



ESTACIÓN

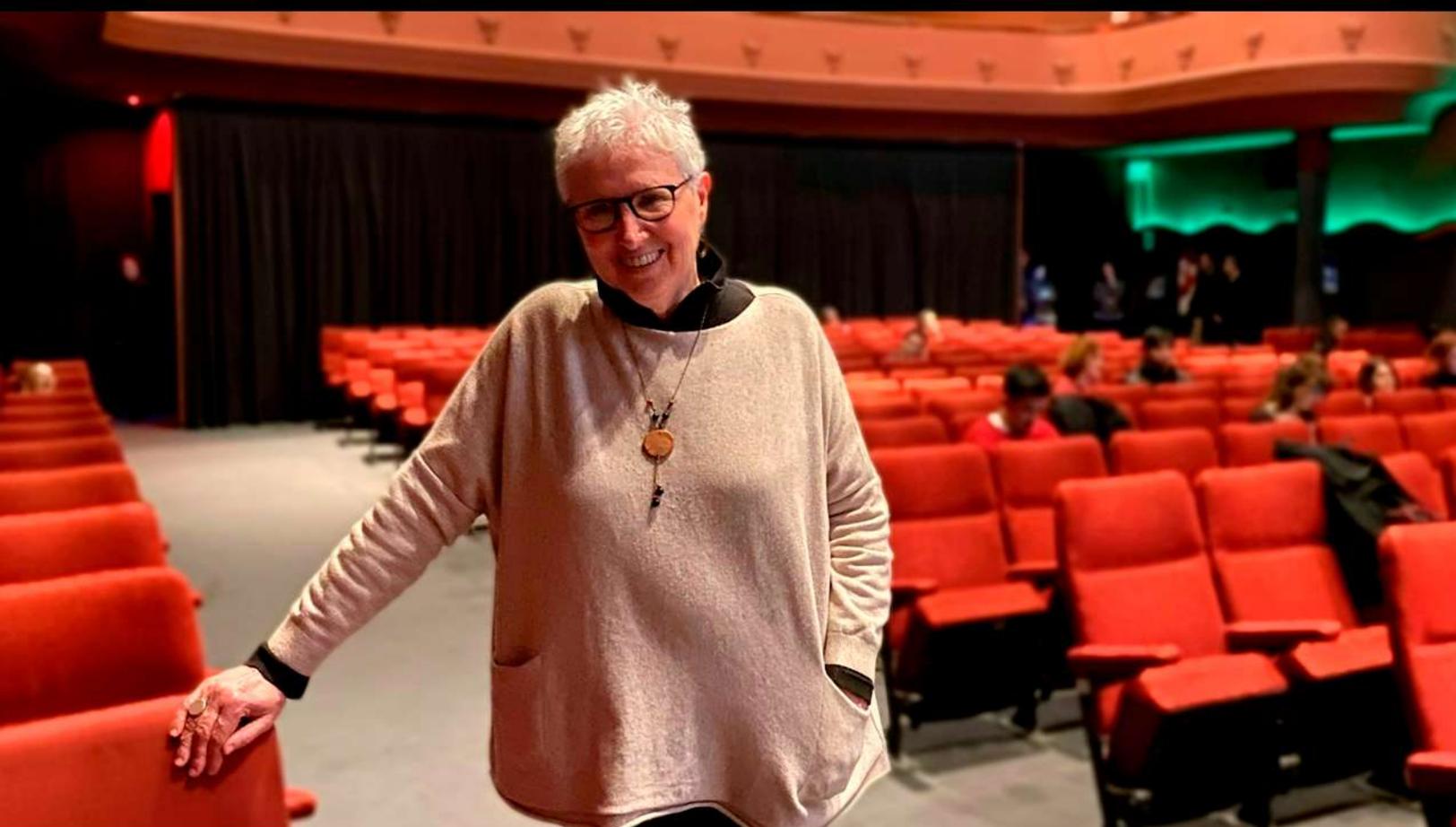
ISSN 2953-3589

CINE



Nº 4

Grupo di famiglia in un interno - La pandilla salvaje - Nicholas Ray - Spartacus
Los intocables - Mision imposible - Los simuladores - El sacrificio - 9 Songs
Madres paralelas - La última ola - Un flic - Peggy Sue, su pasado la espera
Néstor Frenkel - The Canyons - Dominó - Historia de lo oculto - F for Fake
Horror británico posclásico - The Babadook - La caverna cinematográfica
Titanic - Pro-life - La casa de Jack - Heat - Entre lo empírico y lo racional
Fantasmas en la videoteca: Vaghe Stelle dell'Orsa (Atavismo impúdico)
Sobre el Cine y la Ópera: La flauta mágica - Un cuento: "Helena"
Postales del Hollywood clásico y del Cine Clásico Argentino



Entrevista a María Iribarren

Revista *ESTACIÓN CINE*. Año 3. N° 4

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 2023

Dirección:

Marcelo Vieguer

Corrección:

Paula Valenzuela



Entrevista a:

María Iribarren

Fotos (portada e interior a entrevistada):

Dana Sopranzetti

Staff:

Agustina Cabrera

Alberto Tricarico

Ariadna Ibarra

Candelaria Rivero

Claudio Huck

Dana Sopranzetti

Fabián Slongo

Fernando Regueira

Fiorella Constanza Valente

Gustavo Cabrera

Hernán Aliani

Josefina Sol Sergiani

Lucrecia Henríquez

Marcelo Vieguer

Melina Cherro

Roberto Pagés

Varinia Mangiaterra

Índice Estación Cine N° 4

Editorial.....	2
<i>Gruppo di famiglia in un interno</i> por Gustavo Cabrera.....	4
<i>La pandilla salvaje</i> (1960), de Sam Peckinpah por Gustavo Cabrera.....	8
Nicholas Ray por Gustavo Cabrera.....	16
<i>Spartacus</i> (1960), de Stanley Kubrick por Gustavo Cabrera.....	22
<i>Los intocables</i> : cuidar la infancia por Melina Cherro.....	26
<i>Mision imposible</i> por Melina Cherro.....	30
<i>Los simuladores</i> : Simulamos que simulamos por Alberto Tricarico y Marcelo Vieguer.....	34
Claroscuro. Impresiones sobre <i>El sacrificio</i> de Andréi Tarkovski por Candelaria Rivero.....	38
<i>Madres paralelas</i> por Roberto Pagés.....	42
<i>9 Songs</i> : Sexo, drogas y rock'n roll por Roberto Pagés.....	46
<i>La última ola</i> : "No sólo esto que se ve entre mi sombrero y mis zapatos" por Roberto Pagés.....	50
Sobre <i>Un flic</i> (1971), de Jean-Pierre Melville por Roberto Pagés.....	54
Néstor Frenkel. Retratos de lo pequeño por Agustina Cabrera.....	58
Defensas por Claudio Huck.....	64
Defensa de <i>Peggy Sue, su pasado la espera</i> por Claudio Huck.....	65
Defensa de <i>The Canyons</i> por Claudio Huck.....	70
Defensa de <i>Dominó</i> por Claudio Huck.....	74
Defensa de <i>Historia de lo oculto</i> por Claudio Huck.....	80
Entrevista a María Iribarren por Marcelo Vieguer.....	88
De imágenes falsas: <i>F for Fake</i> por Agustina Cabrera.....	104
Horror británico posclásico por Claudio Huck.....	108
Sobre <i>The Babadook</i> por Fiorella Constanza Valente.....	118
La caverna cinematográfica por Hernán Aliani.....	122
<i>Titanic</i> por Varinia Mangiaterra.....	126
<i>Pro-life</i> de John Carpenter por Fabián Slongo.....	130
<i>La casa de Jack</i> de Lars von Trier por Josefina Sol Sergiani.....	134
Fantasmas en la videoteca: <i>Vaghe Stelle dell'Orsa</i> de Luchino Visconti por Marcelo Vieguer.....	138
<i>Heat</i> por Fiorella Constanza Valente.....	146
Conversaciones sobre Cine y Ópera: <i>La flauta mágica</i> , con Fernando Regueira.....	148
Cuento: "Helena" por Fernando Regueira.....	170
Entre lo empírico y lo racional por Lucrecia Henríquez.....	184
Postales del Hollywood clásico: Dan Duryea por Marcelo Vieguer.....	188
Postales del Hollywood clásico: Kim Novak por Alberto Tricarico.....	190
Postales del Hollywood clásico: John Wayne por Alberto Tricarico.....	192
Postales del Cine Clásico Argentino: Susana Freyre por Marcelo Vieguer.....	194

EDITORIAL

Alegría. Esa sola palabra me embarga al ver cristalizado un nuevo número de esta revista *Estación Cine* que ha comenzado a dejar una estela, cada vez más notoria, entre los medios audiovisuales que se irradian desde cualquier sitio o plataforma digital; pero, antes que nada, es necesario destacar el aporte invaluable de todos aquellos que son parte de este cuarto número de la publicación.

En primer lugar, la incorporación de una nueva integrante del staff de la revista, Josefina Sol Sergiani, en este caso para su artículo sobre una película de Lars von Trier y firmas que repiten de números anteriores y que han colaborado de una u otra manera, como: Agustina Cabrera, Ariadna Ibarra, Fabián Slongo, Varinia Mangiaterra, Alberto Tricarico, Candelaria Rivero, Claudio Huck, Dana Sopranzetti, Fernando Regueira, Fiorella Constanza Valente, Gustavo Cabrera, Melina Cherro o Roberto Pagés.

Pero me quiero detener en el último de los nombres citados, el de Roberto Pagés. Creador y director de aquella modélica revista que fue «**La vereda de enfrente**» —y crítico de cine por décadas, además— y en donde en cada una de las trece ediciones que tuvo esa histórica publicación, pudimos leer reveladoras miradas para reflexionar sobre el séptimo arte. Leerlo, en mi caso, supongo el de tantos también, nos permitió pensar el cine y la escritura con una mirada original, pensar las imágenes cuando se supone —bastante erróneamente, por cierto—, que para pensar el cine de esta y de cualquier época, es necesario referenciar a algún filósofo parisino, o pensar con esa estela de continuistas, cuyos nombres siempre tienen ese acento francés. Pagés brillaba (y brilla) en su escritura, donde a través de inteligencia y sensibilidad, recorría un film, o una escena o una imagen, que para el caso es siempre lo mismo, para disparar ideas que, como cascadas, llenaban de luz sobre películas de todo tiempo y lugar y claro, a todos quienes le leíamos.

