La bohème*?

Como te dije la vez pasada, Puccini me parece el autor más fascinante para pensar la transición entre ópera y cine, aquél cuya obra es a la vez cima y final de todo un género y una época. En ese sentido, *La bohème* es su primera obra ma-

dua, cerrada, perfecta. Y eso que a Puccini le costó llegar a la perfección, pensá que ésta es su cuarta ópera. Además de que tiene apenas un poco más de diez óperas, le costaba mucho crearlas si lo comparamos con otros grandes como Verdi o Rossini. Es un “artista moderno” en ese

sentido, le lleva años dar forma a sus obras, es muy meticuloso; hasta que no siente que llegó al límite, no para. Fijate que Puccini sigue teniendo la tradición italiana, esa sensación de naturalidad, de que las cosas fluyen, y sin embargo sus obras son fruto de muchísimo trabajo, cuando para sus antecesores no era así. Rossini componía óperas en dos o tres semanas; Donizetti lo mismo, agarraba una y la reciclaba, tomaba escenas de una y las pegaba en otra; Verdi mismo, en su juventud, trabajaba a una velocidad demencial.

En ese sentido, eran como los directores del Hollywood clásico.

Claro, totalmente. En los 30, los 40 o los 50 esos directores hacían dos o tres películas por año. Acá en Argentina, Manuel Romero por ejemplo: 51 películas en 17 años, y mientras escribía tangos, obras de teatro... Hoy parece inimaginable ese grado de producción, tan profesionalizado, tan metido en un medio para abastecer un sistema. A mí me interesa mucho cómo se producen las obras en un medio profesionalizado como lo fue la ópera y aún lo es el cine o las series, tal vez por deformación profesional, porque es mi medio cotidiano. Verdi es parecido a Manuel Romero en eso, produce obra tras obra, de alguna manera el logro es fruto del trabajo. En cambio, Puccini desde el comienzo tiene esa cosa

preciosista. O sea, era brutalmente popular pero terriblemente preciosista a la vez, y esto no es habitual en el arte popular. Quizás hay que pensar en Hitchcock, con esa obra inmensa...

Y Puccini está en ese lugar...

Puccini tiene un pie en el momento de la explosión de un arte, y a la vez tiene un pie ya en la modernidad, como te decía antes. John Ford filmaba dos o tres películas por año, Coppola o Scorsese filman una cada tres años. Es eso, esa especie de relación. John Ford, a sus películas, a veces ni siquiera las veía terminadas. Contaba con que las películas se iban a exhibir y morían. En cambio, Coppola sabía que cada plano se lo iban a mirar durante años, y ya con el VHS se sabía que en la casa iban a poner pausa. Es terrible eso, ¿no? Te quema la cabeza. John Ford decía: ¿quién va a ver la película? La iban a ver en Milwaukee, en Lima, en Roma, y después va a ser olvidada. Capaz que es ésa la irritación que siento con Bogdanovich, que es un poco impostada y otro poco verdadera también. Me parece que estos artistas clásicos como Hitchcock, se nota en el libro de Truffaut, es como el mago al que le vienen a descubrir los secretos, así que no les gustaba mucho que le espíen detrás del telón. Por suerte para nosotros estuvo Truffaut, por suerte estuvo Bogdanovich, jodiéndolos a todos. Yo celebro especialmente a Allan Dwan, vos

sabés que mi debilidad es la entrevista a Allan Dwan de Bogdanovich, que fue su primer libro editado y la inspiración para su película *Nickelodeon*. A mí me emociona profundamente esa entrevista, la leo cada tantos años y siempre produce ese efecto mágico en mí: esa alegría y exaltación ante el relato del nacimiento del cine ante nuestros ojos.

Me hablabas sobre la modernidad de Puccini y su relación con el cine.

Claro, Puccini tiene esta cosa moderna, del artista reflexivo, que rumia su obra durante años, que lucha con su material. En eso es como un Coppola o un De Palma. Podríamos pensar a Rossini o Donizetti como esos directores de esa transición brutal del mudo al sonoro, a Verdi como el clásico intermedio, no sé, como los directores de los 30 y 40 en Hollywood, y a Puccini como la primera autoconciencia, esos directores ya cinéfilos como Bogdanovich o Scorsese. Puccini se crió escuchando las obras de Rossini o Verdi, igual que éstos con Hawks o Raoul Walsh.

De allí tu fascinación con *Gianni Schicchi*...

Es que para mí es el cierre de todo, el cierre de toda la ópera, como género, y sobre todo italiana. Porque la ópera es un invento italiano, y eso no hay que olvidarlo. Desde Monteverdi pasan-

do por la explosión popular de Venecia y Nápoles, que son los dos centros de la ópera en el siglo XVIII, cuando los demás estaban todavía haciendo música cortesana, o en Alemania redondeando la “forma clásica”; en esas ciudades ya estaban con el formato moderno de convocar público de a pie, vender entradas, dar espectáculo. Ya hay algo que se parece a la calle Lavalle de los cines atestados, ésa que nosotros llegamos a ver en su final. Una cultura popular y a la vez muy viva. Puccini ya ve y siente que eso decae... **La bohème** es de 1895, fin de siglo, del siglo de la ópera... Porque así como el siglo XX es el siglo del cine, el XIX es el de la ópera. Hay una clara continuidad ahí. Entonces, Puccini tiene esa cosa de estar en un ocaso, que pareciera estar siempre en Puccini, el final de algo, el ocaso, el poniente, la despedida.

¿Y Verdi?

Cuando llega Verdi, la ópera ya tiene 250 años, no nos olvidemos. Pero él todavía no puede ver su final, no puede ver que él va a ser el artífice de algún modo de su último impulso vital. Pero Puccini, que viene veinte años después, sí lo ve y por eso se dedica a cerrar esa tradición y ponerle un moño. Porque luego no va a aparecer ninguna ópera que entre en el repertorio y que haya quedado con fuerza, digo después del año veinte... **Turandot** es de 1924 y Puccini no llega

a terminarla, hay algo ahí interesante, como si la fuerza no le hubiera alcanzado siquiera para terminar, como algo que se agota y muere. Pero a partir de ahí, salvo las óperas de Richard Strauss que ya venía arrastrando su obra desde el siglo XIX, ¿cuántas obras entran en el repertorio en serio? Poquitas. El siglo XX casi no dio óperas de repertorio, porque ese impulso se agotó, se murió. Y Puccini para mí es el que lo ve, el que lo analiza, y el que mientras lo va enterrando, va recapitulando, va volviendo evidente su grandeza hasta concluir en la melancolía de la grandeza perdida. Aquel comienzo de *II tabarro* del que hablamos la vez pasada, por ejemplo.

Es consciente del final. Y quiere darle al género un cierre a lo grande.

Totalmente. Y lo más interesante es que ante ese final, Puccini no entra en desesperación. No hace estallar la forma, no rompe con el melodrama y el pacto con el público de que la ópera es una historia de amor, es un melodrama, ¿no? No trata de otra cosa la trama principal de una ópera. Puccini no rompe con la tradición del género, no es un rupturista. Puccini agarra todo lo que tiene a mano, lo mantiene, pero a la vez por dentro reconstruye todo, como los mejores directores de los 70 y los 80 mirando el cine clásico. Creo que si uno mira *Taxi driver* bajo

esta óptica puede entender lo que digo. El otro día, leía un artículo muy interesante de una excelente crítica y ensayista argentina, Dana Najlis, “La fascinación por el caos” sobre el cine de los 30 en Hollywood, sobre películas puntuales de directores como George Marshall, Gregory La Cava o Lloyd Bacon. Y ahí ella marcaba algo parecido a lo que yo digo para la ópera: la libertad formal y temática absoluta que tenían en esa época no los llevaba a la vanguardia hueca, a la ruptura o a la provocación, sino a usar el poder inmenso de Hollywood y su capacidad de explorar formas y matices, de ser modernos, expandir límites sin romper el pacto con el espectador.

En el siglo XVIII, y comienzos del XIX, la ópera era tremendamente popular, con determinados teatros céntricos donde iba la gente más burguesa, digamos: pero había otros teatros, menos céntricos en las ciudades, donde asistía otro tipo de público más ligado a gente común. En aquel tiempo, el público no estaba enteramente pendiente de lo que ocurría en el escenario, sino como espacio de encuentro y comidillas, y todo esto porque las luces (lumbre), no se apagaron sino a partir de la imposición de Wagner a mitad del siglo XIX. Me pregunto si esa etapa del *bel canto*, no estaba relacionada con el contexto y recepción, como modo de atrac-

ción y dirección de mirada al escenario, al ponerse esas grandes arias en primer plano, ¿no?

Es muy posible y está muy bien eso que decís. Porque no hay que olvidar que el eje central de la música italiana fue la voz humana. Y esto nos dice mucho de la cultura mediterránea, así que extraigamos todo lo que podemos extraer de eso, ¿no? Pensá que, en el mundo de la música, Italia no tiene compositores instrumentales de relieve, inclusive casi hasta el siglo XX no consigue generar compositores sobresalientes de música instrumental. Cosa que sí, y de esto también hay que extraer todo lo posible, está sucediendo ya desde finales del XVIII más al norte y más al este, en el mundo protestante. Que cristaliza en lo que hoy llamamos “forma clásica”, esa que convencionalmente decimos que Haydn empieza a trabajar y Beethoven termina de cerrar. Eso está ocurriendo en otro lugar. Esa forma sonata que va a ser el lenguaje de la música europea durante más de un siglo está ocurriendo no muy lejos de Italia geográficamente hablando, pero sí en sentido cultural. Ahí, en un centro metafórico y geográfico, por supuesto, nos encontramos con la figura de Mozart como excepción. Mozart no era un riguroso, tiene libertad ante la forma sonata. Es el fruto de la cultura vienesa, que si se la entiende bien, es como el lugar donde el norte se alimenta del sur, el sitio hasta donde llega el hálito del Mediterráneo, si

queremos, ¿no? Por eso Mozart es fuertemente cantábile, porque la voz ocupa ese lugar central a la italiana. No por nada sus óperas mayores fueron en idioma italiano y con libreto del veneciano Da Ponte.

Digamos entonces que si el mundo alemán, el norte y no hablamos de Suecia claro, cerró la música occidental, lo que Occidente inventó, ese Occidente moderno (hay que preguntarse qué pasa ahí), junto con la Ilustración es la música que llamamos clásica, aquella austeramente instrumental, sin participación de la voz humana: la abstracción de ponerse a escuchar música instrumental. Bueno, Italia no lo tuvo ni lo hizo, no tiene músicos de primer nivel en este sentido, ¿y por qué no tuvo? Sencillamente porque la voz estaba en el centro, por eso la explosión es operística y los demás llegan tarde, fascinados a sumarse a esa genialidad. Pero Italia la crea sin esfuerzo, entre el drama, la cuestión melodramática y el centro en la voz humana, ya estaba todo.

¿Recomendarías alguna lectura al respecto?

El otro día leía un libro muy interesante sobre la Venecia de Vivaldi, el de Patrick Barbier. Y bueno, ahí se ve claramente que la voz lo era todo, todos cantaban y lo único que importaba era la voz. Y en ese mundo, Vivaldi era un compositor que vivía de sus obras, un habilísi-

mo y no siempre honesto negociante. Es interesante eso también, era súper moderno, era un cura, y tenía la dispensa para no dar misa, no le importaba un carajo dar misa ni nada de eso, pero era un buen vendedor de obras y por eso componía tanto. Y un cliente no menor era un convento de monjas. Fijate que todo se repite, eran como grandes y esforzados trabajadores de la cultura, parecido a Hollywood. Hasta imagino que si pudiéramos ir a esa Venecia se parecería mucho a Hollywood, la *Broadway Avenue* de los 30, con esa inmensa cantidad de teatros de distinto nivel, como decías antes. Había teatros muy baratos con funciones de hasta ocho horas, delirante en el sentido de que comían, iban y venían y la obra seguía, no se perdían algo fundamental. Se habían perdido dos escenas y entendían; es como cuando no se podía poner pausa y en el cine o en casa estaban viendo una película, alguien iba al baño y al volver seguían entendiendo lo que pasaba.

Claro, dado que las obras se representaban muchísimas veces, y como se iba varias veces a verla, si se perdían una parte, la veían en funciones siguientes; llegaban a ver hasta veinte veces la misma obra...

Increíble, por eso digo que había una conjunción entre esta cuestión de novedad que tenía que haber, como hubo en el cine clásico que alimen-

taba toda la semana con clase A, clase B, y tenía todo un sistema de moverse desde el centro a la periferia. Viste que es algo que nosotros no entendemos, pero las películas en la época clásica se estrenaban fuerte en Los Ángeles o en New York, pero capaz que a Montana llegaban seis meses después, y llegaban desordenadas y todo el país era una mezcla de estrenos y no como ahora, que salen con cinco mil salas y las ves en ese momento o nunca. En aquel tiempo, cada cine era un núcleo, no había una cosa uniformada. Bueno, eso era el teatro de aquel entonces también.

Aquí en Rosario, a comienzos de la década del cincuenta, en dos salas alejadas por unos cientos de metros, se estrenaban la misma semana dos películas de Carlos Hugo Christensen, una de las cuales era *Si muero antes de despertar...*

¡Hermoso! Y por suerte nosotros llegamos a ver eso, ¿no? En mi infancia, yo vacacionaba en Mar del Plata, en Punta Mogotes. Y había un cine que abría sólo para el verano, donde ponían los afiches de las películas que iban a dar, y capaz que ibas al cine y la película no estaba. Te decían: —No, no la podemos dar. —¿Qué pasó? —Que las latas vienen girando por la costa, tenían que llegar hoy de San Bernardo, y nos avisaron que no las pueden mandar. Así que me

llegó la de mañana. O —Doy la misma que ayer— ja ja... Yo era chico con ocho, diez o doce años, y me gusta recordar eso, porque logré captar como el último hálito de una manera de vivir el cine que no pudimos conocer. Ibas al cine y no sabías muy bien que ibas a ver. O sea, ibas al cine. No se trataba tanto de cuál película ibas a ver. En aquel tiempo era lo mismo. Ibas a la ópera, yo que sé qué iban a dar... Ahora, cuando alguno empezó a ser famoso ahí sí, por supuesto. Rossini estrena una ópera, claro, se estrenaba en el lugar que se la encargaba, había tipos que movían las entradas, y él quería cobrar las regalías. Hay una cosa muy interesante de cómo Vivaldi llevaba los números, era famoso el empeño que ponía en cobrar bien sus obras, hasta vendía dos o tres veces la misma obra como estreno para distintas ciudades, jaja. Bueno, toda esa piratería tiene una vitalidad muy grande... Imaginate, es un mundo no rotulado... eso era la ópera en aquel tiempo. Es como decíamos antes: era una experiencia vital, no estar frente a una obra de arte. Era algo más natural. La gente iba al baño y preguntaba qué pasó. Es como las películas de cable o las telenovelas, uno volvía y preguntaba qué pasó y le decían: “la esposa lo dejó” o “descubrieron que, en realidad, no era el hijo sino el hermano”. —Buenísimo —, decía uno. Y todo continuaba. Y está muy bien, eran melodramas en la ópera, siguieron siendo melodramas en el cine. Por

otro lado, nosotros en Argentina somos cincuenta por ciento italianos, así que eso se entiende perfecto, nosotros no tenemos que pegar saltos cuánticos para entender qué pasaba con la ópera.

Volvamos a *La bohème*... ¿Por qué creés que Puccini ubicó la historia en París de 1830, y no una diégesis más contemporánea?

Me parece que hay algo interesante en eso, que las obras de arte permiten, que es tomar un material desplazado, cosa que bueno, si me vienen a criticar no estoy hablando de nosotros, no estoy hablando del hoy, “esto era algo que pasaba antes”. Creo que hay muchos artistas clásicos que toman esa distancia cuando van a criticar algo contemporáneo. El artista habilidoso, cuando se va a meter en problemas, inteligentemente, pateo afuera la pelota y simula no hacerse cargo, porque resulta irrelevante que se ambiente en 1830, porque para el público la obra de arte siempre es tiempo presente. Además, en 1830 Francia todavía tiene una monarquía y creo que eso le servía mejor para hablar lo que entiendo es el tema central de *La bohème*: la relación del artista con el poder, su status social relegado y cómo lidia el artista con ese desplazamiento y cómo ese lugar incómodo influye en su obra.

Uno dice: es una reflexión sobre el mundo artístico y suena exagerado. Porque parece que eso recién comenzó en el siglo XX, la reflexión so-

bre el arte y los artistas y su lugar problemático, pero aquí ya está. Y en un lugar un tanto oculto a la vista de los críticos: el arte popular, ¿no es cierto? No es, digamos, el *Ulyses* de Joyce.

Vamos al comienzo de *La bohème*...

Está buenísimo el comienzo. Las primeras líneas de la ópera me parecen geniales. Viste que están ahí muertos de frío en una buhardilla, y están la nieve, los techos de París, el humo de las chimeneas, como un clisé total de lo que es París. Y está Marcello pintando y Rodolfo escribiendo. Y las primeras líneas son Marcello que está pintando un cruce del Mar Rojo, está pintando una escena bíblica en 1830, en el mundo moderno... O sea está trabajando sobre una temática religiosa y es curiosa la elección para un pintor de la vida moderna... Inversamente al artículo de Baudelaire, no está pintando la vida moderna, sino un cruce del Mar Rojo. El agua le recuerda el frío que siente: “Este Mar Rojo me empapa y me hiela como si me lloviese a mares” y a continuación dice la frase que a mí me abrió la exégesis de toda la ópera: “**¡Per vendicarmi, affogo un Faraon!**”; “para vengarme, ahogo a un faraón”.

Así que esa frase del comienzo de la ópera te parece fundamental...

¡Claro, “Para vengarme, ahogo a un faraón”! ¿Te das cuenta? El artista, que está en su buhardilla, muriéndose de frío, sin un peso, fracasado en la vida... y su reacción frente a la frustración del frío y su estado en todo sentido, es ahogar a un faraón. ¿Y por qué es esto? Usa la palabra venganza, o sea para vengarse de su situación “atenta” contra el poder. En la obra de arte, quien manda es él, entonces en la obra, el poderoso, el Faraón, la cabeza del reino, es humillada... ¿Y por qué? Por venganza, porque el artista está postergado, porque no tiene un peso, y tiene mucho frío y nadie valora sus obras. Hay allí una condensación del artista moderno, así que esa epifanía hasta el día de hoy es igual: me canso de escuchar artistas que para vengarse ahogan a un faraón, puede ser en un poemario, una obra del *off* Corrientes o del *off* Broadway o del Bafici o de Sundance. O sea, ocupó un lugar de revolucionario, me rodeo de toda una serie de teorías, porque las jerarquías son mentirosas... Pero en el fondo es porque tu trabajo no te está redituando en dinero o en prestigio; no alimenta ni mi ego ni mi estómago... Entonces busco venganza, en el lugar donde yo tengo el poder: mi obra de arte. Allí yo soy el poderoso, entonces el poderoso del mundo sufre bajo mi pluma o pincel o cámara.