En esta cuarta edición, **la entrevista** a alguien destacado del mundo del cine argentino —presente desde el primer número, y que comporta la tapa de la revista—, es a la ensayista y periodista María Iribarren, que acaba de presentar en nuestra serie de libros, el último título: **Colección Estación Cine N° 36: *Cuerpo, memoria, representaciones.***

Apuntes sobre el realismo en Carri, Guarini, Martel y Molina, libro en donde la autora utiliza cuatro films de estas directoras, para poner en encrucijada la cuestión del realismo en la imagen contemporánea.

El proyecto cultural *Estación Cine* dirigido por el querido Sergio Luis Fuster dentro de **CGeditorial**, que comanda Sergio Gioacchini, continúa la titánica tarea de publicar en papel libros de cine y ahora, con el flamante trigésimo sexto título, descrito en el párrafo anterior.

Mantenemos, además, las siguientes secciones:

Fantasmas en la videoteca, en este caso sobre una película de Luchino Visconti — un grande entre los grandes, por cierto—: *Vaghe stelle dell'Orsa*, conocida en la Argentina como *Atavismo impúdico*.

En la sección **Conversaciones sobre Cine y Ópera**, Fernando Regueira nos sigue revelando cuestiones inherentes a la ópera, el cine, la historia, la mitología, la política y un vasto manto de aspectos concernientes a la cultura, pensando y haciéndonos pensar, desde *La flauta mágica* de Mozart y que además nos entrega un nuevo cuento inédito: **Helena**.

Hacia el final de la publicación, la sección **Postales del Hollywood clásico**, esta vez con Dan Duryea, la mítica actriz de *Vértigo* Kim Novak y otra vez con el gran John Wayne; por último, ni más ni menos que una de las nuestras, Susana Freyre, como parte de nuestra nueva sección: **Postales del Cine Argentino Clásico**.

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

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

Marcelo Vieguer
Director de Estación Cine

GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO



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

Por Gustavo Cabrera

DEMOLEDOR RETRATO DE DOS MUNDOS OPUESTOS Y UNA REVOLUCIÓN VACÍA

Este film extraordinario del maestro Visconti (penúltimo de su brillante carrera cinematográfica), invita a reconsiderar la parábola artística del eximio *regista* italiano; discurso fílmico que se cerraría con otra obra maestra totalizadora: *El inocente* (*L'Innocente*, 1976), sobre la excelente novela de Gabriele D'Annunzio, y la muerte casi inmediata del realizador, acaecida en Roma el 17 de marzo de 1976.



Grupo de Familia la rodó semi paralítico, en un sillón de ruedas, y durante su tarea sufrió un colapso cardíaco/cerebral, inequívoca advertencia del fin próximo. A los 68 años había abandonado su hermosa Villa de Salaria, donde se sentía morir, triste y solo, para ofrecer a sus sobrevivientes algo así como el murmullo de un corazón exhausto. Dejaba atrás la riqueza, el fasto, la opulencia de las cosas terrenales —en las que tanto se había complacido a través de toda su carrera— para brindarse a un mundo inquietante, perturbador, que él ya no acertaba a reconocer... No acertaba a reconocerlo, pero le fascinaba. Heredero de una tradición humanista y aristocrática, enamorado de su encanto decadente, sintió en sus años mozos el llamado de pasiones nuevas y ardientes. Muchas de sus películas anteriores —ejemplos: *Obsesión* (*Osessione*, 1943), *Senso* (1954), *Noches blancas* (*Le Notti Bianche*, 1957), *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi Fratelli*, 1960), *El gatopardo* (*Il Gattopardo*, 1963), *La caída de los dioses* (*La Caduta degli Dei*, 1969), *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1971) o *Ludwig* (1973)—, todas ellas habían atestiguado esa búsqueda irrefrenable de la "vitalidad" perdida y el descubrimiento en paralelo de que también en ella subsiste la carcoma, la perversión, el vicio... Las tremendas, impresionantes y suntuosas imágenes de Visconti —¿cómo explicar con palabras justas la exacta dimensión de su arte?— enri-

quecieron el viejo tema de Marcel Proust, de Italo Svevo, de Camillo Boito, de Thomas Mann: la unidad inseparable, agónica, de la "ética" y la "estética". La nostalgia de la pureza no es sino una artimaña diabólica que conduce, por un tenebroso laberinto, a la corrupción. Visconti, el artista, con *Gruppo di famiglia in un Interno*, necesitaba confesarse por última vez frente al espectador, pero ahora como en un último estertor...



Hay dos mundos definidos, opuestos, conectados por el delgado hilo de una anécdota que palpitan con intensidades diferentes en un mismo tiempo y en un mismo espacio en *Grupo de Familia...* Como ya dije alguna vez, la mayor parte de las obras de Luchino Visconti, es ante todo un "retrato", nunca una epopeya. Una visión intensa, desapasionada, de un universo humano, social y político, captado en su tórrida desnudez más descarnada... Particularmente en este sublime largometraje, Visconti proyecta la imagen de la vieja y majestuosa Europa como una estatua de un León con el pedestal carcomi-

do por el ácido. ¿Qué otra sociedad humana presenta esos intensos claroscuros, esas contradicciones furiosas? ¿Qué otro mundo cultiva con idéntica pasión la más exquisita sensibilidad y la perversidad más refinada?... Tal vez, sólo tal vez, Visconti no se haya propuesto deliberadamente con su historia ir más allá de la anécdota, del sutil juego de caracteres; pero siempre — desde *Rocco y sus hermanos*, hasta *El gatopardo*, *Muerte en Venecia* y/o *Ludwig*— ha creado para nosotros un paralelo perfecto, un espejo de la sociedad de su tiempo... ¿Es casual acaso el dibujo de ese profesor solitario, ex oficial norteamericano —gran labor de Burt Lancaster— que habita un mundo de testimonios muertos? Su profundo humanismo lo ha deshumanizado. El ejercicio de la ciencia lo ha llevado a la dolorosa conclusión de que ninguna investigación puede ser inocua y de que siempre se está tomando un partido implícito detrás de cada fórmula física o matemática. "La ciencia en esta época conduce a la destrucción", dice Lancaster. Y por no oficiar de cómplice prefiere aislarse de ese mundo que teme destruir... El Profesor se refugia pues en una antigüedad incierta, en un paraíso de extraña belleza y arte, de imágenes petrificadas. Ese pasado, resguardado en un *palazzo* de mármol y estuco, se opone al otro mundo que se agita en el exterior, personificado por esa familia aristocrática, grosera, inculta, pero de una vitalidad punzante e inquietante...

Lo que surge de este choque de sensibilidades, de universos éticos, es el contorno de una Europa frágil y confundida, sedimentando las semillas de su propia destrucción. El personaje que interpreta idealmente el actor austríaco Helmut Berger es un torturado oportunista, ¿acaso no es sino la exacta imagen del revolucionario vacío, impulsado por el motor de su insaciable ambición? Tan luego se mezclará entre los espasmos revolucionarios del Mayo francés de 1968, como así también volará a Saint Moritz en su rol de *gigoló* complaciente, traficará con drogas y sexo o servirá de entretenimiento erótico con franco hedonismo explícito...



A modo de Cierre sin Cierre por las abrumadoras aristas del film:

En este mundo desordenado, oscuro, de matices tenebrosos, ha introducido Visconti su cámara. Y lo hace oponiéndolo al mundo silencioso, ideal y gélido del pasado. La irrupción familiar en la rutinaria vida del Profesor/Burt Lancaster, es una bocanada de aire en una habitación clausurada. El viejo Profesor —como la historia—

no juzga, no busca imponer valores éticos. Es, apenas un observador curioso, descubriendo abruptamente de pronto que la vida es lo que es, por mucho que le disguste —estupenda la secuencia cuando Lancaster entra en la habitación en penumbras de los jóvenes desnudos, viéndolos desconcertado consumiendo drogas y sexo—. Cuando ese aliento vital desaparece, la parábola del hombre que escuchaba caminar a la muerte en el piso de arriba, se CORPORIZA.

Aristócrata, *regista* de ópera y cine: LUCHINO VISCONTI (Luchino Visconti di Modrone, Conde de Lonate Pozzolo). Nacido en Milán (Lombardía, Italia) el 2 de noviembre de 1906 y fallecido en Roma-Lazio, Italia, el 17 de marzo de 1976 a los 69 años.

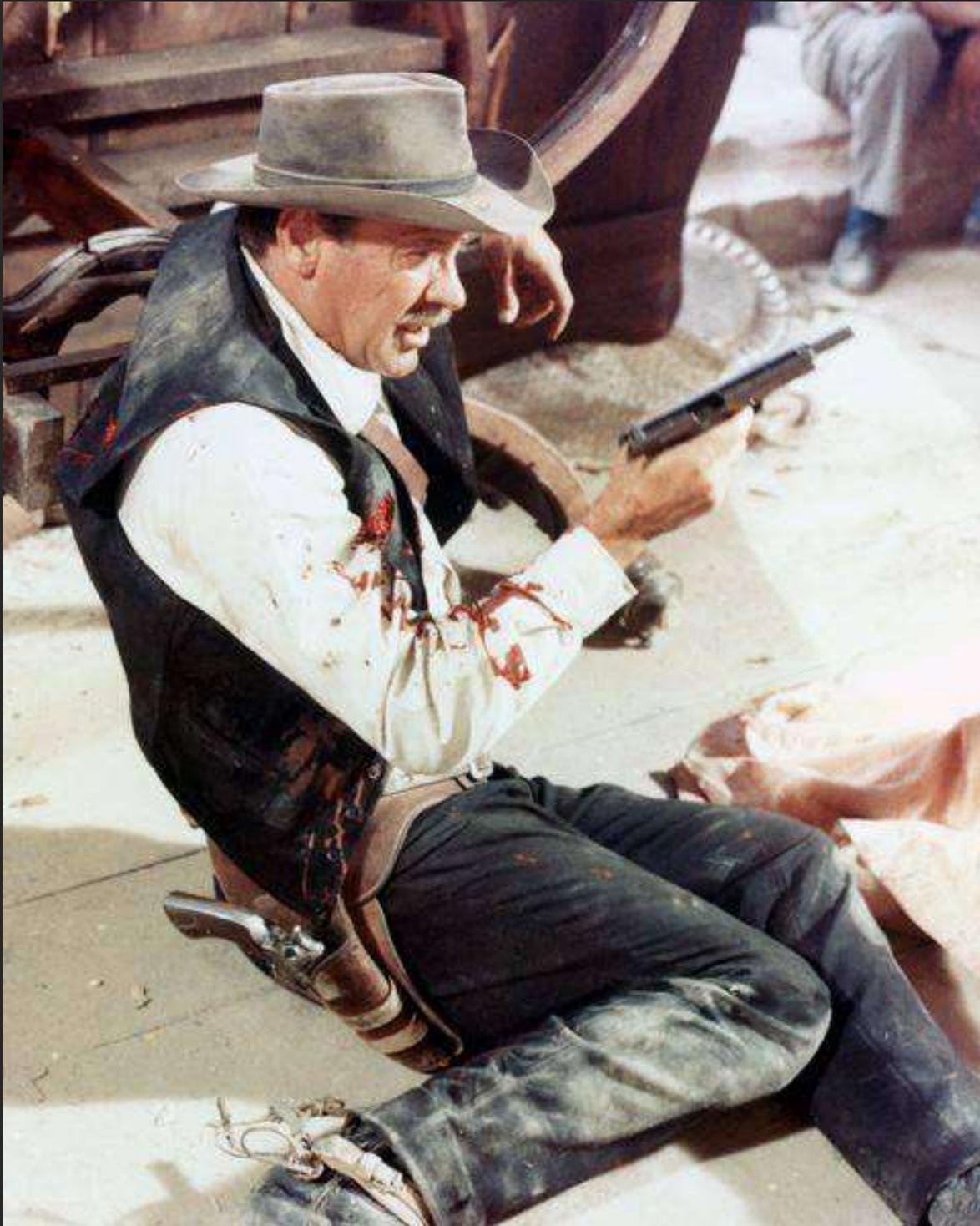
***Gruppo di famiglia in un interno* (1974)**