Y recordá que más adelante, en el tercer acto, simétricamente vuelve a aparecer el cuadro (así lo dice el libreto). Estamos en las puertas de la

ciudad. Está amaneciendo, son las cinco o seis de la mañana, y a la manera de un tango, mientras están entrando los trabajadores a la ciudad a vender sus productos, ahí nomás está la mala vida. Hay un cabaret y el cuadro está ahí colgado, en la puerta del cabaret. Pero ya no se llama “El cruce del Mar Rojo”, ahora se llama “El puerto de Marsella”. O sea, el pasaje del tema religioso al tema contemporáneo, de la obra religiosa a la obra burguesa. El cuadro de temática bíblica se volvió una obra impresionista, contemporánea a los espectadores de la obra. Lo que empieza como un milagro de Dios, donde un pueblo perseguido llega al límite y su líder, el inspirado Moisés, consigue el milagro de abrir las aguas del Mar Rojo... Entre paréntesis, es uno de los milagros más espectaculares, que en el cine lo va a hacer por supuesto Cecil B. DeMille, que le gustaba eso, seguramente más por espectacularidad que por unción religiosa (pero convengamos que ningún gran director filmó un cruce del Mar Rojo, y es que el cine, como decías, siempre utiliza el material menor, el material más escondido). Así que aquí está uno de los milagros más portentosos, más espectaculares en términos artísticos; pasa a una vista de tranquilidad burguesa, el puerto de Marsella. Y el mismo artista lo reconduce, lo que es otra lectura muy sutil de la naturaleza del artista moderno. Venimos de un milagro donde las aguas se parten y un pueblo se salva de un enemigo

mortal... De esa épica pasamos al impresionismo, a lo cotidiano, al arte burgués, y esto me parece fascinante.

Esto lo ves en Marcello. ¿Y en Rodolfo qué lees?

Puccini, creo, tiene una mirada bastante irónica sobre los cuatro amigos. Los cuatro son bastante mediocres. Puccini clásicamente los quiere, pero a la vez modernamente ya tiene una distancia con ellos. Rodolfo es poeta. Él se autodefine así: **“Io sonno poeta”** pero en la mitad del primer acto, cuando van a salir a tomar y festejar con el dinero conseguido por Schaunard, Rodolfo dice: **“Io resto per terminar l’articolo di fondo del “Castoro”** (“Yo me quedo para terminar el artículo de fondo del “Castor”). Él es poeta, pero vive de ser periodista. Todos los escritores, hasta el día de hoy, el grueso son periodistas. Incluso, y perdoname el excursus, Borges. El otro día pude comprar una edición completa facsimilar de la **Revista Multicolor de los sábados del diario Crítica** que Borges dirigió en los 30. Y me impresionó que parecía algo salido de la editorial Tor, todos relatos de crímenes, grandes imágenes grotescas, algo más bien digno del exceso de un Arlt, muy poco borgeano todo... El poeta que tenía que trabajar de periodista, para parar la olla. A lo que voy es que incluso Borges necesitó vivir del periodismo... *Il miglior*

fabro de Piglia, el sutil, el hombre de la torre de marfil... escribía para el diario más popular. Igual que Arlt. Volviendo a *La bohème*. Te decía: Rodolfo es un poeta. Él aspira a lo alto, porque cuando aparece Mimí dice: “**Trovó la poesía**”, “Encontré la poesía”. Así que si Musetta es la mujer real, Mimí es un poco la personificación desde la visión de los cátaros de la Sofía o lo que fuera, la mujer ideal, el eterno femenino o como la queramos llamar. Rodolfo dice de él mismo que es poeta, todo el tiempo se está auto-referenciando, hablando bien de sí mismo, fijate que se auto elogia todo el tiempo. Es como ese artista que tiene que ser alto y artístico todo el tiempo, alguien pagado de sí mismo. Pero a la vez, la realidad es que tiene que quedarse a terminar el artículo, no puede soñar, tiene que escribir acá y ahora y entregar a tiempo. Pero no hay problema: cinco minutos bastan dice: “**Conosco il mestiere**” (“Conozco el oficio”). Ya es un artista profesional, pero que está peleado con su profesión y el lugar que ocupa. Algo bien típico del artista moderno, ¿no? Escribo esta porquería porque me pagan, pero mi obra es otra, sublime, perfecta, “fuera del mercado”. Pues bien Hollywood y antes la ópera se abstuvieron de eso: escribían para todos, lo que no significa que renunciaran a la perfección, tal como vimos antes. Sabían que a un nivel tenían un ámbito, un público, unos límites del género y

podían vivir de su arte, de ejecutar bien su arte. En cambio, el artista moderno...

Vive una especie de doble vida...

Claro y en eso se mete Puccini, como estamos viendo. Porque están esos dos personajes centrales: Marcello como el resentido vengador, y el otro que es un poeta que dice tener la cabeza en las nubes y ver “poesía en todo”, pero se toma cinco minutos porque debe entregar la nota al diario. Otro ejemplo. Rodolfo al comienzo de la obra, que se dice poeta, tiene una obra de teatro, y en un momento propone tirarla al fuego para calentarse, pero Marcello entiende que se la quiere leer y responde una genialidad, todo al ritmo de las comedias de Howard Hawks, hay una línea, otra línea, otra línea, casi pisándose, y dice: “¿Quieres leerlo, acaso? Me vas a congelar”. O sea, “no me leas tu obra porque es insostenible, me hielas, en vez de calentarme” Y esto es muy interesante, si Marcello ante la frustración ahoga al faraón, Rodolfo destruye su propia obra. Hay algo allí en el artista moderno, hay algo que no va, esa cosa que siempre me intrigó de Hendrix de quemar la guitarra, ¿no? Si vamos para atrás, imaginemos a Bach o Vivaldi. No iban a romper su obra, ni su instrumento, cómo la van a destruir, si es su herramienta, su “instrumento”, el medio físico para

plasmar lo metafísico... ¿Cómo van a modificar su obra por resentimiento ante su frustración?

¿Y en el músico, Schaunard, qué ves?

Schaunard es el que viene con el dinero. De golpe entre ellos, hay uno que la pegó y viene con un montón de dinero, y le preguntan: ¿Y dónde la conseguiste? Y lo interesante es que cuando empieza a contar nadie lo escucha, cada uno habla de qué hacer con el dinero o sobre lo que van a comprar. Y lo que le pasó es que apareció un millonario excéntrico y le dijo que tocara hasta que su loro muriera. Lo convirtió en una especie de hazmerreír. Tres días estuvo tocando. O sea, el que tiene plata, el burgués, dispone como quiere del artista, le tira el dinero pero lo rebaja, toda una radiografía de qué lugar ocupa. Así que como no aguanta más, Schaunard termina envenenando al loro. Otra vez la respuesta destructiva. Su arte no es valorado. No sabemos qué hace porque no está representada su música en ningún momento, a diferencia de los otros donde podemos atisbar cuál es su obra, no sabemos si es buen músico o un músico mediocre. Creo que, a fin de cuentas, Puccini nos dice que los cuatro son mediocres, ninguno es brillante, ninguno tiene una gran obra, son bohemios, dan vueltas, pierden el tiempo, buscan cómo ganarse la vida. Un personaje como ellos era Hitler, como para que no nos hagamos mu-

cha esperanza de esa bohemia, un caldo de cultivo del que salieron algunas cosas bastante malas... ¿No? Un pintor que andaba en los cafés, como ellos andaban en el *Café Momus*, él andaba en los cafés vieneses y ahí arrancó todo, ¿no? Ahí arrancó su carrera política, quiero decir, literalmente empezó en los cafés, como un pintor de mala muerte que no lograba vender esas vistas de la ciudad medio berretas, y malvivía, aguantando con un café... No quiero por supuesto extremar la exégesis, porque la obra de Puccini no lo permite, pero no deja de ser un tema para pensar. Los cafés como lugares de “discusión” política, tantas veces idealizados... y caldo de cultivo de muchas frustraciones que buscan manera de salir al mundo... “Per vendicarme...”.

Entonces, podemos decir que las diferencias entre Rodolfo y Marcello resultan menos pronunciadas que entre Musetta y Mimí...

Claro, es un poco un *locus classicus*. Un tema que hoy circula en el arte occidental, la doble naturaleza femenina, las dos posibilidades de lo femenino. Puccini es hombre y entiende que de alguna manera todos los hombres son iguales como diría Bioy, y siente que en la mujer hay una duplicidad o dos condensaciones, y es la visión de un hombre, por supuesto. Y son tan opuestas porque un hombre percibe en una mu-

jer dos posibles cristalizaciones, al menos en Occidente moderno, como diría Rougemont, la idea de que en Occidente, de los cátaros para acá, hay una mujer real, relacionada con la tierra y una mujer con otros atributos que están más desencarnados, y que es inalcanzable salvo por la muerte. Los extremos de lo terrestre-sexual y lo aéreo-angelical.

Algo que también está presente en el tango...

Sí, tal cual. Inclusive hay una conexión muy directa de *La bohème* con el tango, que siempre me gustó. Hay un tango, bastante antiguo, que cantó Gardel: “**Griseta**”. Aquel del famoso comienzo de “*Mezcla rara de Musetta y de Mimi*”, que es una frase que quedó muy marcada en el lenguaje tanguero. La letra toma un poco de varias óperas: Musetta y Mimi, y luego Rodolfo y Schaunard de *La Bohème*, Des Grieux y Manon, de *Manon Lescaut* también de Puccini, y Marguerite Gautier y Armand Duval, son los personajes de la novela “**La dama de las camelias**” que inspiró *La Traviata* de Verdi. En el tango, Griseta es una francesa que viene a Buenos Aires, que según el tango muere como Mimi y como Margarita Gautier. Ahora, fijate el giro moderno en esa letra de 1924: Griseta no muere tísica, con el mal del siglo. Muere una noche, después de una fiesta de champagne y cocaína: “Y una noche de champán y de cocó, al arrullo

funeral de un bandoneón, pobrecita, se durmió, lo mismo que Mimi, lo mismo que Manón...” Griseta muere modernamente: una muerte por sobredosis. Ya el tango se metía con esas cosas. Estamos en 1924, casi treinta años después de **La bohème**. Es un tango de una época que no existe la radio, todavía queda un halo de marginalidad. En los 40 una heroína del tango ya no muere por sobredosis de cocaína. Habrá que esperar hasta los setenta y los ochenta con el rock para que eso reaparezca, pero ya estaba ahí. Fijate qué interesante: la frase “*Mezcla rara de Musetta y de Mimi*” ha quedado grabada porque el letrista, José González Castillo, entendió que mezcla rara de Musetta y de Mimi eran las dos posibilidades de lo femenino en una sola mujer. Y eso es extraño... porque son dos universos que, al menos para la mente masculina, no se mezclan. Asume que esas dos son como las dos esencias femeninas...

Un dato de color, que tal vez sume al tema: el letrista es el papá de Cátulo Castillo, que también, como todos los letristas de entonces, fue guionista de cine. Escribió para el “Negro” Ferreyra: *La ley que olvidaron*, un “melo” brutal con Libertad Lamarque, en ese estilo primitivo tan habitual de sus comienzos. Viste que a veces los planos no pegan... El Negro Ferreyra era una cosa increíble, una especie de autor paleolítico, desprolijo, desmelenado, como si el melodrama le copara la forma. A su lado, Manuel

Romero es prolijo, Bayón Herrera es prolijo. Y este Castillo, encima, es el que escribió el guion de lo que consideramos el inicio del cine argentino, que es *Nobleza gaucha*. Cerrando, lo que quería destacar es que el tango continuó muy centralmente eso que veíamos de las dos mujeres en la ópera y en especial en *La bohème*.

Te llevo otra vez al tema de los artistas en *La bohème*. Nos faltó hablar de Colline, el filósofo, el cuarto y último de los amigos.

No conocemos la obra de Colline, ni tampoco dice nada muy singular, pero es tal vez al único que salva. Por lo menos le otorga el último gesto, el de sacrificar la “vecchia zimarra” para comprar el manguito, para que no tenga las manos frías Mimí. Ahora, “zimarra” puede ser leído como una capa o sobretodo, pero también se llamaba así un tipo de sotana. Por lo que Colline es un filósofo o, tal vez, debe ser leído como un sacerdote que ya no puede ocupar su sitio ritual y solo le queda el gesto de la compasión, que en todo caso y en su sentido más literal es un sacrificio. Nivel al que ni Rodolfo ni Marcello pueden acceder.

Pero a la vez es Schaunard quien se da cuenta de que Mimí está muerta...

Sí, es interesante eso que decís. Porque en esa circunstancia última, el poeta dice: “Va a mejo-

rar”, un segundo antes de que se muera la mujer que ama... No sabe leer la situación, la tiene ahí a punto de morir; un poeta que, de tanto mirar el ideal, un poco se olvida de la mujer real, ¿no? Como construcción dramática es preciosa, porque los demás son quienes deben decirle que se murió, a pesar de tenerla delante de sus ojos. Es más, Schaunard es el que se da cuenta de que murió y se lo dice a Marcello, que a su vez se acerca a Rodolfo y simplemente le dice: “**Coraggio**”, “Coraje”, a lo que Rodolfo responde con un grito... y así termina la ópera. Resulta interesante que la última palabra de la obra sea “coraje”, ¿no? Y dicha por la misma persona que había dicho las palabras de apertura, las de vengarse matando al hombre poderoso. O sea, Marcello abre y cierra la obra. Pero tal vez, y sólo tal vez, aprende algo sobre el verdadero coraje. Pasa de la venganza a la aceptación con coraje de lo inevitable. Como ves, Puccini es compasivo con sus personajes, les permite de algún modo aprender, aunque esto queda muy en sordina, no hay una liberación expresa. Y en todo caso, Rodolfo, que es el protagonista, no parece aprender nada. Queda un poco como James Stewart en *Vértigo*, nuevamente al borde del precipicio, habiendo perdido a la mujer “ideal” y también a la real.

Dejame destacar esto, hablando del tema de la lectura en clave social de la época. Apare-

cen tres burgueses en la obra: el lord inglés que le paga a Schaunard para que toque hasta la muerte de su loro, Benoît que es quien va a cobrar la renta, y Alcindoro, el viejo novio de Musetta. Todos asociados al dinero...

Está muy bueno eso que marcás. Exactamente. Además de los bohemios y esos reyes o faraones un tanto lejanos, hay un nuevo estamento muy real con el que hay que lidiar en lo cotidiano: la burguesía. Alcindoro es el personaje, ya a esa altura, arquetípico del teatro popular: el viejo verde con dinero que hace el ridículo. Del lord ya hablamos antes. Y Benoît es el más interesante. El rentista, el dueño y propietario que busca una ganancia con su inversión inmobiliaria. A Benoît, los amigos le juegan con la moral. O sea le van a buscar el lado no confesado, lo van trabajando, lo tientan. El arte y sus artimañas viene a volverlo sensual, le dan vino, le hablan de mujeres, que lo vieron en algún prostíbulo... Finalmente lo hacen confesar que tiene aventuras; o sea, el arte contemporáneo va al burgués, le saca el dinero, lo acusa en público, lo embarulla sensualmente, y después termina acusándolo de inmoral y lo echa. En este caso, solo para evitar pagarle. Fijate que en definitiva los amigos son un poco fiolos, porque a Alcindoro le hacen pagar la cuenta del morfi, que viste que Schaunard dice: **Ma il mio tesoro ov'è?** (¿Pero dónde está mi fortuna?); se la fumaron toda, y no tienen con qué pagar lo que

comieron, y se la cargan al burgués. Lo odian, lo desprecian, pero lo usan... No sé si exagero en mi lectura, pero más allá del humor clásico, me parece muy contemporánea y muy brillante la lectura de Puccini sobre la naturaleza de los artistas.

Fijate que la ópera del siglo XIX, cambia o modifica la puesta respecto de la recepción del público, algo muy parecido al cine, ¿no?

Tal cual, y me parece un buen lugar para terminar esta conversación, ¿no? *La bohème* creo que es una de las primeras obras que reflexionan tanto sobre la naturaleza del artista moderno, ya vuelto un profesional pago por el gran público, como del status problemático de la relación con este mismo público (donde el dinero juega un papel no menor). El cine va a extender esto en varios sentidos. Te dejo dos ejemplos para pensar: *La ventana indiscreta* de Hitchcock donde hay una multiplicidad de artistas bajo la mirada del protagonista (y, obviamente, la del público) y *Laura* de Preminger, con el artista como criminal. Creo que desarrollar esto podría llevarnos demasiado lejos y ya hemos abusado del lector, si es que alguno llegó hasta acá.

La seguimos la próxima, entonces.

La seguimos la próxima.



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**

MORANT

Por Fernando Regueira

Desde ahí arriba, podía verse la ciudad en toda su extensión.

Pura horizontalidad, apenas interrumpida por la lejana vertical de los edificios del *downtown*.

El descapotable alquilado se movía reptando por el serpenteante camino de las colinas. Enormes extensiones de césped, caminos de grava que terminan en garages triples o cuádruples, alguna mansión oculta pudorosamente tras un alto muro, la casa que construyó Frank Lloyd Wright y que apareció en *Blade Runner* (nunca recordaba su nombre, si es que alguna vez lo supo).

El sol parecía brillar para la eternidad y la brisa era un suspiro de paraíso, muy por encima del smog de la ciudad que trajinaba allá abajo. Uno de esos días mágicos que parecen sustraídos al devenir del mundo. Al menos, para quienes vivían ahí, en las colinas del bosque sagrado.

No así para Santiago Murano.

Él ciertamente no vivía ahí, porque la ciudad no se lo permitía.

Santiago sobrevivía, sofocadamente, en un estrecho primer piso en el improbable límite entre Little Armenia y Little Haiti, en el West Hollywood que alguna vez fuera el ombligo del mundo.

La ciudad tampoco le permitía llamarse Santiago Murano. Aquí era James Morant.

Al principio se había resistido al cambio, pero su agente le había hecho entender las reglas de la ciudad. Después lo había aceptado como un cambio natural y hasta una ventaja: el de aquí no era el mismo yo de allá. Las reglas de la ciudad. Lo que permitía y lo que no. Como toda ciudad caótica y vital, las reglas eran inflexibles en su constante mutación.