Dirección: Luchino Visconti; guion: Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti; música: Franco Mannino; fotografía: Pasqualino De Santis.

Reparto: Burt Lancaster, Silvana Mangano, Helmut Berger, Claudia Marsani, Stefano Patrizi, Elvira Cortese, Dominique Sanda, Claudia Cardinale, Romolo Valli, Guy Tréjan, Philippe Hersent, Umberto Raho, Jean-Pierre Zola, Enzo Fiermonte, Vittorio Fanfoni, Lorenzo Piani, Valentino Macchi, Margherita Horowitz.

Gustavo Cabrera: sábado 28 de enero de 2023.

La pandilla salvaje (The Wild Bunch, 1960), de Sam Peckinpah



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

Por Gustavo Cabrera

1º) ALGUNOS APUNTES NECESARIOS SOBRE ESTE EXTRAORDINARIO y VIGENTE WESTERN de SAM PECKINPAH

El film se abre con la llegada de un grupo de hombres a caballo a un pueblo fronterizo. Acercamientos entrecortados a los distintos personajes vestidos con polainas, botas, uniformes caqui militares y títulos de crédito congelados en blanco y negro. A la entrada de la población unos niños juegan, presenciando cómo, en medio de unas piedras dos alacranes son devorados por miles de hormigas. Entre ellos se desarrolla una batalla desigual sumidos en un total caos, sin esperanzas de ganadores ni de vencidos — todo un símbolo que preanuncia los terribles acontecimientos y escenas que se avecinan—. Los niños ríen, algunos nerviosamente. En el pueblo un hombre puritano se dirige a gente reunida lanzando ataques verbales contra "el mal" del alcohol. Viejas de negro lo escuchan y repiten sus palabras. Los jinetes que venían llegando van acercándose lentamente a la oficina del ferrocarril. Sobre los techos del local otros hombres acechan nerviosos y expectantes, esperando patéticamente el momento del sorpresivo ataque y redada. Uno de ellos besa su rifle de repetición, suda y tiembla. La pandilla disfrazada llega para el atraco a la oficina y entra a ella. Afuera un parque o plaza con bancos y postes —más adelante de la narración se verán también

automóviles— indica y ambienta una época de comienzos del siglo XX. Los miembros de la hipócrita Liga antialcohólica emprenden un ruidoso desfile a toda orquesta y, de pronto, todo estalla... la balacera comienza: carnaval de disparos, gritos, pólvora y sangre. Las mujeres, las ancianas, los parroquianos que caminaban lentos, distraídos, el grupo de la orquesta; es decir, todo el condenado pueblo —impresionante los planos generales— empieza una carrera loca, ciega y desenfrenada, con la imagen en *ralenti* idealmente utilizada (*), sin dirección clara, en medio de un color y caos rojo apocalíptico.

Luego los cadáveres amontonados en la calle principal..., silencio, murmullos, quejidos y muerte. La primera y extensa secuencia del film de Sam Peckinpah en su narración austera y demencial al mismo tiempo, sintetiza sus objetivos genéticos: un film sobre una confusión, sobre un gran caos a manera de señalamiento de simple y tremenda comprobación de un "estado de cosas". Para ello Peckinpah sigue ambiguamente a un grupo de personas, a la supuesta "pandilla salvaje", en su aventura humana. ¿Pero qué diferencia hay o existe entre los supuestos "malos y salvajes" con el otro grupo que dirige Robert Ryan como Thornton —contratados por las autoridades del ferrocarril— que los persiguen encarnizadamente?, tan "salvajes, andrajosos, sucios y malos" como aquellos —o peores— (***) que comanda el veterano y experi-

mentado William Holden llamado Pike (sublimes interpretaciones de Holden y Ryan). Conforme las secuencias se van enlazando y la narración crece, gana solidez la reflexión del realizador, tomando diversas direcciones y rumbos del film, pletórico de sacudimientos violentos, adquiriendo además una radical complejidad dramática...



(*): La consabida cámara lenta o en *ralenti* que tanto utiliza Peckinpah en las escenas de las dos masacres —al principio y al cierre— en *La pandilla salvaje* (1969), no fue la primera vez que las hemos visto en un filme de Sam. Ya desde los tiempos de la TV el director las colocaría estilísticamente como "marca de fábrica" de todo su cine. En el estupendo telefilme titulado: *Los perdedores* (*The Losers*, 1962) con Lee Marvin, Charles Boyer y Keenan Wynn de protagonistas, Peckinpah utiliza el *ralenti* focal de forma asombrosa. En menor o mayor medida, además de Peckinpah, lo han usado con notable calidad otros excelentes directores, como Arthur

Penn en *Bonnie and Clyde* (1968), George Roy Hill en esa maravillosa comedia *Dos chicas y un seductor* (*The World of Henry Orient*, 1964) y en su "pop" y extraordinario poswestern *Butch Cassidy and Sundance Kid* (1969), el gordo Walter Hill en *Cabalgata infernal* (*The Long Riders*, 1980); e incluso el italiano Sergio Leone —este amaba los *westerns* de Peckinpah, por más que lo nieguen ciertos críticos europeos— quien usó el *ralenti* varias veces; por ejemplo en ese vasto fresco sobre México: *Los héroes de Mesa Verde* (*Érase una vez la revolución/Giù la testa*, 1971), *¡Agáchate Maldito!* o *¡Agáchate Zoquete!* en su textual argot italiano.

(**): Me detengo aquí otra vez por el título del film: *The Wild Bunch* y la "dualidad entre perseguidos y perseguidores"; pues, a decir verdad, ¿cuál es la verdadera "pandilla salvaje"? Sin duda Sam Peckinpah se coloca del lado de Pike/William "Billy" Holden y sus desarraigados "héroes", y no convalida en nada las cobardes traiciones de los contratados "mercenarios" que dirige Thornton/Robert Ryan... Los hombres de Thornton no sólo son —como antes describí— "salvajes, andrajosos, sucios y malos", sino también verdaderos locos psicópatas, capaz de robar a civiles muertos, ropas y pertenencias; personajes bien dibujados en las actuaciones demenciales de Strother Martin como "Coffer", L.Q. Jones como "T.C." y el joven Bo Hopkins

como "Crazy Lee"... Los tres, actores lealmente "fetiches", en la filmografía de Peckinpah.

2º) LA BRUTALIDAD, LA VIOLENCIA y LA PRESENCIA DE MÉXICO COMO *PUNCTUM* ESENCIAL DEL RELATO

Los niños, personajes anónimos e importantes —ya hablaré de ellos— en *The Wild Bunch*, están contrapuestos a los héroes o antihéroes de todo el film. No en vano los protagonistas —salvo alguna excepción— son hombres viejos o muy veteranos. Así, ellos miran a veces atemorizados, a veces exultantes las matanzas que propician los miembros de la pandilla y sus implacables perseguidores. Este conflicto intelectual entre lo nuevo y lo viejo (no es casual, observemos, que al final será un niño el que remate a Pike/William Holden) sugiere un aspecto interesante de analizar.



Las *girls*-prostitutas, "recipientes" de la frustración del héroe, evidencian transparentemente el rigor con que Peckinpah también las incluye con respeto y veracidad. Pike/Holden atormentado por las torturas a que es sometido el joven Angel/Jaime Sánchez, va en los tramos finales de la cinta, a un sucio burdel donde en una habitación oscura y decadente una muchacha triste lo va atender sexualmente. Se escucha el llanto de un bebé en un cuarto contiguo. Precisamente el llanto de la criatura dentro de ese sucio cuarto hace reflexionar a Pike y al fin termina por decidirlo. La pandilla se une en una solidarización "muda" y va en auxilio suicida de Angel. Su cruel degollamiento a la vista del grupo desatará la matanza sin remedio, explotando en una furia de sangre y venganza indescriptible, ¡sin piedad y sin perdón!... El personaje de Peckinpah adquiere así la importancia de la "creatura" fundamental. El manejo de los mitos del *western* se integra en la *mise en scène* ejemplarmente. Manteniendo los lineamientos generales, estructurales y ambientales del sublime género, aún a nivel de personajes, el *western* de Peckinpah es profundamente desmitificador. Asumiendo sus personajes una moral compleja conllevan un peso humano asombroso, unos problemas, unas frustraciones indisimulables..., la misma vejez de la pandilla, la pérdida en cierta forma de sus habilidades, de su mejor contextura física —ejemplos: las arrugas y la dolorosa cicatriz en su

rodilla de William Holden, la obesidad de Ernest Borgnine, los ya cansados e ingenuos Hnos. Gorch (Ben Johnson y Warren Oates), la ancianidad e inmovilidad del personaje "satélite" del grupo: Sykes (Edmond O'Brien)— hacen y revitalizan el sentido de héroes mermados pero que cargan sobre sí con fuerza y potencia un peso mitológico.

El poder épico de *The Wild Bunch* existe como algo perfectamente trabajado y premeditado. Síntomas muy claros son la utilización musical y sus sonidos (excelente *soundtrack* de Jerry Fielding) y la planificación de las largas cabalgatas. Finalmente un elemento más a señalar: la presencia de México como un nuevo personaje —y no sólo en este largometraje, sino en varios títulos del director—. "Nuevo" elemento en todos los sentidos, más aún en la tradición del cine de Hollywood (Ford, Walsh, Huston, Aldrich, Kazan, Fregonese, etc.), siempre folklorista y extranjero en su visión particular del mexicano.



El misterio de un país, sus más entrañables resonancias, intenta ser finalmente transmitido. La intención no se ve defraudada: secuencias como la poética despedida de la pandilla en el poblado de Angel al son de una telúrica melodía y tonada alcanza un enorme grado de lirismo, rodada con preciosos *travellings* de retroceso, o las referidas al cruel Comandante "Mapache"/Emilio Fernández; al mismo Angel/Jaime Sánchez y su infiel novia: Teresa/Sonia Amelio, al viejo patriarca del pueblo mexicano, a los niños, a las prostitutas que se bañan en los toneles de vino con los Hnos. Gorch: Ben Johnson y Warren Oates, al agreste e incomparable paisaje azteca en su acepción más total, reafirman que la consideración, que el propósito seguido logra y alcanza una innegable respuesta en las imágenes y fotogramas..., ni más ni menos como en el clásico poema fílmico inconcluso *¡Que viva México!* (1930) del gran maestro ruso de Riga, Serguéi Eisenstein...

Sobre el personaje de Angel recae muy especialmente la atención del director-guionista. Prácticamente él (significativamente el más impulsivo y joven del grupo) conduce a la pandilla en territorio mexicano, la motiva, la compromete y la lleva a su inexorable muerte después de ser asesinado por "Mapache". Evidentemente a nivel del catalizador guion, de anécdota externa, todo lo afirmado se debe a razones más profundas. Siempre al mismo nivel, la conducta insti-

gadora de Angel hace reflexionar a Sam Peckinpah sobre el paulatino compromiso de los héroes. Resulta un compromiso intrínseco, inconsciente, subterráneo o *underground*. Involuntariamente la lucha de Angel pasa a ser la lucha de toda la pandilla. "Mapache" —el ignoto Gral. de la Revolución mexicana—, en los esquemas de su muy representativo personaje simboliza el tratamiento más inteligente hecho por el cine yanqui acerca del acto revolucionario y del mismísimo impersonalizado personaje...

3º) LOS NIÑOS DE PECKINPAH

Los niños —otra vez los niños—, por todo lo explicado y por consiguiente, cumplen una triple función en los *westerns* de Peckinpah: 1) Ser entrenados para ocupar su lugar en la sociedad; 2) Ser atrapados y posiblemente corrompidos por el mito del Oeste y la mística de la frontera; y 3) Recordarnos que se nace con el instinto de agresión y la extraña fascinación por la violencia explícita. Como en ningún otro realizador (tal vez sí en Anthony Mann, en Samuel Fuller, en Robert Aldrich o en Hugo Fregonese pero en disímiles registros muy puntuales), todo ello cobra preeminencia en la obra de Peckinpah, criado él mismo en el Oeste y descendiente de abuelos pioneros. En su primer largometraje:

Obsesión de venganza (The Deadly Companions, 1961), el héroe (Brian Keith) mata accidentalmente a un niño que había salido a la polvorienta calle para observar mejor el robo de un banco; el viaje o travesía que constituye la dramática columna vertebral del film lo hace la madre del niño (Maureen O'Hara) para enterrarlo junto al padre en un pueblo remoto, ayudada por el propio Brian Keith que por remordimiento elige ese cumplimiento moral, acompañando y cuidando a la pelirroja O'Hara... En la secuencia inicial de *Pistoleros del atardecer (Ride the High Country, 1962)* se hace hincapié en la atención causante de "afeminamiento" que las madres prestan a sus hijitos, vestidos con exagerado adornos en una ciudad californiana —una vez más— de comienzos del siglo XX, sobre la cual la civilización extranjera ha impuesto su mano nefasta en forma de faroles a gas, coches sin caballos, vigilantes uniformados; y, por contraste, su conformismo se compara con las oportunidades que tienen un joven pistolero y una muchacha campesina (buenas performances de Ron Starr y Mariette Hartley) de aprender algo mínimamente acerca de la vieja vida fronteriza, de boca y acción de dos viejos ex "*marshalls*" crepusculares —soberbios ambos: Joel McCrea y Randolph Scott, elegidos especialmente por Peckinpah para interpretarlos— con quienes los jóvenes se dirigen a caballo hacia las montañas, alejándose de la urbe, intentando cumplir una

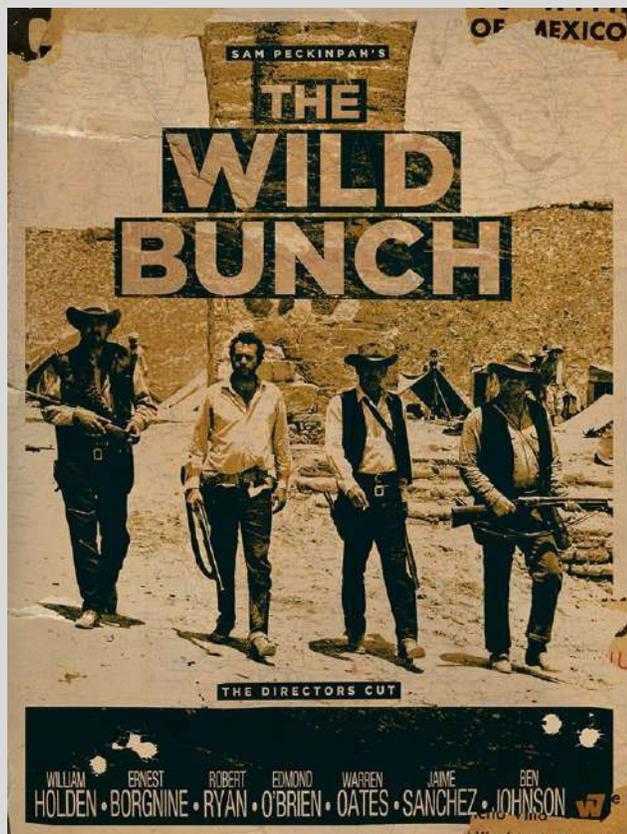
misión arriesgada... En la perfecta *Juramento de venganza* (*Major Dundee*, 1965), lo primero que hacen los niños al ser liberados de su cautiverio a manos de los "apaches" es jugar curiosamente con "arcos y flechas"; y ya en *La pandilla salvaje* son armas de fuego reales las que despiertan fascinados su interés. Al final — como escribimos— uno de esos niños mexicanos remata a Pike/William Holden ¡por la espalda!...

4º) LOS CUERPOS DESTROZADOS POR LAS BALAS y UNA PINCELADA FINAL, SIN FINAL DEL CINE DE PECKINPAH

La pandilla salvaje (*The Wild Bunch*, 1969) —*Grupo salvaje* en España— es una descarnada y espléndida reflexión —violenta, cruda, poética— sobre el Oeste y sobre la vejez del héroe —tampoco el director deja de lado ese humor soterrado característico en él, insertado en medio de violencias casi inaguantables: las risas francas de la pandilla cuando descubren que fueron engañados por el ferrocarril, pues los sacos robados llevan sólo metal sin valor, o aquella otra escena cuando se reparten un trago de alcohol uno por uno de una misma botella pasando de mano en mano impidiendo que uno de ellos no beba ni una gota, y no son casuales

que al terminar la película, durante el reparto, se vuelvan a mostrar esas felices imágenes con nuestros héroes riendo a carcajadas—... Los sobrevivientes de la matanza entienden esa batalla de cierre de forma ambigua y distinta cada uno. El perseguidor, supuestamente "vencedor" Thornton/Robert Ryan sentado sobre la tierra, experimenta ese sentimiento de culpa por haber contribuido a una matanza inútil, apestosa y sangrienta. Sykes/Edmond O'Brien con su extraña mueca de complicidad lo dice todo, pues el viejo patriarca del poblado indio-mexicano ha recuperado al fin sus tierras que le pertenecen por derecho de sus ancestros, mientras que los andrajosos y sucios "sicarios" de Thornton empiezan a robar como aves de rapiña a los muertos, caídos en la desigual y cobarde contienda: ¡botas, cuchillos, ropas y armas!... *The Wild Bunch*, película sobre la dignidad y la derrota. Sobre el hecho revolucionario y la afirmación progresista del autor fallecido muy joven. Su papel dentro de una cinematografía decadente —ejemplo: todo producto *Marvel*, *DC Comics* y compañía—, como es la reciente/actual norteamericana (salvando mínimas excepciones), la vigencia contundente y trascendencia del cine de DAVID SAMUEL PECKINPAH es indiscutiblemente ¡ETERNA!