¿Acaso se remontaban al comienzo de su creación o acababan de ser instauradas? A nadie le importa y de algún modo tienen razón, pensó Santiago.

El camino seguía subiendo y bajando, intrincado como una interrogación. Como el pensamiento de Santiago, que por un instante se sobresaltó al superponer el difuminado perfil del edificio de Capitol Records al de aquel lejano Rulero de la avenida 9 de Julio. Esa difusa identidad, que duró apenas poco más de un segundo, de algún modo lo inquietó.

La brisa pestífera de aquel pasado en Buenos Aires, hecho de trabajos a salto de mata, cursos equívocos e improvisaciones de traspase en sótanos que un fósforo mal apagado hubieran

transformado en una tumba en segundos, lo alteró como un mal sueño.

Ahora al menos estaba en la Meca, el *omphalos* del mundo que él siempre había querido que fuera el suyo. Y de algún modo lo era, aun cuando el éxito brillara por su ausencia y el trabajo apareciera también a salto de mata. Una publicidad para un (indeterminado) producto lácteo en Iowa, un exiguo papel terciario en alguna *low budget*, algún capítulo de algún *procedural* televisivo (como cadáver obviamente) o la adictiva adrenalina de los castings, con su renovada y siempre incumplida promesa de grandes papeles.

Estaba también, por supuesto, Joshua Airborn.

El actor sólido y arriesgado, el galán irresistible, el padre de familia, el seductor, el Dios de la pantalla.

Además: el perfecto doble de James Morant.

Bueno, en rigor no era así como el mundo lo veía. En general “la industria” insistía en invertir los términos de la ecuación y presentarlo a él como el “doble perfecto” de Airborn.

Tan perfecto como doble que había llegado a filmar por él, algunas escenas de cierto impacto dramático (siempre de espaldas).

Pero más habitualmente (y esto sí que Santiago se sentía avergonzado de admitirlo) trabajaba como su “doble de luz”. El público ignora todo sobre esta profesión (en rigor ignora todo sobre lo realmente valioso de esta industria) y, sin embargo, fue gracias a ella que Santiago pudo sobrevivir los últimos tres años en la ciudad.

Largas y tediosas horas, sentado o de pie, vestido de buzo o desnudo sobre una cama, imprescindibles para que el director de fotografía pudiera armar la puesta y que ningún actor que se precie de sí aceptaría hacer (Santiago aceptaba con una sonrisa perfectamente dibujada en el rostro).

Y al terminar una prueba, la módica satisfacción de recibir el saludo y el reconocimiento (¡el reconocimiento!) de la estrella reemplazada.

—*Hi men, how are you?*— solía decirle Joshua Airborn entrechocando su puño con una familiaridad cuyo recuerdo se tornaba doloroso una vez lejos del set, entre las cuatro paredes de

Little Armenia (o Little Haiti, ni siquiera esa certeza le otorgaba la ciudad, los malditos límites, difusos e infranqueables).

“Por supuesto, no éramos amigos, eso lo sé” se dice Santiago mientras continúa andando y desandando las colinas, subiendo y bajando al volante del descapotable alquilado por capricho, justo en ese lugar donde tantos caprichos reinan. “Pero yo siempre sentí una conexión especial con él. Wendy (también doble de luz) se burlaba de mí diciendo que el parecido no me hacía acreedor a ningún conocimiento o amistad especial con él. De sobra lo sabía, pero el tiempo acabó por darme la razón”.

Y justo en ese momento vuelve a detenerse una vez más frente a la mansión de Joshua Airborn en las colinas.

Apaga el motor. Y observa.

Hace meses que adquirió esa costumbre, disparada de casualidad, al tomar por error el celular de Airborn y leer un mensaje que no era para él, pero que decidió que podía interpretarlo de ese modo, si así lo deseaba. Un poco movido por la curiosidad y otro poco por el hecho de no tener trabajo en ese momento (como en tantos otros), dedicó varias horas de varios días a llegarse hasta las colinas, estacionar su auto una decena de metros más allá y observar el transcurrir de la vida de Joshua Airborn.

El cuadro perfecto en el marco perfecto. La mansión en la colina, con el Aston Martin y el Audi en el garage, la esposa (joven, vibrante) ejecutiva de Warner, los dos hermosos hijos y hasta el espigado Weimaraner que correteaba feliz por el jardín.

¿En serio le interesaba sentarse horas en su viejo Chrysler (hoy, el caprichoso convertible) a observar el espectáculo de la felicidad ajena?

¿Qué buscaba con eso? ¿La fórmula del éxito, adquirir por ósmosis las cualidades del otro, dar rienda suelta a la envidia? ¿O forzar un encuentro casual?

Eso casi ocurre una vez.

Cansado de estar sentado, decidió salir a estirar las piernas y aprovechar la suave brisa de las alturas (allá abajo en el llano, los mortales de a pie se ahogan con el smog) cuando el portón del garage se abrió y el Aston salió a toda velocidad y casi lo atropella. Alcanzó a darse vuelta para no

ser reconocido y al observar con el rabillo del ojo que Airborn se bajaba, preocupado por su salud, comenzó a correr como un endemoniado, alejándose a toda velocidad.

La sensación de humillación le duró varios días, pero finalmente la curiosidad o la fuerza de la costumbre se impuso y regresó a su puesto de vigilancia. Sólo que esta vez tuvo buen cuidado de evitar bajarse del auto. La previsión trajo nuevos beneficios, cuando una tarde el procedimiento volvió a repetirse: la puerta del garage, el Aston Martin saliendo a toda velocidad. Decidió seguirlo.

El auto reptando cuesta abajo por las colinas, luego de un par de vueltas encaró Sunset a toda velocidad (le costaba bastante esfuerzo seguirle el ritmo al Aston con su viejo Chrysler), hasta llegar a Vermont y girar con decisión. Unas cuadras más y el Aston que entra al parking de un 7 Eleven.

Santiago lo sigue a distancia prudencial, entra a su vez y estaciona casi de frente a la vidriera. Desde allí le resulta fácil observar a Airborn dando vueltas entre las góndolas, mirando con desgano los productos, hasta terminar tomando casi al azar un six pack y dirigirse con decisión hacia las cajas.

Allí está, para cobrarle, una joven de anteojos, desgarrada pero hermosa a su manera, a pesar de la capa de maquillaje demasiado ostentoso con la que busca esconder su timidez. Sus ojos cálidos se iluminan al ver a Airborn. “Lo reconoció” piensa Santiago, pero pronto se corrige. No es eso. “Esa mirada refleja familiaridad, la alegría ante la repetición de un hecho, no la novedad del azar”, se dice Santiago, con una puntada de envidia.

Y su presunción se ve confirmada minutos más tarde, cuando la chica ya cambiada sale apresuradamente por una puerta lateral y se sube veloz al auto del actor que espera en un lateral. Los vidrios polarizados no alcanzan a impedir la visión del beso ansioso y apasionado que se dan.

Luego el Aston corre veloz por la ciudad, toma el Santa Mónica Boulevard y encara directo hacia el mar.

Pero no es Santa Mónica el destino final, sino Venice Beach. Una callecita apartada, no lejos de un canal con sus botes que proclaman la pretensión de alcanzar algún día el status de góndolas y poder así surcar la Venecia real.

Allí, escondido, un pequeño (y secreto) hotel. Allí ve entrar a Airborn y la cajera de supermercado. Hay algo incongruente en la imagen, algo que produce en Santiago un cosquilleo de inquietud. Hasta que comprende, y con la comprensión viene la exaltación.

Lo que en ese instante comprende Santiago es que toda la vida de Joshua Airborn (igual que la de James Morante) era una fachada. Un decorado de una película clase Z, apenas sostenido por las acciones de un hábil agente de prensa y el poder de un box office que se resistía milagrosamente a decaer a pesar de los años.

Siente un vértigo inasible. Joshua Airborn es un farsante.

Un timador en la ciudad de los timadores. Un oscuro demiurgo dedicado a manipular nuestras fantasías, un mago oscuro y repugnante que jugaba con nuestra mente, un vampiro que llenaba de placer a sus víctimas, solitario y feroz, aislado en su perfección exterior.

Piensa que la esposa de Airborn o algún sitio de chimentos podrían encontrarle algún valor monetario a la información que ahora poseía (un par de fotos tomadas con su celular). El dinero le vendría bien, sin dudas. Pero descarta la idea apenas aparece en su cabeza. Airborn es un colega. Más que eso, uno del rebaño. Un estafador, pero un estafador de altas miras. Un artista. Y él también lo es. Jamás sería capaz de ejecutar una bajeza del calibre de una delación. No es ése el tipo de relación que existía entre ellos, después de todo.

En cambio, al día siguiente alquiló un descapotable amarillo en un pequeño *car rental* de Burbank, se puso su mejor traje (una aceptable imitación de Versace que le quedaba como hecho a medida), y encaró hacia la ciudad con el ánimo de sus primeros días allí.

Tomó Sunset y luego Vermont y no tardó en llegar al 7 Eleven. Con decisión, caminó entre las góndolas, tomó un un six pack y se dirigió hacia la línea de cajas. Esperó paciente en la cola y cuando alargó las cervezas, lo hizo con un gesto de suficiencia y desafío.

—Tres dólares cuarenta y nueve.

Cuando la cajera levantó la vista hacia él, tuvo su instante de triunfo. Esa mirada era el mejor elogio que había recibido en esta ciudad en años.

Ni siquiera los gritos de placer de Janet, una hora más tarde, debajo suyo en el hotel de Venice, pudieron igualar el poder reparador y exaltante de aquella mirada.

El sexo fue breve y brutal, como una tormenta de verano en el trópico.

—Me recordás mucho a él, ¿no te ofendés?— dijo Janet, mientras giraba sobre su hombro para mirarlo a la cara.

—¿A quién?— dijo él, impostando un aire casual.

—Joshua. Joshua Airborn. ¿Nunca te dijeron?

—Alguna vez... sí, ¿tanto me parezco?

—Mucho... casi igual... pero sin todo lo exterior, como si quedara... no sé... lo que importa.

—Lo esencial.

—¿Cómo decís?

La chica se había entusiasmado. El desdén profesional que adoptaba en el trabajo como una coraza parecía derretirse bajo lo que se revelaba como un cálido corazón del Midwest. El silencio de Santiago, lejos de desanimarla, de golpe se convirtió en un acicate. Palabras que seguramente Santiago no quería escuchar, pero que secretamente necesitaba. Para entender la vida del otro. Para entender la propia.

—Sos tan *good looking* como él. Y mejor en la cama, eso seguro. No sé como actor, seguro sos bueno...

—¿No te conté de mi Oscar?— payaseó él, intentando prolongar el momento de los elogios.

—Todo eso es cierto. Pero...

—La maldición de los “pero”... Tengo un PhD en eso.

—Pero él tiene ese brillo para los demás... Bueno, para mí también... Yo me siento una privilegiada por haber podido conocerlo, es ese tipo de cosas que una chica como yo no se anima a soñar en un pueblo como Garrington. Pero ese brillo que tiene, que...

—Emana.

—Eso. Y todo el mundo lo puede ver y por eso lo admira... Pero...

—Quién diría, el bueno y brillante de Joshua tiene también su “pero”.

La chica continuó sin escucharlo. Hablaba como entre sueños, para ella misma, como habla quien habla para entenderse.

—... también tiene una parte oscura que no muestra a casi nadie. Cuando aparece, y eso es cada tanto, uno siente un hielo en el alma, como si un sol gigante se apagara en el corazón. El es consciente de eso e intenta mantenerlo bajo control, pero...

Santiago hacía un esfuerzo por mantener un aire irónico y superado, pero esta vez le estaba costando más de lo habitual.

—... es más fuerte que él. Yo creo que es un poco esta ciudad, que le hacelo mismo a todo el mundo...

No pudo resistir la tentación de insistir en su ingenio desesperado.

—¿A vos también?

Ella lo miró como si recién notara su presencia. Lo miró directo a los ojos y cambió de tema.

—Tengo hambre. ¿Vamos al Jack in the box?

Ésa no fue la última vez que se vieron. Jamás se animó a preguntarle por qué aceptaba acostarse con él, por qué aceptaba compartirse entre ambos hombres; pero tan regularmente como cada martes se encontraba con Airborn, reservaba los jueves para él.

Al cabo, tejió con ella una relación todo lo íntima que se podía entre dos seres de mundos tan distintos (¿pero en serio eran tan distintos?). Fue lo más parecido a una novia que tuvo en todos sus años en la ciudad.

La sombra maléfica de la ciudad (y con ella la de Airborn) lo burlaba una vez más: sólo de manera vicaria obtenía algo parecido a la intimidad. Y lo conseguía pagando el precio de compartir a la mujer con el otro.

Por supuesto que sentía celos de ese otro hombre allí en su mansión. Tenía la vida que él había soñado para sí. Tenía hasta la mujer que le gustaba (¿pero en serio Janet le gustaba, o buscaba acaso el aura del otro en ella?). Y sin embargo ahí estaba la paradoja, frente a sus ojos. Esta joven, Janet, que podía tenerlo a Airborn, lo elegía también a él. Porque, entonces, bien visto el asunto era al revés: no era él el engañado con Airborn, sino éste (que podía tener todas las Janets del mundo que quisiera) quien sufría la traición de no bastar; de que esa mujer, que se entregaba semanalmente a él en un hotel de Venice, necesitara a otro en su vida.

Eso, por supuesto, no cambiaba el hecho de que Airborn siguiera con su fama mundial y su mansión, mientras él no hacía más que acumular insultos del codicioso armenio que le alquilaba su pocilga.

Tal vez por esa sensación de inferioridad que se resistía a alejarse de su mente, o tal vez aprovechando los mil dólares que había cobrado por derecho de imagen de una vieja publicidad de

hojas de afeitar en Nueva Orleans, un jueves particularmente perfecto decidió cambiar el sitio de esparcimiento con Janet y la llevó al infame Chateau Marmont.

Hasta se animó a descender con su auto hasta la recepción subterránea y dejarle las llaves al valet parking, para que se lo estacionara (¿acaso no habría hecho eso mismo decenas de veces Airborn o tantas otras estrellas desde los albores del sonoro, con decenas de mujeres, gracias al proverbial silencio del personal del Chateau?).

Mientras subían en el ascensor, recurrió a los conocimientos sobre el viejo Hollywood que había adquirido en su juventud, allá en su buhardilla de Villa Devoto.

—Este lugar se construyó para que las estrellas de Hollywood pudieran venir con sus queridas - dijo, intentando lucirse.

—¿Sus seres queridos?

Su inglés le seguía jugando malas pasadas.

—Sus amantes.

—Ah, musitó ella.

—Y acá pararon desde Clark Gable a Jim Morrison, hasta los Peppers grabaron un disco en una habitación.

Janet levantó una ceja en señal de sorpresivo asentimiento.

Más tarde, en la habitación, mientras se asomaba a ver la piscina abajo, ella acotó.

—Parece caro.

—Y lo es— asintió él, con orgullo.

En ese momento, su mirada se posó en el espejo que le devolvió, no sin ironía, la imagen de un hombre maduro ya acompañado de una jovencita a la que casi doblaba en edad, jugando el juego de las escondidas y los amores prohibidos. Esta ciudad, sin dudas, cumple los sueños de aquéllos a quienes atrae. Aunque se reserva la ironía de no hacerlo de la manera exacta en que éstos lo esperan.

Pidieron unos tragos, que les trajeron directamente del bar de la planta baja. Hicieron el amor como tantas otras veces, con impaciencia, con ardor, como si no importara otra cosa, como si fuera esta impaciencia, este ardor precisamente lo que, a la auténtica manera angelina, menos importara.

El marco del Marmont les transmitía su ardor particular. La lujuria acumulada en las paredes los poseía y transportaba a una dimensión ligeramente desplazada. Ya no eran dos seres vivos, movidos por la pasión, sino dos extras que cumplían al pie de la letra el guión que la ciudad había escrito para ellos.

Ahora era él quien miraba hacia la piscina y los *bungalows* particulares de la planta baja. De fondo, el sonido del agua de la ducha cayendo sobre el terso cuerpo de Janet.

Apoyó la frente contra el vidrio, curiosamente agotado. Estaba cansado, cansado más allá de las palabras. Y el entorno le daba una intensidad y alcance particular a ese cansancio. El descaptable. El Chateau. Los tragos y la vista privilegiada.

Comprendió que había llegado al límite. Si quería seguir vivo, tenía que pegar un salto sobre el abismo, directo al pasado o al futuro, no importaba. A esta altura, ambos eran igual de difusos y desconocidos para él.

Fue en ese momento que sonó su celular. Lo agarró con ese desgano que recordaría tan bien en los próximos años.

La voz de su representante en el celular pronunció las inverosímiles palabras:

—Murió.

Sabía de quien se trataba, a pesar de que era imposible que lo supiera. ¿A tanto había llegado la conexión entre ambos? ¿Es posible que un entendimiento tan misterioso pudiera existir?

A pesar de eso, prefirió decir:

—¿Quién?

—Airborn. Se despeñó con su Aston. Y eso no es lo mejor: me llamaron de la productora, te necesitan para terminar la película que estaba filmando, ya están reescribiendo el guión para que puedas hacerlo de espalda y perfil. Hay mucho dinero en juego. Te dije que en algún momento el parecido te iba a jugar a favor, James.

¿En serio había dicho “lo mejor”? En fin, supongo que esto es lo que le hace esta ciudad a sus mejores hijos, pensó. Respondió:

—Santiago.

—¿Cómo?

—Que mi nombre es Santiago.

—No es momento para bromas. Nos estamos jugando tu futuro en ésta.

—Te llamo más tarde.

Durante la conversación, había tenido buen cuidado de no darse vuelta, a pesar de haber escuchado a Janet cerrar el agua y caminar agitada sobre la alfombra. Cuando lo hizo, vio sus ojos arrasados en lágrimas.

—Yo sabía.

Dijo. Y eso fue todo lo que comentó al respecto. Era el pasado. Y en esta ciudad sólo existían las promesas del futuro.

—¿Vas a aceptar el trabajo? Él se encogió de hombros.

—¿No querés venir conmigo? Janet ni siquiera se inmutó.

—¿Dónde dijiste que quedaba Argentina?

Él señaló hacia abajo. Hacia la tierra o más abajo aún.

—*Way down south.*

—¿Y qué hay allá?

¿Cómo contestar esa pregunta? ¿Acaso había alguien capaz de hacerlo? Desvió la mirada hacia el televisor, donde los noticieros empezaban a difundir la noticia de la muerte de Joshua Airborn en un trágico accidente y las primeras imágenes, aquellas que en los siguientes años serían repetidas hasta el hartazgo en diarios, revistas, libros, documentales y hasta recreadas en una insípida *tv movie*.

Janet miraba fijamente la pantalla, con una expresión abismada, más allá de toda adjetivación. Y fue en ese momento que dijo esas palabras perfectas, que Santiago recordaría durante toda su vida, más allá del dolor, de la memoria y todos sus espejismos.

— Era el más humano de los dioses y vino entre nosotros. Pero también en los límites de la ciudad se alimentó de toda la basura del Universo.



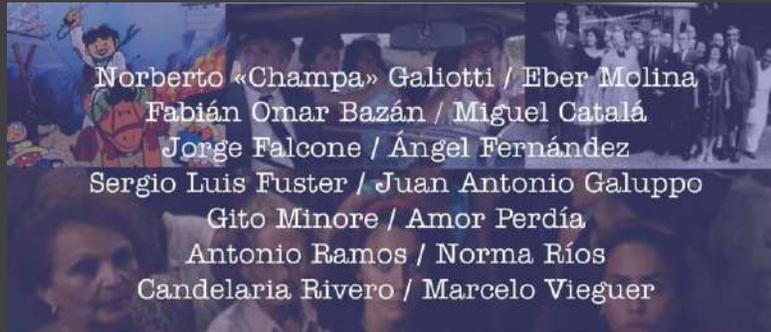
Alberto H. Tricarico

PURO CINE

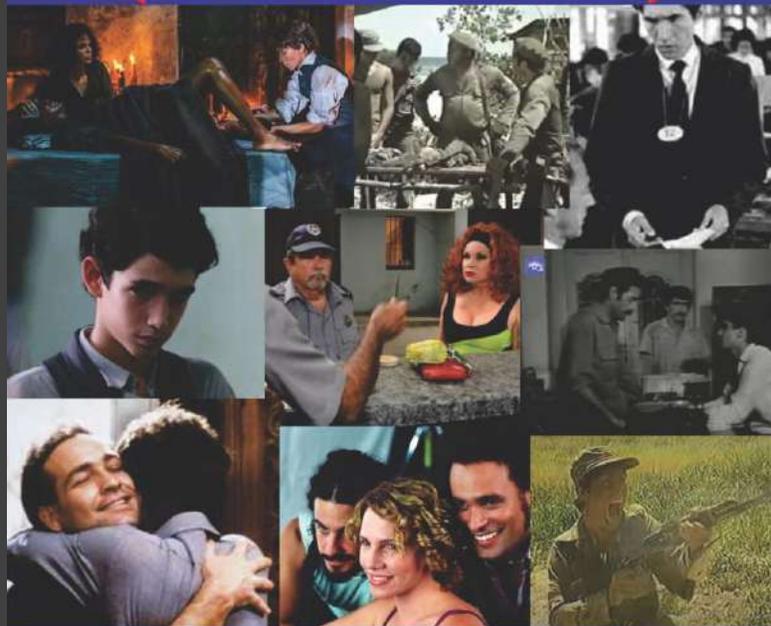
Estudio crítico sobre
RELATOS SALVAJES
de DAMIÁN SZIFRÓN



Colección Estación Cine N° 27



Norberto «Champa» Galiotti / Eber Molina
Fabián Omar Bazán / Miguel Catalá
Jorge Falcone / Ángel Fernández
Sergio Luis Fuster / Juan Antonio Galuppo
Gito Minore / Amor Perdía
Antonio Ramos / Norma Ríos
Candelaria Rivero / Marcelo Vieguer



Colección Estación Cine N° 28

CGEditorial

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

La trilogía de Wong Kar-wai

Por Lucrecia Henríquez

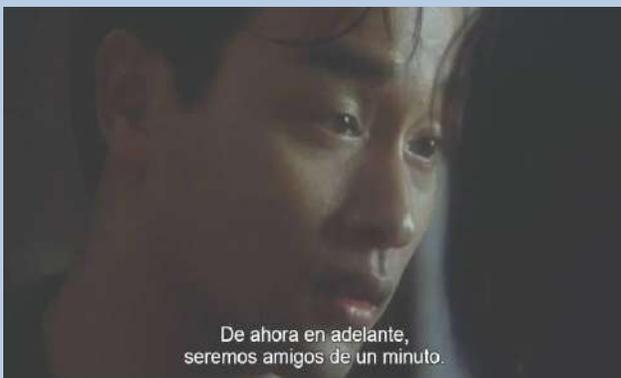


Los años 1991, 2000 y 2004 son los de estreno de la trilogía creada por Wong Kar-wai, director hongkonés, cuyos títulos son “Días Salvajes” (Ah fei zing zyun / Days of Being Wild), “Con ánimos de amar” (Fa yeung nin wa / In the Mood for Love) y “2046” (2046).

De la primera a la última película pasaron trece años en los que los hilos conectores se mantuvieron: el amor, el desencuentro, el miedo y el silencio. Pero sobre todo, un tema prevalece, un tema que es nombrado y mostrado desde el primer momento: el tiempo.



En “Días Salvajes” acompaña con su imagen y sonido el primer encuentro de los protagonistas, So Lai-chun y Yuddi. En estos encuentros, escuchamos los segundos pasar; si no provienen del reloj, son los pasos que los marcan, o una gotera de fondo, pero nunca es desapercibido el paso del tiempo y sólo es encapsulado o retratado en el momento en el que Yuddi le dice a Lai-chun: “De ti, sólo recordaré este minuto. De ahora en adelante, seremos amigos de un minuto. Es un hecho, no puedes negarlo. Es el pasado.”



Ese minuto se une a otro y pasan a ser minutos, horas y vidas. Partícipe de los encuentros, de los momentos de amor y desamor, de unión y alejamiento, de risas y silencios. Está presente en las dualidades que conforman estas historias, pero sin sus vueltas, siendo el punto cero, el inicio de toda situación. Está ahí y nada lo corrompe ni lo detiene, sólo pasa y la única forma de engañarnos a volver en él, es el recuerdo.

Atraviesa el relato de forma lineal, decidido, mientras que los personajes, en su afán por retener un instante, sufren.

¿Acaso existe el miedo a la finitud?, ¿a los cambios determinantes?

En el silencio los personajes encuentran esa ficticia durabilidad, en las respuestas no dadas verbalmente, la interminable espera y el deseo de que eso signifique continuidad.

El miedo al alejamiento —que puede traducirse en abandono y por consiguiente en olvido— motiva a los protagonistas a unir sus cuerpos con movimientos eléctricos, chocantes, cercanos a la brusquedad, que producen risas nerviosas y gritos en búsqueda de un sentir que finalmente será momentáneo.

En contraposición, las relaciones que perduran en ellos serán las mentales, aquéllas en las que los cuerpos apenas se rozan y lo que predomina son las miradas, palabras y silencios.

Mientras que lo corporal es fugaz, los silencios acompañados de miradas se eternizan en la memoria.

¿Miedo al olvido? ¿Será que eso significa la falta de sentimiento? ¿La inexistencia?

Los cuadros ralentizados y las miradas dan presencia y alargan los momentos, en un anhelo de retener la emoción. Los ojos logran transmitir esos pensamientos y sentimientos que restan en silencio, dando vida a una historia interna, imaginaria.

La inexistencia, la indiferencia y el desamor los podemos encontrar en la falta de conexión visual, en el desconocimiento de esos rostros que, si bien pueden callar, también dejan de mirar. En *Con ánimos de amar* no conoceremos jamás, sólo de espaldas, a los esposos de la Sra. Chan y el Sr. Chow.



La Sra. Chan tiene claro que no desea ser como ellos, aunque sí pretende comprenderlos, conocerlos y saber cuáles fueron sus pasos hasta llegar a un romance, pero sin querer repetirlos. Los protagonistas se encuentran compartiendo y viviendo una historia de amor distinta, en la cual existen momentos de unión e intimidad profunda, contraria a las historias en “Días Salvajes” donde a través del sexo se llegaba al conocimiento. Aquí es el pensamiento, la palabra y la mirada; los momentos de cercanía bajo un techo en las noches de lluvia, un escrito compartido y también las suposiciones serán las que logren la conexión y el encuentro.



Me pregunto cómo empezó todo...

¿Existe realmente el olvido?



No volveré nunca.

El deseo de olvidar para no sufrir, la decisión de no intentar para no sufrir. El silencio y la mirada apartada como respuesta. El deseo de controlar aquello que es imposible, es decir, los sentimientos. Existe un engaño, una forma de mantenerlos acallados, atrapados en esos vestidos entallados o esos cabellos peinados repetidamente frente al espejo; otra forma es irse —¿rendirse?— Al olvido no lo advertimos, sólo percibimos el paso del tiempo y el silencio como filtro, pero la música, y sus letras, las lluvias que acercan y las cámaras ralentizadas nos demuestran que el sentimiento y el pensamiento están presentes, nunca dejaron de existir.



¿El recuerdo como regreso en el tiempo, como resguardo, como huida de la soledad?

“En el año 2046 una vasta red de ferrocarril se extiende sobre el globo. Un misterioso tren parte hacia el 2046 de vez en cuando. Todos los pasa-

jeros que van al 2046 tienen la misma intención: quieren revivir recuerdos perdidos. Porque nunca nada cambia en el 2046. Nadie sabe si es realmente cierto. Porque nadie regresa, salvo yo.” Desde el inicio de la trilogía, nos encontramos con personajes sumidos en soledad, rodeados de reflejos, festividades, goce, risas y de apariencias, pero cuanto más nos sumergimos en sus pensamientos, en sus vidas y cotidianidades nos damos cuenta de que los invade la tristeza y la soledad.

Hay miedos. El perder la libertad es uno de ellos; por eso nos encontramos con la frase: “Había una vez un pájaro que no tenía patas. Que sólo podía volar y volar. Cuando se cansaba, dormía en el viento. Este pájaro sólo podía bajar una vez a tierra. Y era cuando moría”.

Pero ¿qué es la libertad en este caso? ¿El control de los sentimientos acaso? o quizás el no perder la compostura, el no dejar que los demás sepan qué sucede en el interior de ellos.

A lo largo de las tres películas, nos encontramos con personajes imposibilitados a la entrega real, al despliegue de emociones y compromisos; teniendo como respuestas aquellas nombradas anteriormente: el silencio, la huida y el forzado e ineficaz intento de olvido.

Pocos son quienes se entregan a sus sentimientos y en vez de guardar sus secretos y contarlos en un hueco en un árbol en lo más alto de una montaña, como suelen recomendar, lo gritan, se

exponen, preguntan, pero se topan con el miedo y la no correspondencia.

¿Serán los tiempos equivocados?

En “2046” podemos encontrarnos con esta soledad, con el deseo al pasado donde existió la posibilidad de elegir en pos de la felicidad, pero por una u otra cuestión no fue así. Entre un mundo de fantasía, el deseo y la realidad, el Sr. Chow se encuentra con una transformación de aquello que significa felicidad.



Y no sólo felicidad, sino la idea de amor.

En la escena del fotograma, en la que él decide darle la oportunidad a su vecina, de la que se había enamorado, que se comunique con su novio japonés, piensa y relata lo siguiente: “Esa noche me sentí como Santa Claus. La llevé a la oficina del periódico y dejé que llamara a su novio. Yo estaba feliz de verla tan feliz. De

hecho, la zona 1224-1225 significaba Nochebuena y Navidad. En Nochebuena, todos necesitamos un poco más de calor de lo habitual. Esa noche yo no conseguí lo que quería y quizá fue lo mejor”.

Más que tiempos equivocados, formas erradas. Cuando se encuentra felicidad en la felicidad del otro, aunque no sea compartida, hay amor. El dolor está, pero la búsqueda cambia de rumbo y así el encuentro es otro, un encuentro real, donde la entrega es sentida y los filtros desaparecen.

Un viaje en más de una década que se adentra en los sentimientos más profundos del ser humano y las relaciones, con una transformación en muchas vidas, pero que pueden convivir en una. Finalmente, el tiempo es uno y la duración e intensidad depende de la forma vivida.

“Siempre pienso que un instante puede pasar muy rápido, pero a veces se hace muy largo”.

L.H.



Gustavo Galuppo Alives

Después de GODARD

La legitimidad de lo incierto



Colección Estación Cine Nº 29



EDITORIAL



Leandro Arteaga

Claudio PERRÍN

El mar y la mirada
de un niño



EDITORIAL

Colección Estación Cine Nº 30

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

LAS PELÍCULAS DE POIROT



Por Claudio Huck

— *¿Por qué habla de Usted siempre en tercera persona? ¡Resulta muy irritante!*
— *Poirot habla de él en tercera persona porque eso lo ayuda a tomar distancia de su genialidad.*

Los trabajos de Hércules
(Poirot, Serie. Temporada 13, capítulo 4)

Hércules Poirot es el detective privado creado por la enorme Agatha Christie. Le dedicó 33 novelas y 50 cuentos. Fue un éxito en todo el planeta y se tradujo a infinidad de idiomas. Muchos de los que venimos de la época en que los adolescentes leían y se intercambiaban libros con sus compañeros de colegio, nos iniciamos en la pasión por la lectura con estas novelas policiales que tienen varios condimentos muy disfrutables: algunos asesinatos, la pesquisa para descubrir al responsable, un grupo de sospechosos, parajes lejanos y exóticos y escenarios refinados que esconden ambición, mezquindad, celos, codicia, y otros bajos sentimientos. En última instancia, son historias morales que descubren lo que anida oculto en el corazón humano. El universo en el que se desarrollan las novelas es el de una fantasía ampulosa para el común de los mortales, que es quien consume estas historias. Una opulencia burguesa con todo tipo de lujos, con personajes hedonistas que solo están pendientes de sus propios placeres. Y

detrás de esta exagerada (y anhelada por todos) suntuosidad, se oculta un criminal sin escrúpulos.

El personaje de Poirot tiene características definidas por su autora: es belga (siempre lo aclara cuando lo confunden, por su acento, con un francés) es bajito, la cabeza como un huevo y ladeada para el costado y un bigote fino con cierto aire marcial. Es evidente que Hércules, el nombre que Christie elige para su creación, es una ironía: no hay nada en él que pueda evocar al hijo de Zeus.

Es bastante asexuado y su libido está puesta al servicio del intelecto, aunque alguna vez añora con nostalgia a un antiguo amor. Es pulcro al extremo, maniático obsesivo, posee una inteligencia singular tan grande como su ego y su autoestima, y es muy perceptivo y estudioso de la psicología humana. Es creyente y tiene una ética rígida y considera que el asesinato es aberrante, no tiene justificación, y debe ser castigado. En ocasiones puntuales, renuncia a denunciar a los culpables porque entiende que la víctima merecía ese destino, pero esa actitud le provoca mucha angustia, porque se opone a sus rígidos preceptos morales. Las tramas se centran en interrogatorios a los sospechosos en el proceso de investigación y los crímenes están exentos de detalles macabros que provoquen horror, son más que nada un vehículo para que Poirot despliegue todo su arsenal analítico. Las resolucio-

nes son siempre sorprendentes pero muchas veces son los primeros en quien uno hubiese pensado: los herederos de una fortuna o los beneficiados directos del crimen principal, porque muchas veces hay otros homicidios secundarios que el criminal debe cometer para encubrir su identidad. Las historias de Poirot han sido adaptadas al cine y muchas a la televisión; incluso, se ha incrementado la velocidad de transcripción a los medios audiovisuales, notablemente, en lo que va del presente siglo. Esta nota surge a raíz del estreno de una nueva versión de *Muerte en el Nilo*, que demuestra la vigencia del detective belga.

A continuación, un repaso de los principales filmes sobre el detective más famoso del mundo.

El primer Poirot

Austin Trevor es el actor que interpreta a Poirot por primera vez en el cine. Lo hace en tres oportunidades: *Alibi* y *Black Coffee*, ambas de 1931, y en *Lord Edgware Dies*, de 1934, siendo esta última la única que se conserva en la actualidad. La película, dirigida por Henry Edwards, es bastante plana, sin brillo narrativo ni gran despliegue actoral. El personaje de Poirot no se parece en nada al descrito por Agatha Christie. Es

alto, elegante, conserva aún tupida su cabellera y ¡no lleva bigote!



Austin Trevor

Los crímenes del alfabeto (*The Alphabet Murders*, 1965)

Tony Randall se toma sus libertades al interpretar a Poirot, actitud que se puede comprender al tratarse de una comedia con pretensiones de alocada, dirigida por el experto Frank Tashlin. Su personaje no es tan rollizo como lo imaginara la autora, no se lo ve tan deductivo ni engreído y se atreve a una acción que demanda coraje físico, algo impropio de Poirot, para salvar a una

damisela en peligro a tremendas alturas, además de sentirse seducido por ella, toda una novedad en el asexuado detective. Lo secunda Anita Ekberg en el rol de *femme fatale* y Robert Morley como su compañero Hastings. Randall lo compone con oficio, sin descollar y hubiera parecido más acertado (y más gracioso), que Poirot hubiese sido interpretado Morley, a pesar de su porte inmenso que en primera instancia se opondría al diminuto Poirot imaginado por Christie, aunque no parece lo más importante teniendo en cuenta que el filme sólo toma el libro como punto de partida y laxo esqueleto argumental.



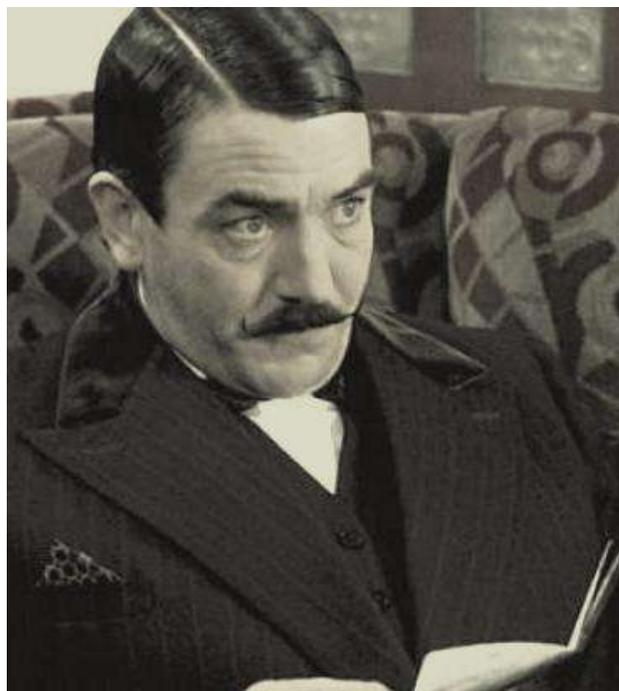
La dirección carece del brío habitual tan característico en la obra de Tashlin. Le faltó lanzarse al disparate como en las geniales películas en las que dirigió a Jerry Lewis, y se lo ve encorsetado y no muy libre como para dar rienda suelta a su espíritu *cartoonesco*. Estamos a mediados de la década del 60 en pleno auge del cine moderno y la libertad en el modo de narrar que nace en la *Nouvelle Vague* e impacta en todo el mundo se puede apreciar al inicio del filme: Tony Randall se presenta a sí mismo en el set de filmación y nos dice que va a interpretar a Hércules Poirot, y vemos su pasaje de actor a personaje, una especie de autoconciencia del relato que expone el artificio en lugar de ocultarlo como hacía el cine clásico. Jerry Lewis ya había dinamitado la cuarta pared un par de años antes en el desenlace de *El suplente* (*The Patsy*, 1964) cuando su personaje explica que lo que se está viendo es una ficción, muestra los decorados y le dice al equipo técnico que se tome un tiempo para almorzar. Y anterior a Lewis fue Marco Bava quien se animó a mostrar el set de filmación en su película de episodios *Las tres caras del miedo* (*I tre volti de la paura*, 1963) adelantándose veinte años a Federico Fellini y el final de *Y la nave va* (*E la nave va*, 1983).