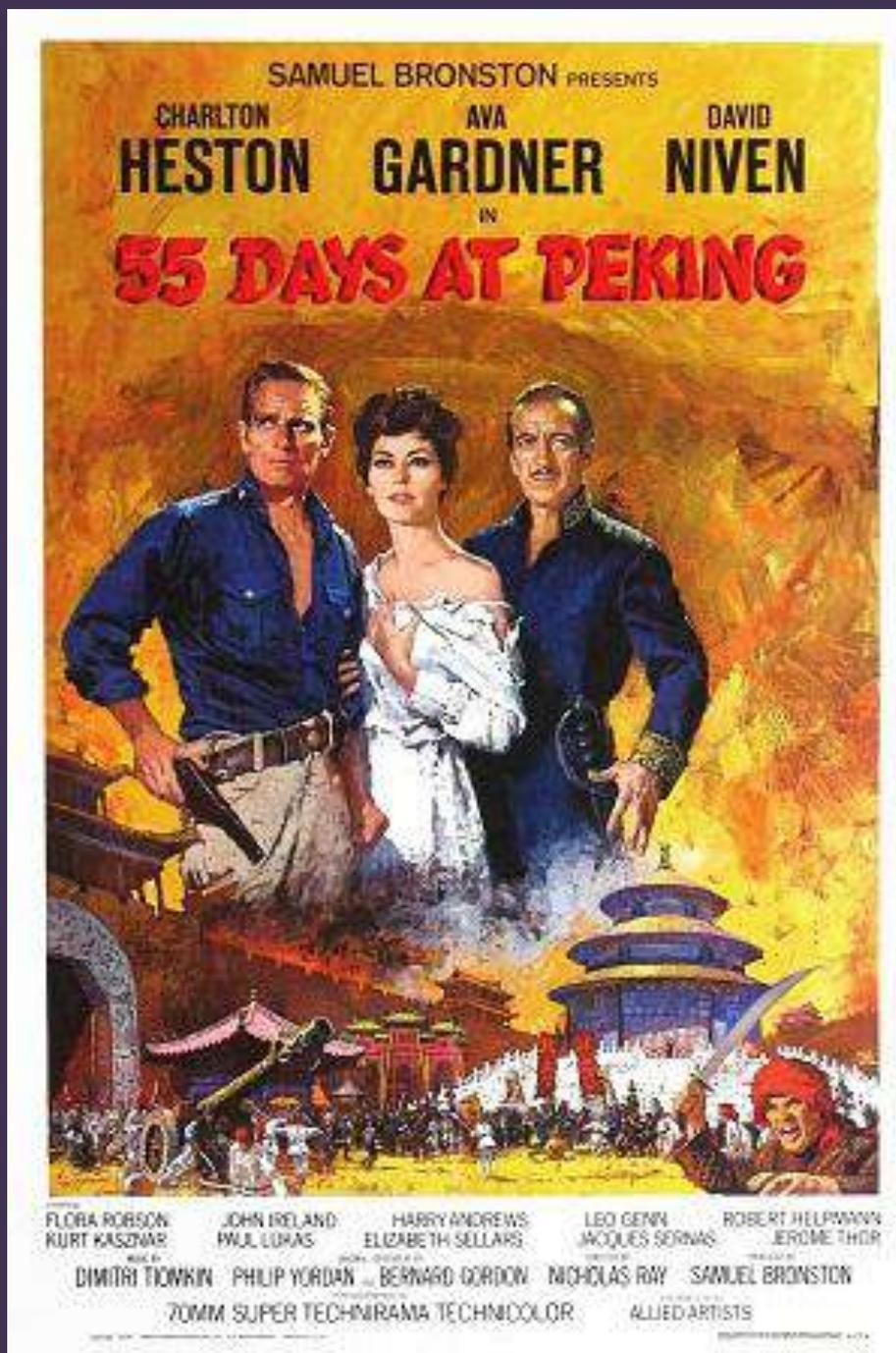
David Samuel Peckinpah: nació en Fresno (California, U.S.A.), el 21 de febrero de 1925 y murió en Inglewood (California, U.S.A.) el 28 de diciembre de 1984, con 59 años.



La pandilla salvaje (The Wild Bunch, 1969).
Dirección: Sam Peckinpah. Producción: Phil Feldman y Roy N. Sckiner. Guion e historia original: Sam Peckinpah y Wallon Green. Música: Jerry Fielding. Fotografía (70 mm. y *Technicolor*): Lucien Ballard. Montaje: Lou Lombardo. Dirección artística: Edward Carrere. Diseño de Vestuario: James R. Silke. Maquillaje: Al Greenway y Keester Sweeney. Intérpretes: William Holden (como Pike), Ernest Borgnine (como Dutch), Robert Ryan (como Thornton), Edmond O'Brien (como Sykes), Warren Oates (como Lyle Gorch), Ben Johnson (como Tector Gorch), el mexicano Emilio "Indio" Fernández (como el cruel Gral. "Mapache"), Strother Martin (como Coffey), L.Q. Jones (como "T.C."), Bo Hopkins (como Crazy Lee), el puertorriqueño Jaime Sánchez (como Angel); y, entre otros muchos, la bella actriz azteca Sonia Amelio (como Teresa). Exteriores rodados totalmente en México. Productora: *Warner Brothers Seven Arts*. Duración original: 146 min.

Gustavo Cabrera

NICHOLAS RAY



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

Por Gustavo Cabrera

Otra vez de madrugada... observando el cine de "Nick" Ray.

Revisando por centésima vez —creo— y en filmico, una "obra maestra" pocas veces defendida en Europa y jamás comprendida y/o reconocida —lo que es más grave aún— desde su estreno en Argentina: *55 días en Pekín* (*Fifty Five Days At Peking*, 1963) del indiscutido maestro y gran autor norteamericano Nicholas Ray (1911-1979); interpretada por Charlton Heston, Ava Gardner, David Niven, Flora Robson, John Ireland, Harry Andrews, Leo Genn, Paul Lukas, Robert Helpmann, Massimo Serato, Philippe Leroy, Jack Sernas, Kurt Kaszner, Elizabeth Sellars, José Nieto, Jerome Thor, Alfredo Mayo, Martin Miller, Geoffrey Bayldon, y, entre otros muchos, la joven/niña londinense Lynne Sue Moon (como la huérfana Teresa).

1º) PREGUNTA EMPÍRICA

¿Cuántos "cinéfilos" y críticos del mundo entero le deben a alguna película del estadounidense "Nick" Ray la pasión por el Cine?... Su hipersensibilidad y ética frente a los problemas que la sociedad le ha planteado como cineasta han motivado, orientado, construido e identificado sus preocupaciones temáticas/estilísticas fundamentales a lo largo de toda su filmografía. La pureza extrema de su mirada, su sentido del pudor, su honestidad insobornable frente al fenómeno

"cinético" y el imbatible "amor a la verdad" que preside toda su obra le han convertido en un indiscutible vértice y guía espiritual de varias generaciones de *filmmakers* posteriores.



55 días en Pekín es prácticamente su despedida como creador/realizador... El extraño sentido de la violencia que emana de la obra de Ray — bastante lejos de sus coetáneos: Samuel Fuller, Anthony Mann, Richard Fleischer, John Sturges, Delmer Daves o Robert Aldrich— se debe y se diferencia de los directores recién citados, a unos planteamientos morales que en la acción "física" (en contraposición a Fuller o Mann, por ejemplo) no tienen más que su expresión y formulación "plástica". El microcosmos de Ray, desde el principio de su carrera (*Sendas Torcidas/They Live by Night*, 1947/48) y el tema preferido de "Nick" Ray ha sido siempre el enfrentamiento del hombre como individuo de cara —*face to face*— a un mundo y a una sociedad que le son hostiles; de ahí precisamente sus personajes desarraigados: John Derek en *Horas de angustia* (*Knock on Any Door*, 1949),

Humphrey Bogart en *La muerte en un beso* (*In a Lonely Place*, 1950), Robert Mitchum en *La mujer codiciada* (*The Lusty Men*, 1952), Sterling Hayden en *Johnny Guitar*, 1954), James Dean en *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, 1955), el británico Richard Burton y el alemán Curd Jürgens en la victoria pírrica de *Amargo Triunfo* (*Bitter Victory*, 1957), el "tullido" abogado Robert Taylor en *La rosa del hampa* (*Party Girl*, 1958), también Robert Wagner y Jeffrey Hunter en *La verdadera historia de Jesse James* (*The True Story of Jesse James*, 1956/57), el mismísimo Jeffrey Hunter como Jesús de Nazaret en *Rey de reyes* (*King of Kings*, 1961), o los rudos esquimales Anthony Quinn y Yoko Tani en *Salvajes inocentes* (*Ombre Bianche-The Savage Innocents*, 1960).

2º) LA CONDICIÓN HUMANA SEGÚN RAY

Las motivaciones de la violencia —ya citadas— y las causas conflictivas de su existencia en el mundo constituyen el tema central/neurálgico —a no dudarlo— de TODA la obra de Nicholas Ray; desde *They Live by Night* (1947) hasta la propia *55 días en Pekín* (1963). Pero si el tema/conflicto es siempre el mismo o se repite subliminalmente en "espiral", la visión de "Nick" Ray se ha ido modificando a lo largo de su rica filmografía, siguiendo una trayectoria discontinua que avanza desde una exaltación

"lírica y elegíaca" de la rebeldía que ha creado la imagen del Ray más comprometido con una *mise en scène* que se resuelve en elementos visuales subyugantes y "puros" (*Rebel Without a Cause*, *Johnny Guitar*, *Bitter Victory*, *Party Girl*) hacia otra visión y propuesta más serena de los conflictos que oponen dialécticamente dos maneras distintas de concebir el mundo (*The Savage Innocents*, *King of Kings* o la propia *Fifty Five Days at Peking*), lo que hace más patético el enfrentamiento de dos individuos (o más) que no se comprenden; no porque sus afectos sean diferentes, sino porque hablan —idiosincrasias mediante— "lenguajes" completamente distintos: "Lleven a Nick Romano/John Derek a la silla eléctrica", decía Humphrey Bogart al Jurado de *Knock on Any Door*, entregándole la "víctima" que necesita la sociedad enferma para purificarse... "Pero llamen a cualquier puerta de los bajos fondos de New York —rubricaba Bogart— Y EN TODAS ELLAS ENCONTRARÁN, SE LOS ASEGURO, A UN NICK ROMANO".

3º) LA EPOPEYA PRE REVOLUCIONARIA y UNA RESISTENCIA ROMÁNTICA INVASORA

Fifty Days at Peking (1963) cierra todo un capítulo en la vida y en la obra de Nicholas Ray, más allá de su cada vez más frecuente afección al alcohol y a las drogas... Unos hombres en

guerra y aislados en territorio extranjero, hostil y exótico, buscan "respuestas" éticas y una "paz" incierta desde su inseguridad física y moral —tremendos los planos secuencia en grúa que abren el film al amanecer, con la voz en *off* y los diferentes aires marciales/musicales de cada potencia extranjera "invasora" izando sus banderas y blasones, que implementa y ejecuta desde la banda de sonido el magistral compositor ucraniano Dimitri Tiomkin—... Teresa (una dulce Lynne Sue Moon), la pequeña huérfana oriental que vaga entre seres extraños siempre con el brazo extendido en busca de un refugio que no encuentra, contrasta con el mundo armónico y autosuficiente de la monarca china: la Emperatriz viuda Tzu-Hsi (notable interpretación de Flora Robson), que, imprudentemente, acepta capitales extranjeros para la construcción de vías férreas en su vasto país y provocar, por ende, en el ardiente verano del año 1900 el primer brote revolucionario en la posterior China comunista de Mao Tse Tung; primer brote implacable nacionalista a cargo de un enorme ejército insurrecto de idealistas religiosos autollamados "*boxers*" (hábiles guerreros, educados en las artes marciales de sus ancestros) comandados y dirigidos astutamente por el Príncipe Tuan (soberbio rol del australiano bailarín/actor Robert Helpmann)...