Dos datos de color: el mayordomo Justin es interpretado por Austin Trevor, que ya nombramos como el primer Poirot del cine, y hace una breve aparición Margaret Rutherford, quien ha-

bía interpretado a Miss Marple (el otro personaje característico de Agatha Christie, una viejecita pueblerina aficionada a la jardinería de aspecto de lo más banal que oculta a una detective excepcional, y que compitió en popularidad con Poirot) en cuatro largometrajes entre 1961 y 1964. Miss Marple se cruza por casualidad con Poirot y va comentando con su compañero la clave del enigma de la película, bajo los ojos absortos de Poirot. Marple y Poirot jamás se cruzaron en ninguna de las novelas creadas por Agatha Christie.

Asesinato en el Expreso de Oriente (*Murder on the Orient Express*, 1974)

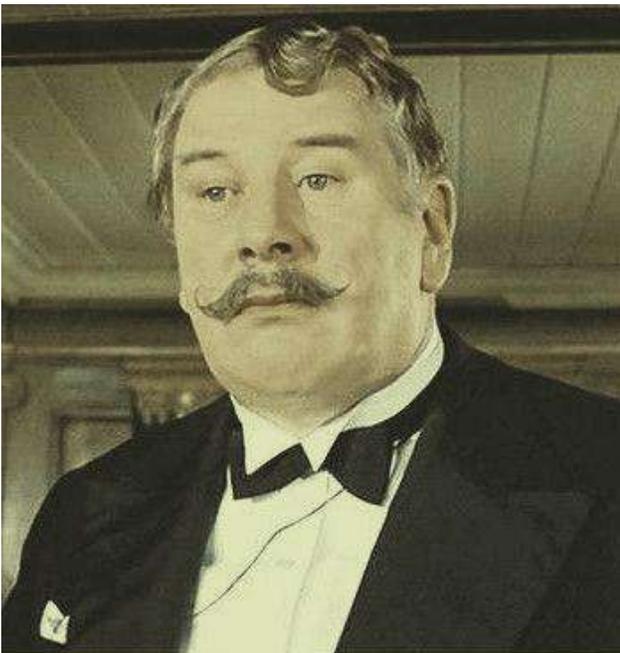
La película de Sidney Lumet es la que configura el modelo a seguir en el futuro para las adaptaciones de obras de Agatha Christie: ambientes ultrasofisticados, una legión de estrellas en el elenco, un especial cuidado en los decorados y una extensa longitud de metraje para el desarrollo de la resolución del enigma por parte de Poirot. El reparto es increíble: Lauren Bacall, Richard Widmark, Ingrid Bergman, Anthony Perkins, Sean Connery, John Gielgud, Jacqueline Bisset, Vanessa Redgrave.



Albert Finney está bien como Poirot, pero por momentos se excede en la composición, lleva una gruesa capa de maquillaje, y está subido de tono acercándose, peligrosamente, a la parodia. Por lo demás, la película es extraordinaria. Lumet otorga a los personajes generosos primeros planos, y al interrogatorio de Greta concede un especial plano secuencia para el lucimiento de la actriz. Ingrid Bergman tuvo la libertad de optar por cualquier personaje, y acertó con su elección. No sólo está soberbia, también ganó un Oscar como *Mejor actriz secundaria*. El monólogo final de Poirot es tan intenso y el clímax está tan bien manejado que la media hora que dura pasa volando.

La etapa Ustinov

A partir de 1978, y a lo largo de la próxima década, Peter Ustinov será el encargado de protagonizar al afamado detective en seis largometrajes. Es un gran Poirot compuesto con mesura, distinción e inteligencia.



Muerte en el Nilo (*Death on the Nile*, 1978) de John Guillermin, es el primer filme de este período, y el mejor. Con un *dream team* en el reparto que incluye a Mia Farrow, Bette Davis, Angela Lansbury, David Niven, Olivia Hussey, George Kennedy, Maggie Smith y Jane Birkin, Guillermin da una *master class* de puesta en escena. Como ejemplo, analicemos la primera

escena. Estamos en la tercera década del siglo XX. Llega Linnet Ridgeway, millonaria y futura víctima del drama a su nueva mansión, en un auto fabuloso. El chofer desciende, abre la puerta, y baja Linnet: joven, deslumbrante, sofisticada. Levanta la vista y mira el espectacular castillo, ni siquiera posa los ojos en la servidumbre uniformada que la espera expectante. El mayordomo le da la bienvenida e intenta presentarle a los empleados. Sin sacar los ojos de su palacio, dice que eso puede esperar que quiere ver cómo van las obras de remodelación. El hombre le dice que no se encuentra el arquitecto. Ella lo mira con firmeza y repite: **ahora**. La presentación del personaje es impecable. En un par de minutos y por sus acciones sabemos que es arrogante, que se cree superior, que es caprichosa y que no le importan los otros y que sólo quiere satisfacer sus deseos. La voracidad de la millonaria se potencia cuando conoce a Simon, al que lanza una mirada de ave de rapiña que divisa una presa. Es inmejorable y preciso el corte de montaje de esta escena a la foto del casamiento, con el ex-novio de su amiga y su actual marido, en el periódico. Nada de ramificaciones innecesarias, todo el filme se centra en lo que nos interesa: la presentación y motivaciones de los personajes, el crimen, los posibles culpables y la resolución del caso. La utilización dramática de los decorados es ejemplar, como el asedio de Jacqueline en la pirámide y luego en

el imponente templo de Abu Simbel, cuando los sonidos espectrales emitidos por la “estatua sonora”, tras un viento y funesta polvareda que parecen venir del más allá, se convierten en el preámbulo de la mujer despechada, sedienta de venganza. En el templo de Karnak, como al pasar, la cámara se detiene en un jeroglífico con dos serpientes (anticipo metafórico del desenlace) y el silencio es un presagio aciago; una vez cometido el intento de asesinato, aparece el resto de la comitiva: con qué belleza son mostrados todos, apareciendo de a uno, señalándolos sutilmente como posibles responsables del hecho. Hay que ver cómo Guillermin filma la exposición final de Poirot sobre los hechos, con qué claridad narrativa y con qué elegancia, durante 25 minutos magistrales.

Ustinov sigue componiendo a Poirot en *El diablo bajo el sol* (*Evil under the Sun*, Guy Hamilton, 1982). El personaje sigue los lineamientos del filme anterior y continúa gozando de una casual y afortunada omnipresencia justo en el momento en el que suceden “cosas”. El tono general de la película es más liviano, con algunos toques de humor leve y sofisticado, muy bien manejado. Sucede muchas veces, como en las series *Los pequeños asesinatos de Agatha Christie* (*Les petits meurtres d' Agatha Christie*, 2009) o *Tommy and Tuppence* de 1983-1984, que se exceden en el componente paródico, quedando un trazo grueso bastante

difícil de digerir. Sigue el desfile de estrellas y hay algunas que se repiten de filmes anteriores de Poirot como Maggie Smith y Jane Birkin, que habían estado en *Muerte en el Nilo*, y Denis Quilley, que había sido el ‘Foscarelli’ de *Asesinato en el Orient Express*. El crimen parece no importarle a nadie y la resolución del misterio es más disparatada que en otras ocasiones, pero la acertada dosis de humor hace que sean detalles que no desentonen en el conjunto.

Antes de su última aparición como Poirot en el cine, Ustinov realiza tres telefilmes encarnando al detective. La característica que los une es el matiz de levedad (los crímenes se convierten en meros pretextos para resolver un enigma sin mayores consecuencias afectivas) y en los se extrapola la acción de los libros originales a un tiempo contemporáneo, lo que disminuye costos y aligera los tiempos de realización, frecuentemente acotados en los rodajes televisivos. Las obras son: *Trece a cenar* (*Thirteen at Dinner*, 1985. Es en realidad otra adaptación de *Lord Edgware Dies*) *El templete de Nasse-House* (*Dead Man's Folly*, 1986) y *Tragedia en tres actos* (*Murder in Three Acts*, 1986). La variación temporal del tiempo diegético no tergiversa la esencia de la obra de Agatha Christie, lo que es un punto a favor de estas pequeñas producciones. Las tres tienen una impronta televisiva: planos cortos para seguir las acciones y plano general para ver la ubicación de los personajes.

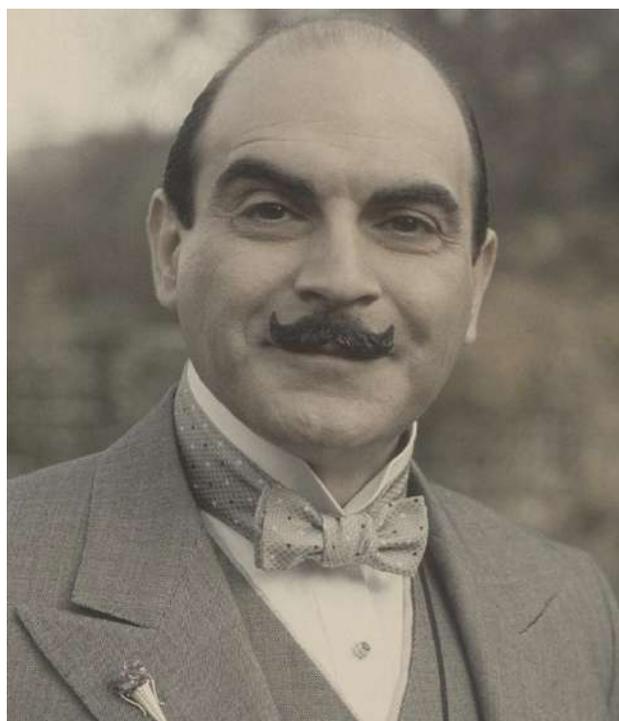
Las historias están sometidas a la restricción de la hora y media de duración y a bloques de diez minutos para poder realizar los obligados cortes comerciales. Las versiones cinematográficas corren con ventaja en presupuesto, duración y libertad en la narración. En las tres, Poirot luce siempre de traje y riguroso moño, de acertada elegancia anacrónica que va muy bien con el personaje, y el rol del Capitán Hastings es cubierto por Jonathan Cecil, pero no lo compone demasiado satisfactoriamente (con permanente expresión graciosa, muy parecido a Stan Laurel, es demasiado pavo y se vuelve irritante). Por lo demás, los tres telefilmes se dejan ver con agrado.

Cita con la muerte (*Appointment with Death*, Michael Winner, 1988) es la última aparición de Ustinov en el cine como Poirot. El detective viaja a Tierra Santa y se topa con el crimen de una millonaria mala y rapaz, con más enemigos que dinero. Aquí se conjugan varias estrellas (Lauren Bacall, Piper Laurie, Carrie Fisher, David Soul) con escenarios lujosos y exóticos habituales, que a esta altura son un sello de fábrica en las películas con el detective belga. Es entretenida pero Winner no encuentra el *timing* correcto para la narración y la resolución; con el asesino fuera del grupo que escucha la revelación del misterio, es poco satisfactoria y el clímax no está aprovechado, determinando que

la tragedia que cierra la historia no adquiera la contundencia que debería haber tenido.

La serie monumental

Entre 1989 y 2013, la televisión británica realiza la serie *Poirot* que abarca, prácticamente, toda la obra literaria existente sobre el detective.



David Suchet es quien encarna a Poirot a lo largo de casi el cuarto de siglo que lleva la realización de los setenta episodios. Los propios herederos de Agatha Christie fueron quienes sugirieron el nombre de Suchet a la producción. Se ve que ha estudiado al detalle su personaje y lo ha

dotado de todas las características descritas por su autora. Es impecable y quizás sea el mejor Poirot hasta la fecha. Suchet tiene a su favor la cantidad de años que ha compuesto al personaje y se puede ver claramente la transformación que sufre Poirot con los años: en las primeras temporadas, se lo ve jovial y sonriente; con los años, su carácter se va tornando cada vez más áspero y amargado. Siempre tiene un andar muy particular, de pasos cortos y rápidos, lleva bastón y su mano izquierda por la espalda, en un ademán muy característico. No puede evitar su manía por el orden y es capaz de arreglar los adornos de una biblioteca mientras interroga a algún sospechoso. Si tiene que sentarse en un banco al aire libre, es inevitable que antes coloque un pañuelo blanco. Es común que cite el lema de su trabajo: *Orden y método*, y que haga referencia a sus *células grises*.

Otro hallazgo de la serie es que los actores que encarnan al Inspector Japp, al Capitán Hastings y a Miss Felicity Lemon (quienes tienen mucha más relevancia en la serie que en los libros originales) sean siempre los mismos; eso le da una unidad excepcional a la serie, sobre todo si tenemos en cuenta que duró 24 años. Las primeras temporadas se basan en los cuentos de Poirot, de ahí la brevedad de los episodios, unos 50 minutos. A partir de la cuarta temporada, los capítulos se reducen en cantidad pero se amplían al doble de su duración, lo que es una ganancia

significativa. Son infinitamente mejores las novelas que los cuentos, pueden entrar más personajes y ser desarrollados más meticulosamente sumando sospechosos, tensión y crímenes a las tramas. Al contrario de la mayoría de las series, al avanzar las temporadas encontramos los mejores capítulos y los más difíciles de adaptar. *El asesinato de Roger Ackroyd* presentaba una dificultad inicial: la novela original está narrada en primera persona por el asesino quien, en forma adrede, escatima información al lector, lo que determina que la revelación sea sorprendente. Si bien el recurso del diario personal está presente en el libro, en la adaptación televisiva se lo toma como base narrativa: toda la historia es un diario que lee Poirot, y de esa forma se respeta la argucia del punto de vista del narrador de Agatha Christie. Un capítulo formidable es la versión de *Asesinato en el Orient Express*, con un tono mucho más serio y contundente que el elegido por Lumet para su filme. Poirot se muestra sumamente angustiado por el dilema moral que se le plantea porque comprende a los criminales y sabe que la víctima merecía ese fin, pero entiende que los hombres no deben hacer justicia por mano propia. Recurre a los rezos, pero eso no mitiga su aflicción: nunca se lo verá a Poirot tan angustiado; y en el desenlace, se lo nota totalmente desesperanzado.

Los trabajos de Hércules presentaba otro escollo para su traslación: Poirot se impone resolver,

antes de su retiro, una serie de casos difíciles. La adaptación aún algunos relatos en una única historia y el resultado es realmente extraordinario, una película memorable.

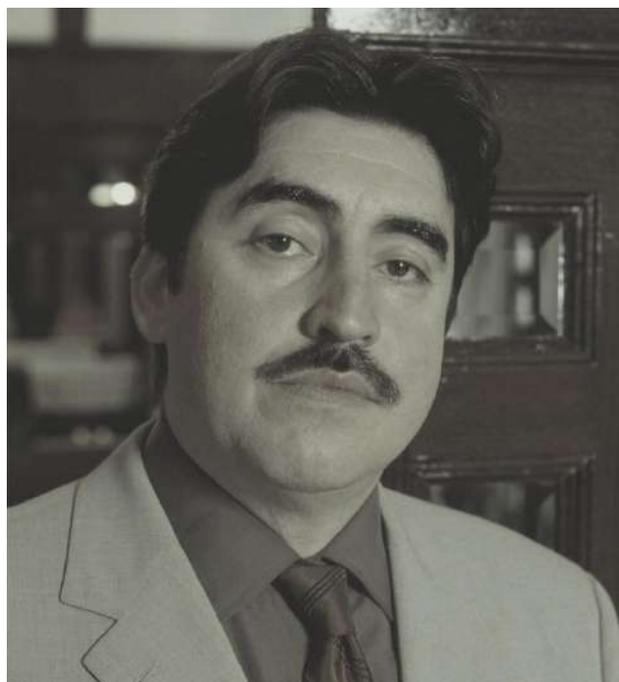
Otro punto alto de la serie es *Telón, el último caso de Poirot*, que es el cierre definitivo de la saga, con la muerte del personaje. Para este capítulo, Suchet se sometió a una dieta estricta, bajando varios kilos. A Poirot se lo ve viejo, arrugado y resentido, consumido por la artrosis, condenado a una silla de ruedas y lidiando con un asesino perfecto, porque actúa sobre sus víctimas por sugestión, haciendo que se suiciden, siendo imposible encontrar pruebas en su contra. Admirable final para un personaje único.

Toda la serie es impecable en tanto ambientación y aire de época; los guionistas y directores son de primera línea a lo largo de los años. Un estigma de los realizadores televisivos es que sus nombres se pierden en el anonimato (a diferencia de los cineastas) y hay que señalar que, a lo largo del cuarto de siglo que duró la realización, la factura siempre fue de excelencia; animándose incluso a soberbios planos secuencia como en la formidable *Después del funeral*.

La serie aunó dos características significativas: notable fidelidad a los textos y una ambientación perfecta. Es impresionante la vida que respira ese universo de Poirot. Los británicos, hay

que decirlo, hacen desde siempre la mejor televisión del mundo.

Una traslación olvidable



En 2001, Carl Schenkel dirige una nueva versión de *Asesinato en el Orient Express* con Alfred Molina, de tupida melena, en el papel de Poirot. Si hay alguien en este mundo que no posee ni un punto tangente con el personaje, ése es Alfred Molina. Es un telefilme de muy bajo presupuesto lo que explica el *look* contemporáneo y la falta de nieve en la historia. Dura apenas una hora y media, y la celeridad determinó que los sospechosos no sean doce, para reducir

la descripción de los personajes implicados y el tiempo de los interrogatorios, pero ese detalle anula uno de los argumentos finales (los implicados ya no son el número de personas que conforma un jurado). Un detalle curioso: un personaje no se atreve a dar su puñalada y otro da dos para compensar. Poirot, al final, consigue compañía femenina. Huyamos.