Todo estalla salvajemente en ese cálido y tumultuoso Pekín finisecular, donde las cosechas se

han perdido y la hambruna y la ira del pueblo aumenta. Las Embajadas extranjeras (Alemania, Inglaterra, Italia, Estados Unidos, España, Francia, Bélgica, Japón, etc.) deben resistir el asedio y el ataque permanente de los "púgiles"; y lo logran épicamente. Una inevitable derrota convertida, empero, en "provisoria victoria" —a la vista, claro, de lo que se avecinaba en Oriente, durante las primeras décadas del Siglo XX—...



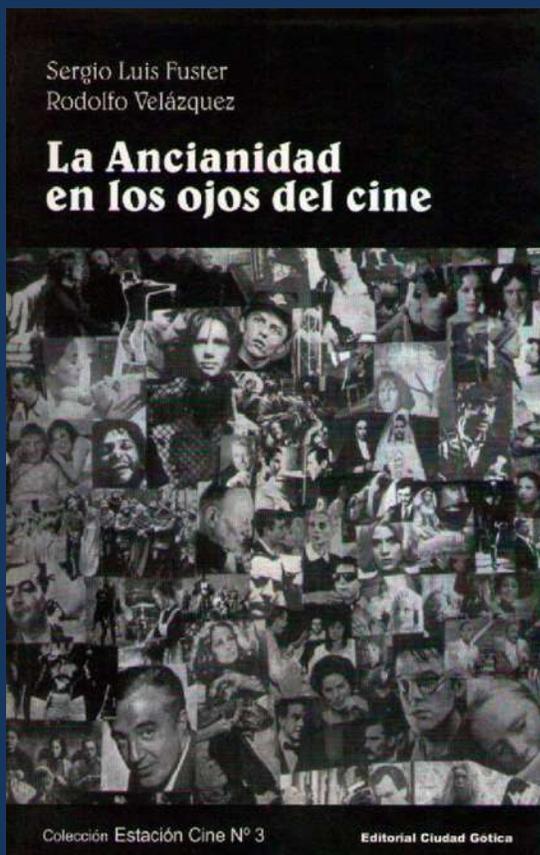
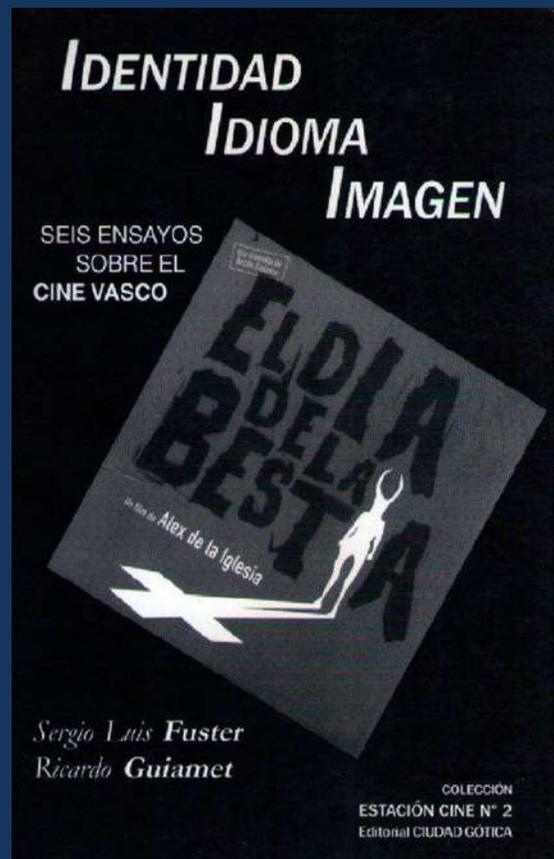
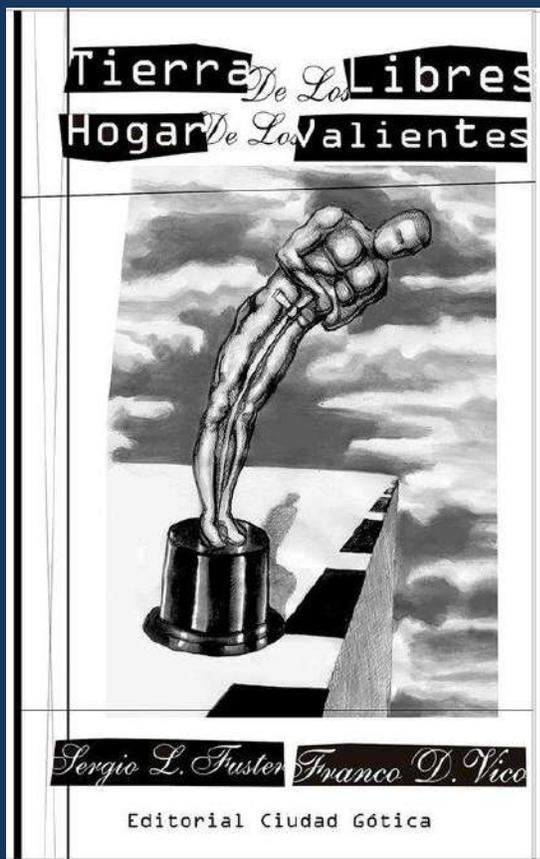
Antes del arribo de las fuerzas militares aliadas, los extranjeros, civiles y soldados, resisten 55 días exactos, repletos de "sangre, sudor y lágrimas". La historia es bien conocida como para detenerse en ella. El film de Ray roza, obviamente, el *péplum* (¡más de 30.000 extras en escena, conducidos por Andrew Marton y Guy Green, a cargo ambos de la segunda unidad!), a través de 162 minutos vertiginosos de espectacular acción, enlazados con momentos de real *suspense* (impecable y tensionante la secuencia nocturna de la voladura del polvorín chino), correctamente intercalados con otros intimistas, plenos de emoción y alta definición dramática

—gana su papel de Baronesa la aún bellísima (por aquel entonces y siempre) Ava Gardner, aunque se sabe que el director requería a Katharine Hepburn para ese mismo rol—... Visualmente, pese a las trabas impuestas por el Productor o "zar" Samuel Bronston, *55 días en Pekín* es uno de los largometrajes —en mi opinión, obvio— más hermosos, fascinantes y audaces de este cineasta, que debería ser leído y observado HOY, por debajo del significado de esa contienda armada que describe la película, bien descrita y "entonada" (vale el término aquí) por los excelentes guionistas Philip Yordan y Bernard Gordon, con un empleo además del ancho formato de 70 mm. y *Technicolor* que impresiona, con una Fotografía del londinense Jack Hildyard deslumbrante, una planificación escenográfica de John Moore y Veniero Colasanti que corta el aliento del espectador —la reconstrucción de la Gran Muralla, la Ciudad Prohibida, la Residencia-Palacio de la Emperatriz, los puentes y molinos del campesinado, la "significacional" secuencia casi al principio, del baile y banquete en la Embajada británica, con esa exhibición o ritual de artes marciales que exhiben los "boxers" para presentar su poderío, abortados y ridiculizados luego de forma astuta por Charlton Heston—; agregando, por si fuera poco, un sentido del espacio cinematográfico y el movimiento dentro de cada plano que justifica plenamente cada una de las palabras anteriores.

Las composiciones de "Nick" Ray saben aferrar con sabiduría a un actor sin asfixiarle jamás —si no observemos lo que ha logrado con Charlton Heston como el Mayor Lewis del ejército estadounidense, con Ava Gardner como la valiente y generosa Baronesa rusa Natalie Ivanoff o con David Niven en la buena personificación de Sir Arthur Robertson, el Embajador inglés—, actuaciones que de algún modo logran hacer tangibles, como en toda película de Ray —aquí quizá más que nunca—, claras nociones "abstractas" como las de Libertad y Destino. Las interferencias y diatribas con los productores (como ya le sucediera en *Rey de reyes*) desde el principio hasta el final, fueron inevitables y hasta feroces, pero el tiempo, que todo lo transfigura y/o moldea, terminó de vindicar al film y a su extraordinario autor... En el cierre de esta apasionada y apasionante obra, el Poder del Imperio empieza a tambalearse y, consumada la derrota oriental, la Emperatriz Tzu-Hsi abandona el salón de su trono con la rara serenidad de un personaje de Ozu o Mizoguchi, mientras el brazo implorante de la niña Teresa encuentra la mano protectora del Mayor Lewis/Charlton Heston: ¡POR PRIMERA VEZ EN LA CAUTIVANTE OBRA DE NICHOLAS RAY, UN INOCENTE SE HA SALVADO!

Prometí ser más escueto y corto pero no pude evitarlo. ¡Disculpas!

Gustavo Cabrera, miércoles 8 de febrero de 2023



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

Spartacus (1960), de Stanley Kubrick



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

Por Gustavo Cabrera

AMANECIENDO CON *SPARTACUS* (1960) DE STANLEY KUBRICK

Ayer volví a ver *Espartaco* (*Spartacus*, 1960) de Stanley Kubrick (codirigido por Anthony Mann y el mismo Kirk Douglas), con excelente guion de Dalton Trumbo, basado libremente en la revulsiva novela homónima de Howard Fast, publicada por suscripción popular en 1951... Creo que escribí no menos de cincuenta veces por esta red sobre este espléndido filme épico y/o *péplum* norteamericano.

ROMANCE, ÉPICA y POLÍTICA

Espartaco es un film de personajes... de grandes personajes. Tal vez sea allí específicamente donde el largometraje de Kubrick supera —por citar sólo dos ejemplos— a *El Cid* (1961) de Anthony Mann y *Barrabás* (1961) de Richard Fleischer. Si en *Spartacus* los personajes interesan en función de ciertas coordenadas que mueven la historia, en los dos films citados de Mann y Fleischer, son los personajes, en cambio, los que informan la totalidad de la obra. Por ejemplo: si el romance del caballero medieval Cid Campeador/Charlton Heston y Jimena/Sophia Loren está plasmado en un marco histórico y

determinado por la concepción del mundo de una época, Mann al identificarse natural y apasionadamente con esa época —la caballería medieval está cerca del *western*, todos lo saben—, deja posar toda su atención en la relación de estas personas concretas. En cambio, Stanley Kubrick ve el romance Espartaco/Kirk Douglas y Varinia/Jean Simmons como una circunstancia "objetiva" que sirve entre otros cientos de cosas, para agudizar una toma de conciencia y ofrecer el pretexto de "continuidad" de una lucha aparentemente perdida (el hijo de Espartaco como hombre libre). Y eso refuerza el convencimiento, interiorización y lirismo en esta relación; todos los momentos, por lo tanto, de relación Kirk Douglas-Jean Simmons tal vez potencian la obra maravillosamente, verdaderos, sublimes y hermosos instantes de amor de un largometraje extraordinario...

LA EXPLOTACIÓN DEL HOMBRE POR EL HOMBRE MISMO y EL OBSESIVO SENTIDO EXISTENCIAL DE "CONTINUIDAD" KUBRICKIANO

Espartaco es pues, entre los grandes *péplums* americanos de su época —aventajando en esto igualmente a los más modestos europeos— el que abarca con mayor firmeza, claridad y funcionalidad expresiva, como así también con

inagotable capacidad de sugerencia y variedad, posibilidades disímiles, complejas, intelectuales y hasta contradictorias: la política y sus sistemas opcionales de aplicación, como marco de referencia —*suspense*— por parte del espectador. Reflexión desde una perspectiva doble, histórica y alegórica sobre el poder, sus compromisos y su sustento —en el Imperio Romano como en EE. UU.: la alianza de lo militar a lo estrictamente político—... La estrategia puramente militar. Las grandes alianzas y las grandes traiciones; insolidaridad de terceros, los piratas mediterráneos, que a pesar de ser enemigos de Roma son ganados por el mercenarismo. La perfecta descripción doméstica y en tono casi de documento, de las costumbres romanas: naturalidad del concubinato, incredulidad religiosa, favores políticos por nepotismo, crueldad e infamia del espectáculo con fornidos gladiadores, etc... La formación de esclavos en "escuelas" de gladiadores —Capua, la principal del Imperio— con el progresivo sentido de clase social que va naciendo en ellos. Las concomitancias entre el amor y la muerte. El lugar reservado a la poesía y el arte —excelente inserción que hizo el sabio guionista Dalton Trumbo, por fuera de la novela original, con el personaje de Antoninus/Tony Curtis—, en una sociedad siempre en pie de guerra, en tren de conquistar por la violencia y la sangre la libertad. La soledad de los *leaders* y su responsabilidad frente al pueblo. El amor y el

comercio sexual —escena prohibida por la censura del acto homosexual implícito y explícito en las palabras de Craso/Laurence Olivier con su recién comprado poeta-esclavo Antoninus/Curtis (el famoso diálogo de "ostras y caracoles")— en función de la estratificación social. El gran Senado Romano y las eternas obsesiones presupuestarias del mismo; protección de intereses particulares —"sextercios", moneda habitual del Imperio— engañosamente considerados como públicos, etc., etc... Subrayo que tan vasto y abrumador abanico de temas —agobiante enumeración— jamás aparece gratuito en la solidísima estructura de conjunto que la cinta ofrece. Lo monolítico de *Spartacus*; ejemplo sublimado: la admirable secuencia de la batalla final, el filme muestra con solidez histórica, la armonía unitaria de las ocho Legiones de Craso, y que el espectador observa azorado en las divisiones de la diestra infantería romana —formadas en "manípulos"—. Todo ello nunca niega la flexibilidad que Stanley Kubrick inteligentemente imprime a las imágenes en movimiento, expresada en la alternancia y convergencia de todos los motivos destacados. Como adelanté, a partir de la Historia —experiencia humana en el tiempo— y la Leyenda —proyección mítica y mágica de dicha experiencia— *Espartaco*, esfuerzo de reflexión sobre la acción; esfuerzo también por aprender el futuro y ponerlo al servicio del hombre, es un largome-

traje materialista que afirma el sentido humanista de la necesaria supervivencia colectiva. Ya comentado, la muerte física del individuo Espartaco encuentra su prolongación utópica o simplemente afirmativa en el hijo, "hombre nuevo", ser libre, que exige la muerte del "hombre viejo"; patético pedido expresado a través de Varinia/Jean Simmons que al levantar el bebé hasta la Cruz donde agoniza Espartaco le pregunta: "¿Por qué no puedes morir ahora!". En una elipsis audaz, es decir, kubrickiana, ¿podemos empalmar del niño libre hijo del esclavo/gladiador Spartacus al embrión que aparece en la imagen final de *2001: Odisea del Espacio* (1965/1968)? Sí, exacto: una misma dirección y un mismo sentido general de "continuidad" (obsesión permanente del cine de Kubrick ya señalado) animan dichas imágenes, pues en el nacimiento de un nuevo hombre se va tejiendo y realizando el inevitable destino de la Humanidad, nada más ni nada menos...

A MODO DE MÍNIMA CONCLUSIÓN

Y ya que estamos, es inevitable la referencia —aunque encuentren disparatadas mis palabras— a una película como *Tormenta sobre Washington* (*Advise and Consent*, 1962) de Otto Preminger. Allí los personajes, los hombres, interesan en sus problemas individuales; es

decir, los "políticos" y no las "ideas políticas". En *Espartaco* interesa el hecho político como tal y los hombres que ejercen esta actividad (Marco Licinio Craso/Laurence Olivier, Julio César/John Gavin, el Senador Graco/Charles Laughton, el Lanista Léntulo Batiato/Peter Ustinov) son mostrados en función de las ideas a las que se adscriben. No es lo mismo un film "sobre políticos" (caso *Advise & Consent* de Preminger), que un film decididamente "político" (caso *Spartacus* de Stanley Kubrick).



Cierro diciendo que con cada nueva visión, la película de Stanley Kubrick me convence para ratificar que *Spartacus* (1960), es una "obra maestra" absoluta de la "Historia del Cine"; superando aún los innumerables tropiezos y vicisitudes extremas que tuvo que soportar el complejo y extenso rodaje y su posterior estreno, censura mediante.

Gustavo Cabrera: sábado 4 de febrero de 2023

LOS INTOCABLES

Cuidar la infancia



Por Melina Cherro

El film de Brian De Palma cuenta la historia, basada en hechos reales, de cómo un grupo de policías logra atrapar a Al Capone, en plenos años treinta, en medio de la Ley Seca.

Sin embargo, lejos está de ser un film moralista acerca del consumo de sustancias ilegales. De hecho, al final, una vez resuelto el asunto, un periodista increpa a Eliot Ness anunciándole que van a levantar la prohibición: ¿Qué va a hacer al respecto? Pregunta el audaz periodista. Ness le sonrío y le responde “supongo que tomarme un trago”.

Los Intocables trata en realidad del problema de la infancia. En el mundo del film, con su ley de prohibición y con la venta ilegal, los niños corren peligro. “Cuánta violencia” dice Ness poco antes del final. La prohibición y la ilegalidad son la representación justa de cómo funciona el mundo. Porque en definitiva lo que ordena no es la ley escrita, sino la de oferta y demanda. O porque la ley escrita es funcional, casi siempre, a esa otra ley que es la del mercado.

Los niños son las víctimas. Desde la nena que explota en mil pedazos al inicio del film, enviada por su madre a una “lavandería” que vende cerveza; hasta el cochecito que cae por las escaleras en esa escena sublime en la estación de tren.

Veamos cómo funciona esta idea que se construye en cada uno de los encuadres. *Los Intoca-*

bles es una obra maestra absoluta. Una obra de arte total: la música, el montaje, cada plano, cada mirada, cada gesto. Todo es un devenir narrativo bellissimo. La película late en cada escena, nos hace suspirar. Es cine en el alma.

De la explosión en la lavandería, De Palma pasa por corte directo a un plano del pacífico hogar de los Ness. Lo primero que vemos es a una hermosa mujer embarazada. Frente a un patio interno lleno de plantas, una suerte de invernadero que enmarca el paraíso familiar, Eliot ve en el diario la noticia de la explosión, la muerte y la imagen de la nena.

Entre estas dos escenas que se unen por el corte de montaje, ya se organiza la idea central del film: la desprotección de la infancia con la muerte de la niña y la posible existencia de un resguardo en ese hogar, en donde un padre y una madre viven todavía en un paraíso pequeño del que no han sido expulsados.

En el hogar de los Ness existe la esperanza que la humanidad vuelva a su esencia, a su origen. En donde la ley es verdadera.

Pero para restaurar esa ley, para custodiar la infancia, el héroe tiene que salir de su hogar, de la comodidad de su sillón y del cariño de su esposa.

“Pobre mariposa” titula otro diario, el que anuncia el fallido allanamiento de Ness en su primera noche de servicio. En busca de alcohol ilegal

ingresa a un galpón, pero el operativo fracasa porque un infiltrado avisó a los hombres de Capone.

En lugar de botellas, Eliot Ness encuentra unas sombrillas estilo oriental. La foto del diario que ilustra aquel título es la del detective sosteniendo una de esas sombrillas.

La relación sombrilla/mariposa tiene su desarrollo simbólico. Eliot Ness es un buen padre que se ocupa de acostar a su hija, tapanla y darle un beso de las buenas noches: “beso de esquimal” con la nariz y “beso mariposa” agitando las pestañas. Ritual que se repite cuando se despiden la noche en que la esposa y la hijita tienen que escapar de la casa y ponerse a salvo de las amenazas de Capone y su esbirro Nitti.

Beso esquimal y beso mariposa para que su hija esté a salvo. Beso mariposa que da un manto protector al igual que la sombrilla que lo puso en ridículo.

La sombrilla/mariposa se transforma mediante la puesta en escena porque es funcional al sentido y a la construcción del personaje: Eliot Ness el hombre que va a encerrar a Capone, es el padre que protege. Mediante sus acciones no sólo protege a los propios, sino además a los hijos ajenos. Así se lo pide la madre de la nena que murió en la explosión. La sombrilla, cuyo uso habitual es el de proteger del sol, se transforma, mariposa mediante, en símbolo de protección paterna.

Para ser padre que protege, se necesita tener antes uno que enseñe esa función. Así Malone, el viejo policía ocupa ese lugar. Los cuatro hombres, los “intocables” conforman una pequeña familia masculina en donde Malone ocupa el lugar de guía.