El Poirot que es menos Poirot



The ABC Murders, la miniserie de 2018, debe ser la obra basada en Agatha Christie que menos se parece al original. El Poirot que interpreta John Malkovich es un viejo torturado con barba candado (ni siquiera respetaron el bigotito característico del personaje) y se tiñe la barba provocando la burla de un policía estúpido e impertinente. Lo asaltan imágenes de un campo de concentración en la guerra de 1914, es un hombre acabado, la gente lo desprecia. Tiene dudas religiosas, acude a la iglesia pero rehúsa la confesión y la comunión. La adaptación deja de lado la presencia del Capitán Hastings y hace que el Inspector Japp muera de un ataque cardíaco apenas comenzada la historia.

Aparece la dueña de una pensión de mala muerte que prostituye a su hija, la víctima de apuñalamiento que cae entre borbotones de sangre sobre una escupidera con su propio meo, una moribunda que vomita y hiede, y calma sus males con morfina. Y, como si fuera poco, el asesino es masoquista y disfruta cuando una mujer clava sus tacos en las heridas sangrantes. Agatha Christie siempre obvió los detalles escabrosos.

Toda la película tiene colores apagados e imágenes oscuras. Los ambientes sofisticados brillan por su ausencia y la mansión luce tan ocre y triste como los apestosos suburbios. Todos los personajes son complicados y la pasan mal.

No existe ni una escena glamorosa, no hay vestigios de Agatha Christie por ningún lado. Y una insólita revelación final sobre el detective hará que los *christófilos* más iracundos clamen al cielo y echen espuma por la boca por la impertinencia creativa de Sarah Phelps, la guionista, que inventó un pasado insólito para Poirot.

No es que la serie sea mala y no se pueda llegar a disfrutar, pero es algo ajeno al mundo de Poirot. ¿Tiene sentido tomar solamente un nombre, un índice, y a partir de allí crear un todo que contradice la obra original?

Etapa Branagh



En 2017, Kenneth Branagh dirige una nueva versión de *Murder on the Orient Express* y guarda para sí el papel del detective. Hace una lectura muy libre del personaje, comenzando por el tremendo bigotón. Empezamos mal. Poirot está por desayunar, pide dos huevos que sean idénticos, un niño se los trae y él saca una pequeña regla y los mide. Como era de esperar, no son iguales y los deja. Va por la calle y pisa una bosta, vaya a saberse de qué bicho. Para compensar la “simetría”, saca el pie y la pisa también con el otro, una actitud inconcebible para el Poirot original al que “*una mota de polvo le habría causado más dolor que una herida de bala*”, de acuerdo a la descripción que se hace en *El misterioso caso de Styles*.

Poco después, llama la atención a un policía para que se enderece la corbata. Todo este subrayado en siete minutos de película. Una pésima interpretación de las manías obsesivas de Poirot por el orden, las convierte en una ridiculez. Todo el espectro multicultural de los pasajeros del tren, que había tenido una perfecta traslación en la versión de Lumet, se vuelve un magma uniformemente yanqui, y las actuaciones son rabiosamente contemporáneas con todos los tics imaginables. Quizás solo a Judi Dench se la pueda eximir del oprobio general. Poirot encuentra como algo natural y hasta divertido que su amigo salga con prostitutas (ni una mente febril hubiese ideado a un Poirot tan liberal), lee a

Dickens y ríe a carcajadas; comparte un postre, del mismo plato, con otro pasajero. Es un Poirot humano que hasta entabla una lucha física. Como buen representante del cine *mainstream* de esta época, incorpora escenas de acción y actitudes de los personajes que harían ruborizar de estupor a Mrs. Agatha Christie. Hay un plano secuencia con travelling en la estación, gratuito, torpe y banal, que haría ruborizar de estupor a Brian de Palma. Arbutnot, en esta versión condensa al militar y al médico y, como era de esperar en un producto de la era de lo políticamente correcto, es negro, como si fuese algo habitual que eso sucediera en 1934 en un vagón de primera clase lleno de ricachones y nobles.

Branagh arremete de nuevo con Poirot en 2022 y realiza una nueva versión de *Muerte en el Nilo*. Cambia y retoca a todos los personajes, fusiona algunos, inventa otros y los vuelve más “actuales”. El abogado ahora es un primo con cara de turco y la señora Van Schuyler es la madrina de Linnet, todos son amigos que se conocen desde hace años, hay negros, lesbianas, aparece nuevamente su amigo canchero del *Orient Express*, también está su madre y todos conversan como si fueran yanquis del siglo XXI. La escritora beoda de literatura erótica del original es ahora una cantante de jazz que atrae a Poirot y a la que busca en Londres una vez terminada la historia en Egipto. Hay un prólogo en la primera guerra mundial que muestra a un

Poirot enamorado y explica el porqué de ese mostacho doble pechuga que utiliza en esta versión. En un momento llora evocando ese amor perdido. También lloriquea cuando habla de su amigo asesinado. Un Poirot que es puro sentimiento.

Los ambientes suntuosos son interpretados por Branagh como fotografía luminosa de colores vivos y abundantes efectos especiales, que incluyen un cocodrilo que se come unos pájaros, un pez que se come a otro pez en el fondo del mar y planos ampulosos (vacíos e injustificados) del barco, y paisajes de Egipto para pósters. En el final, hay personajes enfrentados con armas a lo (créase o no) John Woo. No se puede agregar mucho más, y si lo hubiera solo ayudaría a la descripción del desastre que es esta versión. Esperemos que en el futuro Branagh vuelva a Shakespeare, con quien se llevaba mejor que con Christie.

Algunas acotaciones a modo de conclusión

No les exigimos a las adaptaciones cinematográficas y televisivas de Poirot fidelidad absoluta, pero sí es importante que no tergiversen el espíritu de la obra. Francis Coppola toma *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad y lo transporta a la guerra de Vietnam en *Apocalypse Now*. No

es el lugar ni la época, pero la esencia de la novela sigue intacta y es mucho más interesante que la literalidad sin vuelo de la adaptación que realiza para la televisión Nicolas Roeg. El problema no es que Branagh coloque un médico negro en su *Orient Express* sino que esa presencia es extemporánea. Si hubiese ubicado la acción en la actualidad, por ejemplo, no hubiera existido ningún reproche en ese sentido. Tampoco es procedente la discusión sobre razas entre dos pasajeros ni la inclusión de un judío racista que, como si nada y sin ningún cambio ni suceso que lo amerite, se arrepiente después de sus dichos discriminatorios. Son temas contemporáneos impuestos con fórceps a la película. El negro explica por qué pudo estudiar y cómo llegó a ser un médico sobresaliente, pero eso no aclara la naturalidad con la que la burguesía y la aristocracia de la época lo aceptan en ese tren de élite. Cuando en una época histórica se colocan datos propios de nuestra actualidad, estos evidencian la impostura del relato, como sucede, por ejemplo, con el famoso *Fuck you* que realiza la protagonista Rose con su dedo medio en *Titanic* de James Cameron, una actitud totalmente fuera de época. Es un mal recurrente en la actualidad. Hay que mitigar todo lo que pueda molestar al espectador contemporáneo, no debe haber alusiones al racismo, discriminación sexual, y hasta hay que evitar que los personajes fumen,

dinamitando los códigos de la época en la que se desarrolla la acción de las obras.

Los telefilmes de Poirot con Peter Ustinov se ubican en la actualidad; pero salvo ese detalle, son dignos exponentes del universo de Poirot porque no lo tergiversan. Branagh tiene un ego más grande que el de Poirot y hace lo que quiere con las obras en las que se basa sin un concepto que guíe sus actos salvo aumentar el protagonismo de su personaje, banalizar situaciones con humoradas totalmente ajenas a Poirot y “moderniza” la trama con temas contemporáneos inconcebibles para comienzos del siglo XX.

Siempre seguirá el interés por las historias de Poirot porque exceden su marco histórico (Inglaterra, a mediados del siglo XX) para desarrollar temas afines al ser humano y evidenciar sus bajezas morales, siempre en el marco de un divertimento policial fácilmente digerible. Casi cien años de traslaciones ininterrumpidas al cine y a la televisión lo atestiguan.

Curiosidades

En 1950, se emitió en vivo una versión de *Muerte en el Nilo* para el *Kraft Television Theatre*. Se basó, en realidad, en la adaptación teatral que hizo la propia Agatha Christie de su novela, que retituló *Asesinato en el Nilo* (*Murder on the Nile*) y en la que excluyó a Hércules Poirot.

En 1962, se adaptó para la TV el cuento *La desaparición del señor Davenheim*, dirigido por John Brahm, presentado por Ronald Reagan y con David Gabel como Poirot, para el ciclo *General Electric Theatre*.

Hay un telefilme alemán de 1973 que adapta *Black Coffee*, obra de teatro con Poirot (que fue transmutada en novela después de la muerte de su autora) que vale la pena ver. Dura apenas unos 70 minutos, conserva la dinámica teatral (era habitual este tipo de puestas en todo el mundo, el espectador televisivo las aceptaba con agrado) y es muy fiel al original. El detective está estupendo, aunque se lo aprecia bastante joven y más dinámico que el original.

La obra tiene muchos puntos en común con *El misterioso caso de Styles*, y es la única ausente en la serie *Poirot*.

Crimen por muerte (*Murder by Death*, Robert Moore, 1976) es una comedia de Neil Simon cuya acción sucede en una apartada y tenebrosa mansión en la que se va a cometer un asesinato. Son invitados los detectives más famosos del mundo. Uno de ellos es petiso, gordo, con bigote, elegante, angurriente, belga, y se llama Milo Perrier y es indudablemente una parodia de Hércules Poirot.

Aparece fugazmente un rollizo Poirot en una sátira al estilo de los *Monty Python*, *El extraño caso del fin de la civilización tal cual la cono-*

ceмос (*The Strange Case of the End of the Civilization as We Know it*, Joseph McGrath, 1977) que es convocado por Sherlock Holmes para combatir a un descendiente del malvado Moriarty, que lo asesina a poco de aparecer.

En *La venganza de la Pantera rosa* (*The Revenge of the Pink Panther*, Blake Edwards, 1978) el Inspector Clouseau es llevado a un manicomio donde se cruza con un loco con camisa de fuerza al que un enfermero llama Poirot. Mira a Clouseau y le dice: “*Me puede llamar Hercule*” (con la célebre acentuación francesa de Poirot).

En *Trece a cenar* de la etapa Ustinov aparece David Suchet como el Inspector Japp, unos años antes que él mismo interpretara al personaje de Poirot.

En 1987, se emite en la TV británica *Murder by the Book*, un programa especial de menos de una hora que muestra una especie de *tour de force* entre Agatha Christie y su personaje Poirot, cuando éste se entera de que la escritora, ya anciana, piensa publicar el último caso de Poirot, que concluye con su muerte.

El Capitán Hastings, amigo y “socio” de Poirot que lo asiste en varias investigaciones viene a vivir a nuestro país, se casa aquí y se muda a un rancho. La propia Agatha Christie comentó que se aburrió de este personaje muy pronto (aparece en los primeros cuentos y en 8 de las 33 no-

velas de Poirot), y por eso decidió enviarlo lo más lejos posible. Hay varias citas a la Argentina en la serie. En el capítulo *Iris amarillo* (*The Yellow Iris*, 1993) hay un flashback del paso fugaz de Poirot por Argentina, poco antes del golpe de estado a Yrigoyen, y se puede ver al detective (detalle descubierto por mi sagaz amigo Fabio Peglia) leyendo el diario *La Nación*. En el episodio *Maldad bajo el sol* (*Evil under the Sun*, 2002) Hastings, de regreso a Inglaterra, abre un restorán con comida típica argentina llamado *El rancho*. Poirot se relame con una exquisita sopa (¿?). En *La muerte de Lord Edgware*, Hastings, a la salida de un espectáculo teatral comenta que en Argentina no se puede ver nada por el estilo, sólo desfiles de caballos. Todos los detalles resultan graciosos porque ponen en evidencia el desconocimiento y la mirada despectiva que poseen los británicos sobre esta parte del mundo.

Entre 2004 y 2005 se realizó el animé *Agatha Christie's Great Detectives Poirot and Marple* protagonizado por los personajes más famosos de la autora británica, que consta de 39 episodios y que adapta muy libremente varias de las historias de Agatha Christie. *The ABC Murders*, por ejemplo, se desarrolla en cuatro capítulos constituyendo, prácticamente, un largometraje.

Hay varias adaptaciones rusas de novelas de Poirot, incluso una miniserie de 2002 que consta

de seis episodios, *Neudacha Puaro* (*El fracaso de Poirot*), que se puede ver en ok.ru, pero en ruso sin subtítulos. El personaje está desarrollado como un hombre bastante común, sin las características singulares del original. Hay un Poirot lituano, otro japonés (joven y apuesto en el *Orient Express*) y, seguramente, otros que quizás vayamos descubriendo con el paso del tiempo.

La serie francesa *Los pequeños asesinatos de Agatha Christie* (*Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*, 2009-2019) toma argumentos de novelas de Poirot, de Miss Marple y de Tuppence y Tommy (personajes emblemáticos de Agatha Christie), elimina a los protagonistas principales y los sustituye por una pareja de comisario-inspector, en la primera temporada que se desarrolla en los años 30, y por una periodista y un comisario en la segunda temporada, cuya acción sucede en los años 60 del siglo XX. Están sazonados con *demasiado* humor. Son varios los ejemplos de guionistas que saquean argumentos de libros con Poirot y lo eliminan de la historia. Sucede, por ejemplo, en la miniserie francesa *Petits meurtres en famille* (2006) basada en *Navidades trágicas* o en la serie árabe de 19 episodios *Abriaa Wa Laken: Inocent However* inspirada en *Cita con la muerte*. Pascal Bonitzer realiza en 2008 *Le Grand Alibi*, una versión muy libre de *Sangre en la piscina*, prescindiendo también de Hércules Poirot.

Diversidades sexuales en el cine del siglo XXI

Por Alejandra Beltrán



Querelle (1982), última película de Rainer Werner Fassbinder

Resulta alentador cuando el cine se compromete con su contemporaneidad y abre una mirada sobre temas tabú, sopapeando las comodidades propias de lo que molesta y se mantiene oculto.

Desde el siglo XXI, aparece como subgénero el cine de temática de diversidad sexual, o del campo *Queer*. Si bien hay antecedentes de peso, es a partir de esa época que se produce un salto en cuanto a la aparición de producciones en este

sentido, acompañando el proceso de visibilidad que empezó a darse en la sociedad.

Tampoco nos entusiasmemos tanto, porque por el sólo hecho de que los amores gay, el transgénero, las luchas por la dignidad en los primeros tiempos del HIV, los movimientos de orgullo tengan una fuerte presencia en las pantallas, no nos garantiza que la ficción no sea reproductivista del prejuicio y el estigma.

Más allá de la valoración que cada espectador pondrá en juego en su singularidad, el cine que centra sus historias en temáticas de diversidad sexual contribuye artísticamente a la aparición de una mirada crítica sobre los modos de relación entre sexualidad, género, deseo y poder (teorizado extensamente desde la filosofía por Foucault); que permite multiplicar las posibilidades de identificaciones para nosotros los espectadores, agobiados/as en un sinfín de historias románticas heteronormativas.

Algunos antecedentes

No hay compendio posible sobre el cine *queer* si no lo encabeza Pedro Almodóvar. La transición española, después de 30 años de franquismo, generó un movimiento contracultural con voracidad creativa liberadora, llamado la **movida madrileña**. Este movimiento *under* tuvo representantes en casi todas las expresiones artísticas;

en el cine, se destacó el manchego Almodóvar. Así fue como a principios de los 80 nos encontramos con un cine que nos contaba en tono melodramático, historias a veces risueñas, a veces desgarradoras, pero siempre apartadas de las normalidades. Este frescor inquietante abrió las puertas para que se borraran los límites de lo que se quisiera contar y cómo, a través de films como *Matador*; *La ley del deseo*; *Tacones lejanos*; *Todo sobre mi madre*; *Hable con ella*; *Volver*; *La piel que habito*; *Julieta*; *Dolor y gloria* y todo lo que Pedro nos siga ofreciendo.

En el año 1993, se estrena “Filadelfia” de Jonathan Demme. Esta película, protagonizada por Tom Hanks, ganador del Oscar a mejor actor, narra la historia de un abogado que comienza a afianzarse dentro de un estudio prestigioso, y de un día para otro lo despiden con causa justificada por una supuesta negligencia de su parte. Andrew, seguro de que no cometió la falta que se le adjudica, comienza a entender que el motivo del despido era el padecer SIDA. Con lo cual decide dar una pelea legal para que se le reconozca que el motivo de la desvinculación es injustificado y segregatorio.

Filadelfia puso en pantalla lo que muchos estábamos viviendo contemporáneamente, el HIV era un flagelo, las relaciones amorosas estaban atravesadas por esta amenaza, no se veía ninguna cura a corto plazo. La historia habla de la discriminación, pero no sólo por la enfermedad,

sino también por la elección sexual. Andrew, expone su enfermedad, se muestra en todas las escenas del juicio con su novio (Antonio Banderas) elije a un abogado de dudosa reputación, que es el único que acepta esta demanda y que no puede ocultar su homofobia. El film va corriendo a su protagonista del estigma y la discriminación. Lo humaniza, deja de ser un castigado con una enfermedad como consecuencia de su desvío, para empezar a mostrarse como un joven amoroso y luchador. La escena en que Andrew se conmueve profundamente escuchando un tema clásico nos invita, en un juego de luces y sonido, a ver a alguien deseoso y apasionado. Es el principal mérito del film.

Menos premiadas, pero con valor por mérito propio, allá por los ochenta y noventa aparece en los cineclubs, Rainer Werner Fassbinder (Alemania). *Querelle*, de 1982, es su última película dentro de una obra que nos trajo —a modo de incansable justiciero—, historias que nos sorprendían por el anonimato habitual de sus personajes, subidos por arte de magia a protagonistas. Esta historia homosexual pasional fue tomada como referente gay.

En el año 1991, Gust Van Sant estrena “Mi mundo privado” (Idaho: el camino de los sueños, EE.UU.), historia de amor de dos jóvenes de distinta clase social, pero con el mismo estilo de vida en los márgenes. Este film, con características de *road movie*, nos sorprendió por su

frescura, marcada por la juventud de sus protagonistas y los rituales iniciáticos que atraviesan.

El juego de las lágrimas, 1992 Neil Jordan (Irlanda), es un *thriller* político, en donde un miembro del IRA se siente seducido por la novia de un prisionero, el cual en su cautiverio le pide que la cuide; a partir de ahí, comienza un romance, que sacudirá los más fuertes prejuicios de este fundamentalista militante.

En el año 1993, nos llega una refrescante brisa caribeña, de la mano de la primera película de Tomás Gutiérrez Alea que toca el continente. “Fresa y chocolate”, de coproducción cubano-española nos cuenta sobre el vínculo que se va tejiendo entre un chico homosexual disidente y un militante defensor del régimen. El director quiso contar una historia alejada de los relatos épicos revolucionarios para acercarnos a la complejidad de un sistema político generador de grandes igualdades y desigualdades al mismo tiempo. La homosexualidad se alejaba del modelo masculino del revolucionario aguerrido y fueron duramente segregados y combatidos. Una historia tierna y reparadora.

El siglo XXI

Los 2000 llegaron con muchos cambios culturales esperados y deseados, tal vez no los suficientes como para barrer con el lastre que batalló en

el siglo anterior contra la ampliación de derechos; pero sí como para sentir que en casi todo occidente hay closets a los que no se volverán nunca más.

Al mismo tiempo que los feminismos, comenzaron a marcar las agendas políticas, las marchas del orgullo se hicieron masivas (en Europa, EE.UU. y Argentina), aparece como realidad el matrimonio igualitario y la ley de identidad de género; el cine nos ofrece una gran cantidad de films, independientes o dentro de la industria, que permiten instalar a las ficciones o historias reales con estas temáticas en un lugar de oferta, a la par de las demás producciones.

Propongo un repaso cronológico de algunos films a partir de una caprichosa elección de parte de quien suscribe.

2002, Françoise Ozon (Francia), *Gotas de agua sobre piedras calientes*. Primera película de este director, mimado desde su inicio por las super star del cine francés. Así fue como en su segundo film, “Ocho mujeres” reunió a Emmanuelle Béart, Catherine Deneuve, Isabelle Huppert, Fanny Ardant. Ozon, creador de un cine ácido y a veces cruel, cumple el sueño de ser el

amo de las mujeres a quienes admira. En *Gotas de agua sobre piedras calientes* relata una historia de amor homosexual, en la que el protagonista es acorralado y llevado al límite de la desesperación. Los relatos al borde, en los extremos son una constante en los films de Ozon, en cualquiera de las historias que aborde. *Una nueva amiga* del año 2014, que se estrena en el momento en que Francia está discutiendo la ley de matrimonio igualitario, aborda la temática del género trans, y las posibilidades de construcción de lazos familiares.

2005, Ang Lee (EE.UU.), *Brokeback Mountain*. Esta historia de amor imposible entre dos vaqueros, que sólo pueden amarse cuando están alejados de la vida social, tuvo fuerte impacto de taquilla y varios premios, incluido mejor música original para el argentino Gustavo Santaolalla. Seguramente su mayor mérito fue el de acercar la temática gay posibilitando cierta empatía desde la mirada heterosexual por el tomo de drama romántico del relato.

2007, Lucía Puenzo (Argentina), *XXY*. La directora, lejos de refugiarse en la idea de la intersexualidad como síndrome, con lo cual permitiría descansar sobre la base de un destino biológico, complejiza la historia, poniendo en duda la elección que los padres de Alex deciden desde

su nacimiento. Alex llega a la adolescencia confrontando con los estigmas sociales y sus propios sentimientos, desafía el plan familiar planteando: “¿Y si no hubiera nada que elegir?”. Historia muy inquietante, nuevamente cautiva la dupla Puenzo-Efron.

2008, Gust Van Sant (EE.UU.), *Milk*. Las luchas por el reconocimiento de derechos civiles, por parte de la comunidad homosexual en el siglo XX, está muy bien retratada desde el relato del movimiento que se inicia en San Francisco liderado por Milk. La meta era muy ambiciosa: lograr por primera vez un cargo público en EE.UU., y así batallar desde adentro por reconocimiento para la comunidad **gay**. Con mucha presencia de lo épico, pero también de las historias singulares.

2009, Tom Ford (EE.UU.), *Un hombre soltero*. Lejos de las grandes luchas de *Milk*, ó *120 pulsaciones por minuto*, en *Un Hombre soltero* (o solo), nos encontramos con una historia intimista, individual y conmovedora. Desde el título, se está hablando de un destino de soledad para un hombre que llega a lo avanzado de la adultez confrontando con su identidad homosexual.

2012, Xavier Dolan (Canadá), *Laurence Anyways*. El joven prodigio canadiense, amado y

odiado con la misma intensidad, nos entregó varios films inquietantes y bellos en historia y estética: *Los amores imaginarios*, *Mommy*, *Esto sólo es el fin*. *Laurence Anyways* es una metáfora sobre el cambio. El protagonista cambia su estable vida por una que le implica renuncias profundas, como la de su pareja. Las creaciones de Dolan tienen la arrogancia de quien quiere ofrecer una mirada contemporánea a los modos vinculares, objetivo jugado también en el trabajo de cámara y la música.

2013, Alain Guiraudie (Francia), *El desconocido del lago*. Este thriller psicológico *queer*, nos hace zambullirnos en un paisaje bucólico de mar, playa, bosque y cuerpos desnudos. Allí en donde el deseo comanda aparecen los impulsos más extremos. Muerte, sexualidad y pasión es lo que nos ofrece este premiado film.

2013, Abdellatif Kechiche (Francia), *La vida de Adèle*. O del cabello azul como bandera. Símbolo del cine lésbico, el director apostó a una propuesta hiperrealista a la hora de filmar las escenas de encuentros sexuales. Esto le valió denuncias públicas a las dos protagonistas, algo recurrente en la historia del cine, aunque no terminamos de prender las alarmas necesarias. Podemos pensar también en Romy Schneider con Bertolucci, Björk con Lars Von Trier. Es un

film sólido en su relato, y fue aceptado unánimemente por el público y la crítica.

2015, Tom Hooper (Reino Unido), *La chica danesa*. Conmueve saber que es una historia biográfica, la de la primera mujer trans que realiza la reasignación para la concordancia sexo genérica. La historia nos lleva a un amor basado en la libertad y el respeto mutuo, el sostenimiento afectivo y acompañamiento físico de la esposa de Lili Elbe, es relatado de una manera poco forzada. El film desborda belleza y nos permite acompañar a la protagonista más desde el afecto que desde la curiosidad.

2015, Todd Haynes (EE.UU.), *Carol*. El precio que una mujer de clase media-alta a mediados del siglo XX tiene que pagar por ser **gay** es muy alto. De esto habla Carol, y nadie nos lo puede contar como Cate Blanchett. Adaptación de una novela de Patricia Highsmith. Haynes nos remonta nuevamente, como en “Lejos del paraíso”, a una historia ambientada en los 50. Esa década de estado de bienestar y *macartismo*, lejos de las luchas contra el racismo y la revolución sexual de los 60. Parece que los amores interraciales, homosexuales, de distintas clases sociales merecían sólo condena social, y de la más dura, como por ejemplo la posibilidad de perder su hija para Carol. El director encontró

una fórmula que le funciona: mostrar en el pasado para espejar en el presente, y lo hace sin sensiblería y con solidez.

2016, Barry Jenkins (EE.UU.), *Moonlight*. Jenkins suele elegir la temática de la segregación racial, y en *Moonlight* elige agregar lo que puede transformarse en un estigma más, la homosexualidad. Es la historia de Chiron, desde su niñez hasta su madurez, en sus dificultades y superaciones. *Moonlight* tiene méritos que superan a la historia misma, es la primera película de temática *queer* con reparto íntegramente negro. El actor de reparto Mahershala Ali es el primer musulmán en recibir un Oscar a la actuación. *Moonlight* ganó Oscar a mejor película en 2017, con un anuncio confuso. Algo así como una premiación con sentimientos encontrados para la academia.

2017, Sebastián Lelio (Chile), *Una mujer fantástica*. Lelio y sus mujeres; como en *Gloria*, nos invita a acompañar a Marina en un camino de reconstrucción de su dignidad, peleando por sus derechos y por sus elecciones. El director la define como una película transgénero porque pasa por varios géneros, drama, comedia, thriller, fantasiosa y protagonizada por una mujer trans género. Marina mira a la cámara y nos interpela, nos pregunta qué vemos y qué dere-

cho tenemos para juzgarla. Es una película cuestionadora e incómoda.

2018, Peter Farrelly (EE.UU.), *Green Book*. Mahershala Ali vuelve a ganar en 2019 el premio Oscar a mejor actor de reparto. La película cuenta la historia real del pianista de música clásica afroamericano Don Shirley en su gira por el sur estadounidense en los 60. Elige como chofer en el periplo a un ítalo-estadounidense, que podía resolver las situaciones de adversidad que el sur esclavista presentaba en cada localidad por la que pasaban. Es el relato de una amistad y de las irracionales humillaciones que pueden generar la sola condición racial o elección sexual.

Hasta aquí el recorrido propuesto, con la certeza de que quedaron en el camino muchos films de gran valor. LA propuesta de este humilde recorrido es que funcione como motivador para indagar en lo que, como dije en el inicio, ya se instaló como un género cinematográfico más, pero no para encasillar, sino para reivindicar.

Algunos pensamientos

No hay aspecto de la vida en sociedad que no esté regido por normas; y estas normas, dialécticamente, nos condicionan y forman parte de nuestra personalidad. Por ejemplo, lo que nos genera culpa, los ideales con respecto a cómo tenemos que amar, lo que es individual y masivamente aceptado y rechazado.

Nacer con un sexo biológico y elegir un género contrario, desear y amar a personas de igual sexo y género que nosotros/as, plantear que se puede convivir con todas las identidades, sin necesidad de guetos ni ocultamientos, rompe muchas normas. Principalmente la de la familia (heterosexual patriarcal) como intocable y base, célula, núcleo de la sociedad. Y todo lo que de esto se deriva.

Pero por suerte esta columna vertebral va tomando consistencia de torre de naipes y el cine aporta su granito de arena en esta labor.

Si las identificaciones son espejos en donde algo que vemos del otro/a, lo queremos para nosotros mismos y lo incorporamos, el cine como pantalla nos ayuda en la variedad y en lo disruptivo de sus ficciones a multiplicar los espejos, a ampliar nuestras posibilidades de identificaciones y de elecciones. Todo lo que el arte nos ofrece con su fuerza sublimatoria y liberadora.

Gustavo Postiglione

DEL CINE
INSTANTÁNEO
AL CINE EN VIVO



Colección Estación Cine Nº 31

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

El cine: un problema filosófico

Por Hernán Aliani



Si bien puede datarse el nacimiento del cine con la aparición del cinematógrafo de los Lumière en 1895, es 1915 el año que nos interesa aquí resaltar. Porque en dicho año se produce el estreno de *El nacimiento de una nación* de D. W. Griffith y es el momento en que el cine comienza a ser **pensado** de otra manera. El divertimen-

to de feria pasa a ser un objeto cultural y artístico de masas y, más allá éxito comercial, se pone en evidencia el cine como fenómeno político. Nace la crítica de cine también allí, en tanto sacude a la opinión pública. Todos querían opinar sobre el film, a favor o en contra. Si bien muchos periodistas y escritores se pronunciaban

ya sobre las capacidades revolucionarias del asombroso invento, no es hasta esta fecha que se considera un fenómeno que trasciende el ámbito del espectáculo.

El cine comienza a ser un símbolo de época donde se montan los artistas y teóricos vanguardistas. Conjunción de arte y ciencia, manifestación última de los imaginarios futuristas que promovían la unión hombre-máquina. Y es también en este momento cuando los movimientos políticos, desde el fascismo al bolchevismo, deciden aprovechar al máximo sus posibilidades. Mientras tanto, la filosofía en las primeras décadas del siglo se permite ignorar profundamente este fenómeno; y es quizás Henri Bergson el único que lo evoca, pero sólo para ilustrar un problema puramente gnoseológico, despreciando la importancia del cine en el espíritu de época.

El Nacimiento de una Nación —y de la misma manera el cine— obtiene su notoriedad, no a partir de la unánime celebración sino desde sus muchas contradicciones. Aquello que era un divertimento osa ser una obra de arte, aquello que era poco más que teatro filmado osa ser una forma de relato con un lenguaje propio, aquel goce estético reservado a las aristocracias osa ser llevado a las masas, aquella historia que pretendía ser un vehículo de valores nobles termina siendo un foco de controversia moral, aquel proyecto de genuinas ambiciones artísticas ter-

mina siendo un negocio sin precedentes. Y así podríamos continuar enumerando diferentes revoluciones en montaje, duración, puesta en escena, etc.

Puede gustarnos o no, pero nadie puede ser indiferente al cine y sus efectos. ¿Y cuál es el **problema filosófico** que suscita? En realidad son muchos y hasta sería fatigoso enumerarlos a todos; pero podríamos, al menos, distinguir dos grandes grupos como injusta simplificación: los que se entusiasman con la novedad y los que no. Es así que aparecen aquellos que ven el nacimiento de un nuevo lenguaje y otros que ven la degradación de todos los lenguajes ya disponibles; unos que se maravillan por esta nueva prótesis que nos muestra el mundo como nunca lo habíamos visto, y otros que la consideran una deformación y una degradación de lo real.

Todos los inventos que traían los problemas de la “reproductividad técnica” (que planteara Walter Benjamin en los 30) ya eran conocidos hace muchos años. El “hecho maldito” que se produce en 1915 con el film de Griffith es la popularización del fenómeno para masas recientemente empoderadas, y es allí donde las imágenes pueden poner en evidencia su **carácter universal**. La aparición del daguerrotipo y las primeras fotografías en el siglo XIX no trajo consigo a pensadores que planteen la “ontología de la imagen”. Está claro que siempre ha habido imágenes para el hombre. En tanto animal simbóli-

co o animal con lenguaje, siempre ha producido imágenes y palabras representando lo que ve o vivencia. La imagen y la palabra son hermanas pero también rivales; muchas veces la una ha salido al auxilio de la otra en tanto ilustración, recurso retórico, explicación, delimitación, etcétera. Sin embargo, muchas veces la palabra —como una nota al pie— puede sacarle el característico poder ambiguo a la imagen y de la misma manera una imagen puede socavar la claridad conceptual de un texto. Baudelaire mismo (1859), en tanto artesano de la palabra ambigua y artística, estaba escandalizado con la aparición de la fotografía usurpando el ámbito de la representación. “El arte se pierde el respeto a sí cuando pinta lo que ve y no lo que sueña”.

Lo que Baudelaire asociaba con la fotografía era la pretensión positivista de que la técnica y la ciencia finalmente nos revelarían las cosas como realmente son; es decir, discriminara en el hombre lo que “sueña” a través de sus facultades sensibles deformantes. Con esto, podemos inferir que la fotografía aún no podía ser considerada una imagen, como sí lo era un cuadro o una escultura. Asociar la fotografía con la objetividad es posible en un contexto de revoluciones industriales y tecnológicas. Ya en el siglo XX —tomando o no la aparición del film de Griffith—, la imagen no es más inocente. La sociedad de masas reclama un lenguaje no ilustrado y lo encuentra en la imagen cinematográfica.

La imagen, finalmente, le ha ganado la batalla a la palabra (ilustrada) y por consiguiente al concepto. A lo largo del siglo XX “los filósofos del cine”, ya sean Jean Epstein, Sergei Eisenstein, Siegfried Kracauer, André Bazin, Jean-Luc Godard o el mismísimo Gilles Deleuze, aspiran a mostrarlo como una forma de escritura con su particular gramática, es decir como un **pensamiento sin conceptos**. El cine realmente fue en el siglo pasado la forma de aparecer del mundo; las películas abrían imaginarios y configuraban futuros, llegando incluso en los 60 a pensarse como el vehículo de una fuerza social transformadora. El exceso de romantización produjo luego un gran desencanto, que llevó a algo parecido a la muerte del cine, pero no de las imágenes.

Hoy nos encontramos con un desborde y proliferación de imágenes donde claramente el cine juega un rol secundario. Estas nuevas imágenes se encuentran deshistorizadas, apartándonos de lo real en tanto político y metiéndonos en la dimensión de lo que ahora suelen llamar **hiperreal** o **virtual**. La pregunta, filosófica, por el cine cobra sentido para intentar historizar y explicar la peculiar mirada del mundo que tenemos en la actualidad. No es una pregunta melancólica, es una pregunta sobre el destino del lenguaje y del pensamiento. La respuesta nos podrá hablar de una evolución o una decadencia, pero seguramente, no nos dejará indiferentes.



Marcelo Vieguer

La Máscara en el Cine de Terror



Colección Estación Cine Nº 32

Editorial Ciudad Gótica

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

MÁS DURA SERÁ LA CAÍDA

Por Florencia Vizzi



El mito del “*Far West*” americano se erigió, valiente, audaz y blanco, como no podía ser de otra forma. Y fue a través del *western*, ese relato mitológico fundante, donde se construyó masivamente esa cosmogonía. Esto no le quita ni le agrega nada; el *western* es y seguirá siendo uno de los géneros más emblemáticos, clásico entre clásicos, por nutrirse ampliamente de otros y por forma y contenido.

El *western* se constituyó como género a la par del cine, fue un *western* la primera película que contó una historia (*The Great Train Robbery*, 1903) y ha sido el género dominante durante varias décadas, desde sus inicios. Es, posiblemente, uno de los más versátiles y con mayor capacidad de reinención. Ha influido vasta e incalculablemente en otros géneros y subgéneros y podría ser catalogado como un **género vivo** (aún hoy, cuando muchos siguen firmando su partida de defunción) ya que ha sabido reformularse, nutrirse de otros y transformarse.

De hecho, podría decirse que el género clásico, tal como se consolidó en las décadas de 1920 y 1930, y que conoció su esplendor hasta bien entrada la década del 50, ha trasmutado. Tras apropiarse de aquellos elementos que lo han subvertido e incorporarlos a su lenguaje, mutó los propios arquetipos. Así ocurrió con el llamado “*spaghetti western*” y el *western* crepuscular,

el género al que se creía moribundo, tomó esos tópicos y renació.

Ahora bien, ¿es posible, a estas alturas visitar el género y sorprender? ¿Es posible, incluso después de las incursiones de Quentin Tarantino (*Django Unchained* y *The Hateful Eight*)?

Siempre es posible sorprender cuando hay una historia para contar. Y el director **Jeymes Samuel** parecía tener una muy buena historia cuando cerró trato con la plataforma **Netflix** para su película *The Harder They Fall*, (**Más dura será la caída**) un *western* que se estrenó directamente en *streaming* y que rápidamente se ganó, en forma más bien pareja, seguidores y detractores.

El nombre **Jeymes Samuel** es más conocido (**mucho**) en el mundo artístico por su seudónimo “**The Bullits**”. Se trata de un reconocido músico y productor británico, cuya carrera se ha ligado íntimamente con el cine. **De hecho, su seudónimo es en honor a Bullit, aquella joyita dirigida en 1968 por Peter Yates y protagonizada por Steve McQueen.**

The Harder They Fall fue su primer largometraje (hay un corto que la precede, *They Die by Dawn*, protagonizado por Rosario Dawson), por el que recibió el premio Bafta 2021. El guión fue coescrito con Boaz Yakin y la película, producida por el rapero Jay-Z y Lawrence Bender,

quien ha producido varias de las películas de Quentin Tarantino.

Vale aclarar también que hay una sociedad de larga data entre Samuel y Jay-Z, ya que el primero ha dirigido varios videoclips musicales del segundo.



Simpatía por la señora venganza

The harder they fall es, ante todo, una historia de venganza, pletórica de violencia, actuada impecablemente por un reparto de actores negros (casi en su totalidad), gravitada por una estética propia muy marcada y, como no podía ser de otra manera, considerando quién dirige y quién produce, una banda sonora que es casi un protagonista más y de vital importancia.

The Harder... comienza con una brutal escena en la que un hombre y una mujer son asesinados frente a los ojos de su hijo (que recuerda un po-

co a *Érase una vez en el oeste*, de Sergio Leone). Luego, avanza varios años en el tiempo, cuando ese niño es ya un pistolero con amplia trayectoria que se dedica a robar el botín a otros maleantes, entre otras ocupaciones. Hasta que se entera de que aquel que ha matado a sus padres, logra escapar de la cárcel y, entonces, se verá obligado a perseguirlo para concretar su venganza.

Con esta premisa, que tendrá además su sorprendente vuelta de tuerca sobre el final, la película avanza con todo lo que un film del género tiene que tener: persecuciones a caballo, emboscadas en las montañas, encapuchados que se roban entre sí, sheriffs nada respetables, cantina con musical incluido, peleas cuerpo a cuerpo, fugas de prisioneros, bancos asaltados, trenes tomados en medio de la nada y una serie de duelos que no tienen desperdicio. Y también, por supuesto, hay amor y épica.

Es un *western* en el estado más puro, que abreva de Leone y Tarantino, pero en el que pueden notarse claramente también, las influencias de John Ford y Howard Hawks. Sólo que Samuel, afortunadamente, le imprime su propio sello y para ello se apoya, por un lado, en un reparto sólido que entiende perfectamente la complejidad de los personajes, y por otro, en una estética que irrumpe desde lo convencional para romper con ello.

Todo esto se completa con un trabajo minucioso en la composición de las escenas, los colores y encuadres, que a la par de la música permiten acercarse a la película en una forma casi sensorial y eso es, precisamente, lo que posibilita una relectura de la trama en sí y también del género.



Malos buenos y buenos malos

A lo largo de todo el film se enfrentan dos bandadas antagónicas, la de **Rufus Buck**, interpretado por un gran **Idris Elba**, a quien acompañan **Regina King**, en el papel de **Trudy**, y **Lakeith Stanfield**. La otra pandilla es la de **Nat Love**, el niño que presencié el asesinato de sus padres a manos de **Rufus**, protagonizado por Jonathan Majors. Con él están “Stagecoach” Mary, a quien da vida Zazie Beetz y Delroy Lindo.

Pero ese enfrentamiento no es una acción de buenos contra malos; cada uno de ellos tiene una razón. Y el director nos adentra en el mundo de los protagonistas y sus circunstancias. En este punto, hay que decir que Samuel ha logrado un buen equilibrio entre la tragedia y el melodrama, el romance y la acción, ostentadamente violenta, y el humor.

Y dentro de ese equilibrio, se asoma con sutileza a los universos de cada uno, el dolor que los motiva y la búsqueda permanente para reconciliarse con lo que son y con lo que no han podido ser, sin hacer de esto una declaración ni permitir que modifique el tono de la película. Es más bien un atisbo, algo que está allí para quien quiera tomarlo.

El reparto casi totalmente negro le valió ciertas críticas y enojos; para algunos, se trató una postura “políticamente correcta” algo forzada, y para otros, una afrenta contra la historia del oeste americano, ese mito que se erigió fundamentalmente blanco, como decíamos al principio. Más allá de las decisiones del director, la verdad es que se estima que, tras la guerra civil y el triunfo del norte sobre el sur, miles de esclavos liberados buscaron nuevas oportunidades en el oeste y la población negra representó entre un 25 y un 30% del total.

Podría decirse que hay una cierta declaración de principios contra el llamado “*whitewashing*”.

De hecho, la hay. Aunque Samuels tuerce también ese límite, hasta tornarlo casi paródico en determinadas escenas, como cuando la pandilla de Nat Love toma la decisión de asaltar el banco del Pueblo Blanco.

Además de todo lo dicho, *The Harder...* es visualmente impactante, y es una lástima que no se haya podido disfrutar en una sala de cine, lo que hubiera potenciado el poderoso maridaje entre lo visual y lo sonoro.

La fotografía del rumano Mihai Malaimare Jr. merecería varios párrafos aparte. Se combinan entonces el trabajo con la luz, los contrastes y las gamas tonales, los juegos con las sombras y el sensible contraste de la violencia con la belleza; y todo ello tiene su correlato en la banda sonora que sorprende y redimensiona la narrativa.

Con relación a este punto en particular, en diversas entrevistas, Samuel ha sabido decir que “ve música y escucha películas” porque existen en su cerebro como “una misma cosa”.

“Quería darle a esta película su propia firma, como Ennio Morricone le dio a Sergio Leone su propia firma”, dijo en algunas oportunidades.

Sin duda, lo consiguió, *The Harder...* es la película que es, en parte, por su música. Podría pensarse que fue concebida como una obra completa, al menos así se la percibe y así se la ve; cada escena es una pieza simbiótica, todos

sus componentes tienen una razón de ser y funcionan entre sí.

Si fuera necesario marcar algún punto en contra de la película, podría decirse que tal vez, sólo tal vez, tiene algunos minutos más de lo necesario. Si eso fuera cierto, no le quita ningún mérito y no arruinará el disfrute de quienes decidan acercarse a este recio *western* que, sin resignar los elementos clásicos, consigue un sello y estilo propios.

Ficha técnica

Más dura será la caída (*The Harder They Fall*, /2021). **Dirección y música:** Jeymes Samuel. **Elenco:** Jonathan Majors, Idris Elba, Zazie Beetz, Delroy Lindo, LaKeith Stanfield, Regina King, Danielle Deadwyler, Edi Gathegi, RJ Cyler, Damon Wayans Jr. y Deon Cole - **Guion:** Jeymes Samuel y Boaz Yakin - **Fotografía:** Mihai Malaimare Jr. Puede verse en la plataforma *Netflix*.

F.V.

Melina Cherro

Diálogos con Diotima

MITO Y CINE




EDITORIAL

Colección Estación Cine N° 33

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

FEMALE ON THE BEACH

Por Marcelo Vieguer



Universal International presents
JOAN CRAWFORD
JEFF CHANDLER

FEMALE ON THE BEACH



CO-STARRING
JAN STERLING

with CECIL KELLAWAY • CHARLES DRAKE • JUDITH EVELYN • NATALIE SCHAFFER

Directed by JOSEPH PEVNEY • Screenplay by ROBERT HILL and RICHARD ALAN SIMMONS • Produced by ALBERT ZUGSMITH



Si el Hollywood clásico nos ha dado una increíble cantidad de obras maestras, también nos ha dado un enorme conjunto de grandes obras donde brillan, en muchas de ellas, aspectos relevantes del arte cinematográfico que una atenta lectura nos permiten avizorar. Ponernos a pensar a partir de estos filmes será nuestra intención; por supuesto, quedarán muchos aspectos para reflexionar de una película que, seguramente, ha pasado como una más, del cúmulo de obras estrenadas en la década del 50.

Su director, Joseph Pevney, fue un estadounidense de los que puede considerarse un artesano, un director en la nómina de la Universal cuando filmó esta extraña *Female on The Beach*. Comenzó su carrera como director en 1950, y dirigió, hasta 1958, la friolera de 27 filmes, siendo la película que nos ocupa, la décimo novena en su historial. Así que experiencia tenía para ese momento, pero sin grandes filmes realizados hasta entonces, tal es así que en el monumental desglose de directores del libro *El cine norteamericano. Directores y direcciones 1929-1968*, Andrew Sarris no lo tuvo en el radar en su famoso texto.

Pero en esta ocasión, se alinearon los planetas y el resultado fue una enorme película. Y eso ocurrió, porque de la película participa la gran Joan Crawford —ya con cincuenta años—, pero con un papel a su edad y a su medida actuarial,

además de la aparición como guionista de Richard Alan Simmons que supo elevar considerablemente el libro original de Robert Hill: *The Besieged Heart*, y con la notable fotografía del gran Charles Lang.

La fertilidad de este tipo de filmes indica, sin más, la calidad artística del grueso de los filmes del Hollywood de aquel período.

Comencemos con el relato argumental. Por un lado, la sexagenaria pareja de Osbert y Queenie Sorenson, dedicados a expoliar a cuanta viuda o solterona ronde alguna de las casas de la playa, para lo cual utilizan a Drummond Hall (“Drummy”, el impertérrito Jeff Chandler), joven gigoló de cara y porte engalanador que atraparé a esas mujeres con el fin de vaciarle sus cuentas, o sacarle todo el dinero posible. Un aire angelical y bonachón, hasta casi inocente, bordea a la pareja, mientras que Drummy (tan “hueco” como su nombre) es el ariete, enamorando a las presas de turno. La pareja le da albergue y comida y, como una mascota, Drummy sigue las directivas que le imparten sus mayores.

Además, con su destacada figura, Drummy, ha conquistado a una joven que tiene como amante, Amy Rawlinson —donde ya en el apellido muestra esa doble cara, lino crudo, contraste que se develará hacia el final—, quien se encarga de alquilar la propiedad de la playa del adinerado y potentado hombre de casinos, Ben Markham.

Amy es inteligente, pero algo desbocada por el galán, y a la espera de que éste obtenga algún preciado “botín”, para poder estar definitivamente con su amado.

Luego tenemos a Lynn Markham (Joan Crawford), quien, ante la muerte de su marido un año atrás, llega a la casa de la playa para vender la propiedad lo antes posible. Su lugar de “presa” para los intereses de Drummy fue ocupado anteriormente por Eloise Crandall, última inquilina de la propiedad hasta su caída por los riscos del mar, tras romper las barandas del balcón. La señora Crandall ha caído, sí, ¿pero cómo? ¿Fue un suicidio, ante el despecho de Drummy?, ¿O fue un asesinato, fruto del accionar de su amado?



La situación del accidente queda fuera de campo, y apenas una sombra de su inconfundible

figura nos certifica que el gigoló sí estaba en el balcón en momentos de la caída.

Pero volvamos a nuestra protagonista estelar, Lynn, quien en su pasado fue bailarina de variedades, y admite haberse casado por dinero; o sea, fue “comprada” siete años atrás por Ben, de quien tiene el recuerdo de haber sido amada. Su marido era copropietario de un casino y jugador profesional, mientras que la pobreza rodeó la vida de Lynn, justificando así el salto de estatus con el matrimonio.



Al comienzo del filme, Drummy comienza la tarea de seducción, de lo que Lynn se da cuenta rápidamente, y desarticula cada una de sus intenciones. Los Sorenson, mientras maquinan el plan de estafa, mandan a Drummy a tal tarea; es magistral la puesta en escena, donde vemos a la pareja sentada a la sombra, mientras Drummy, a sus pies, como un perro, busca broncearse para

mejorar su presencia; en la acción, e inmediatamente, como escuchando a sus amos, Drummy salta al mar y nada hasta el muelle, invadiendo el espacio de Lynn, donde, torpe y decididamente, masajea con bronceador su pantorrilla, pero ella lo aleja enérgicamente; en un nuevo intento, la abraza fuertemente y es otra vez rechazado, pues Lynn entiende claramente el juego al que la quieren obligar.



Haciendo una analogía con Eloise, Lynn pareciera no prenderse de ninguna fantasía y aparenta un duro escollo para los intereses del perverso trío. Pero el ocio y el aburrimiento, casi el destino al que se somete, hace que Lynn se asome al balcón y vea a Drummy arreglando el barco, y ahora será ella quien, simétricamente, invada el espacio del hombre.

Ya en el interior del navío, la pareja comienza insinuándose, y desde la puesta en escena se nos

revelará un plus en sentido simbólico. Drummy tiene sobre una pared fotos de: su “familia”, los Sorenson, de su amigo Pete Gómez y de él mismo; pero también está la foto de Eloise a quien, afirma, jamás amó; esa foto confirma que Eloise ha sido una de las tantas presas que ha cosechado. Pero Lynn, tras avanzar hacia él, lo besa imprevistamente, y el encuadre nos muestra que la fotografía de Eloise, queda detrás de la pareja, en momentos del inesperado beso: ¿Cómo que la occisa ha quedado en el pasado?, o ¿cómo que Lynn ocupará su lugar?



No lo sabemos, y esto se debe a lo que el mismo filme nos entrega. Porque en el pasado de ella, para salir de la pobreza, se ha casado con Ben, por lo que el accionar de Drummy bien puede ser del mismo tenor; por otra parte, Lynn ahora sí se ha dado cuenta de que está enamorada, por lo que es el amor que la guía, pero Drummy no tiene nada, es un don nadie sin trabajo, ni aspiraciones (excepto el dinero), sin cualidad alguna a excepción de su atrayente figura y, peor aún, lo rodea siempre un halo de tinieblas.

Esas zonas opacas, que no dejan traslucir claridad en los intereses y relatos, siempre están presentes en los filmes melodramáticos; se alcanzan al ingresar a ese espacio inmaterial u otredad. Nos explicaremos mejor. Si algo caracteriza al género melodramático, es la incursión y presentación de un desborde, en sentido amplio, que se reflejará en acciones y situaciones, y que pasan por encima de las particularidades de aquello que se presenta como relato. Si ese desborde del melodrama —presente en el cine clásico argentino—, puede llevar a pensar, a espectadores de otras geografías, en la desmesura como elemento constituyente de nuestro mejor cine, reflejada en actuaciones que expresan tal carácter —acaso sea ese pasado latino lo que nos marque en tal expresividad—, en el Hollywood clásico las pasiones parecieran centrarse en viajes interiores, hay algo del tono en mante-

ner la cordura aunque, a todas luces, no hacen más que caer en tales pasiones.

En este filme, y en las primeras escenas, vemos que Eloise Crandall no hace más que beber, pues el alcohol suple el vacío dejado por Drummy, ya a esa altura avergonzado de su accionar. Ella clama a gritos el nombre de su amado, veremos —fuera de campo—, que le vocifera a Drummy en el dormitorio, acusándolo de su mero interés por el dinero y que acudirá a la policía; mientras, el teléfono suena, y Osbert va desenchufando una a una las líneas de la casa, por lo que nos preguntamos: ¿quién está llamando?, pero nunca lo sabremos; Drummy sale de la habitación y va al living donde apura un trago, sale al balcón en dirección de la escalera de la playa cuando, siguiendo el anterior recorrido de Drummy, en el living aparece una desalineada Eloise, tratando inútilmente de corregir su edad avanzada acomodando sus cabellos, con la copa de alcohol en mano, ignorando la presencia de los Sorenson, y dirigiéndose hacia el balcón, hacia su final. Pero la cámara nos muestra algo: Drummy presencia, desde las alturas, la caída. ¿Hay algún grito, llamado o expresión de su parte? No, y esa ausencia de exclamación alguna, no hace más que llenar de dudas respecto de su accionar. Aún no lo sabemos, pero esa cortina de opacidad destellará en sus actos futuros.

Exactamente a mitad del filme, a la manera de cumplimentar el “punto medio” (*midpoint*) del relato —según Syd Field—, se produce un destacado eje vertical *farettiano*, aquél cuya presencia provoca un cambio del estatus de un personaje o de una situación.

Lynn ha descubierto el diario secreto de la fallecida Eloise, en la que leemos —con su voz en *off*—, cómo fue perdiéndose por amor hacia Drummy, mientras los Sorenson la esquilaban a través del juego y préstamos solicitados. Lynn sabe que está recorriendo el mismo camino, por lo que rechaza enérgicamente a Drummy, tanto que cuando él le aprisiona los brazos, ella se suelta mordiéndole la mano.



Escapa de él tomando el camino en dirección al balcón, donde al comienzo ha perdido la vida Eloise, pero pese a trastabillar y tambalear, logra erguirse huyendo hacia la izquierda del cuadro,

mientras Drummy, extrañamente —o no tanto— no reacciona ante la cercanía del peligro de Lynn.



Allí comienza a descender la escalera que da a la playa, seguida raudamente por Drummy, hasta el descanso, donde es alcanzada por él, quien intenta besarla de manera forzada; toda la acción seguida por una grúa en un *travelling* descendente.



Lynn se libera y continúa bajando la escalera, y hace que este nuevo rechazo haga reaccionar más enérgicamente al insípido galán.



El travelling descendente finaliza, y un paneo a la derecha del encuadre acompaña la carrera de Lynn, pero tropieza con una piedra, y es acometida nuevamente por Drummy.



El desembocado Drummy la levanta, y nuevamente intenta besar, pero Lynn logra separarse, por lo que Drummy toma la parte superior del vestido, rasgándolo hasta dejarla desnuda, sólo

con su corpiño, por lo que Lynn reacciona abofeteándolo haciéndole trastabillar.



Ya sin la “armadura”, dejando de lado cualquier tipo de resistencia, se abandona a sus sentimientos, besando y abrazando, ella también a su amado.



A partir de aquí, se consolida la relación en la pareja, presentándose —cuando comienza el tercer acto—, con un pronto casamiento. Si el accionar de Lynn es resultado de un cristalino apasionamiento —como resulta muy propio del género—, el accionar de Drummy siempre está entre tinieblas. Su pasado de pobreza, su pretendido cambio por un supuesto enamoramiento, deja más dudas que certezas con respecto a su accionar, porque pese a liberarlo del desenlace fatal de Eloise, nunca se responde respecto de llevar a su consorte a alta mar con un clima que, como él sabe, es innavegable. Esa zona opaca del personaje, derrama la ambigüedad sobre su carácter y la historia.