Mientras esperan, en la frontera con Canadá, al cargamento de Capone, Ness mira ansioso por la ventana. Teme y desea que los hechos se precipiten, ansía malamente que los gánsteres aparezcan en el puente. Malone lo percibe inquieto y le dice que esté tranquilo, que las cosas llegan cuando tienen que llegar. Ness lo desafía: ¿qué sos?, ¿mi tutor? Sí, responde Malone que disfruta de ese lugar paternal que le tocó entre hombres valientes.

Malone y Ness realizan un “pacto de sangre” para atrapar a Capone y meterlo preso. Se encuentran en una iglesia. Allí pueden hablar en privado, sin que los espíen ni los escuchen. El silencio los rodea porque es el lugar en donde Dios, el gran padre, está presente. Malone, que va a ocupar el lugar de padre de esos hombres, va al lugar en donde el gran padre los protege. El único lugar posible en donde puede realizarse un pacto. El lugar en donde resiste la verdadera ley.

En contrapartida, Capone ejerce su paternidad con violencia. Trata a su único hijo, una versión de Capone un poco más joven, con prepotencia y humillación.

La figura de Capone, como padre invertido, se proyecta aún más cuando asistimos a la gran mesa en donde cenan los gánsteres de Capone. Metáfora deportiva mediante, Capone asesina a sangre fría, con los duros golpes de un bate de béisbol, a uno de los comensales, uno de esos hombres que son parte de su “familia”.

Por otro lado, tenemos la mesa de los cuatro intocables, que componen un cuadro familiar: Malone, Ness, Stone y Wallace, inmortalizados en esa foto que Ness guardará como recuerdo.

Cuando le disparan a Malone y mientras agoniza y se arrastra dejando su sangre como un camino, se escucha de fondo el llanto de un bebé. Estamos en un suburbio de Chicago y es de noche, y los bebés lloran. Pero, además, se escucha un llanto porque el padre muere: la niñez, la infancia, la humanidad entera, corren peligro.

Pero por suerte Ness y Stone siguen vivos, y saben que son los herederos.

En las escaleras de la estación de tren se cumple el ciclo que se inicia con la nena que muere víctima de la explosión.

En medio del tiroteo para atrapar al contador, el cochecito del bebé cae¹ sin que nadie lo pueda

¹ De Palma dialoga con Eisenstein. Pero no como tributo, sino como polémica, ya que son dos formas narrativas completamente diferentes. En la secuencia de las escaleras de Odessa, el cochecito cae y más allá del montaje fragmentado que plantea Eisenstein, no continúa allí el drama. Los marineros del acorazado no bajan para ayudar a la gente que quedó en medio del tiroteo. El cochecito cae y nadie va a salvarlo. De hecho hay una mujer que carga a

parar. Ness dispara a todos evitando que una bala le pegue al infante. Pero es Stone quien lo salva, frenando el carrito justo a tiempo, al final de la escalera. Y desde esa misma posición, mientras sostiene al nenito, dispara un tiro certero que les permite capturar al escurridizo contador.

Ambas acciones construyen dramáticamente el sentido del film. La nena que murió en la explosión tiene su espejo en este acto. La infancia ahora tiene protección. La humanidad tiene posibilidad de salvarse.

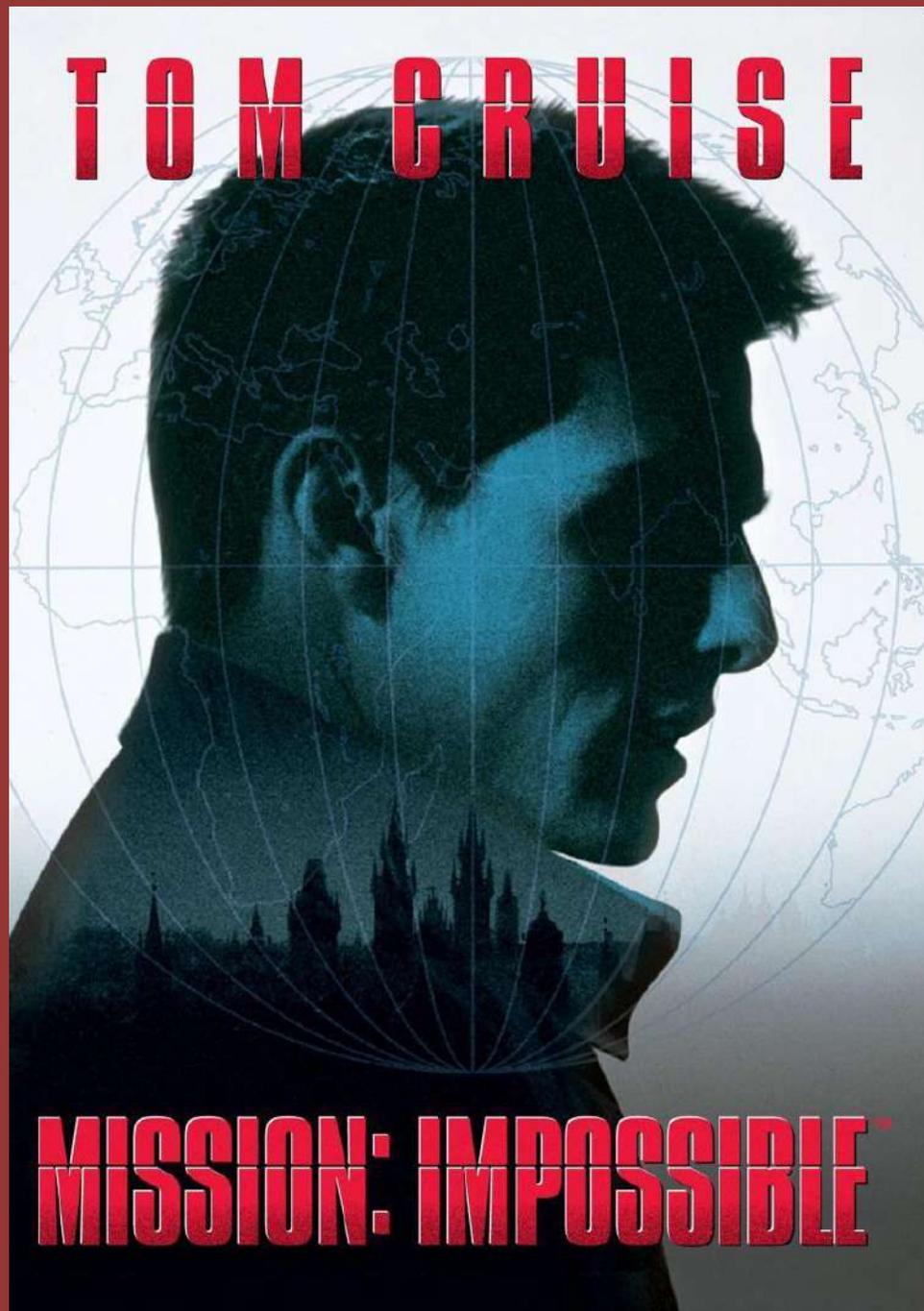
Todo este arco se completa con los hijos del matrimonio Ness: la nenita del beso mariposa, parecida físicamente y en edad con aquella otra nena; y el bebé que nace escondido, al que bautizan John James, en honor a Malone. Y al que conocemos en una cuna que es similar al carrito que cae escaleras abajo.

Finalmente, Ness mata a Nitti, quien amenazó a su familia, a sus hijos, en la puerta del hogar y, también, es el asesino de Malone. En este último accionar Elliot Ness se erige como figura paternal protectora. Esa pobre mariposa ahora vuela alto, mira hacia todos lados y nos cuida, desde arriba, de cualquier amenaza.

Melina Cherro

su hijo mal herido, pide ayuda y nadie va a socorrerla. Son como pinceladas sueltas de una gran escena de acción que se disuelve una vez que organizó una idea racional que todos entendimos. Pero no hay construcción de sentido, es decir símbolo.

MISIÓN IMPOSIBLE



Por Melina Cherro

Sabemos, ya hace rato, que De Palma trabaja, siguiendo a Hitchcock, el tema de la mirada. Qué se mira, cómo se mira y de acuerdo a qué se mira. Siempre hay un demiurgo que le organiza al protagonista una perversa puesta en escena como parte de su coartada para asegurarse la inocencia en un asesinato planificado.

Partiendo de *Vértigo*, De Palma filma, por ejemplo, *Obsesión*, *Doble de cuerpo*, *Ojos de serpiente* y *Misión imposible*. También en sus otros films aparecen variantes de estos temas, en variadas formas. Pero estos cuatro films no sólo se unen por el diálogo con el film de Hitchcock, sino también por la perfecta similitud entre su forma y sentido. Es más, podríamos atarlas de a dos, decir que De Palma las pensó en pares: *Obsesión* y *Doble de cuerpo*; *Misión imposible* y *Ojos de serpiente* (realizadas con dos años de diferencia y absolutamente hermanas).



Pero no vamos a explayarnos sobre cada una de ellas, sino que vamos a centrarnos en un momento especial de *Misión imposible*, una obra maestra total, en donde De Palma nos enseña a

mirar y nos dice “a ver, a ver, si no entendieron”. Porque De Palma es de esos directores generosos que no sólo piensa cuando filma sino que nos enseña a pensar y a mirar. Porque si no sabemos mirar, el demonio, que anda haciendo de las suyas, nos va a engañar muy fácilmente.

En *Misión imposible*, Ethan y su nuevo equipo de agentes renegados entra al edificio de la CIA en Langley y roba la lista NOC que es el gran McGuffin del film. Ya en el refugio, Krieger le reclama a Ethan ser parte del intercambio de bienes (lista por dinero).



Nadie quiere ser traicionado, todos ocultan algo y cada quién quiere su parte.

La secuencia del robo termina con un pase de manos en donde Krieger se hace del *diskette* en donde Ethan copió la información, y el reclamo en el refugio viene de la mano de un “vos tenés el contacto, pero yo tengo el *diskette*”.

Ethan es consciente de la situación, tiene muy presente ese momento desgraciado en el que Krieger le arrebató la lista, pero no va a dejarse apremiar por el bruto ese francés que trajo Clai-

re. Entonces hace su truco. Saca de la manga un *diskette* igual al que tiene Krieger y, como un mago, lo hace aparecer y desaparecer de su chaqueta y hasta de la cintura de Claire. Krieger mira anonadado. No sabe si lo que ve es cierto o no. ¿Quién tiene el verdadero *diskette*, él o Ethan?



Ese truco, ese pase de mangas, ese engaño a la mirada, es la denuncia de propia puesta en escena del film. Jim le está haciendo un truco a Ethan, le hizo ver lo que él quería que vea, de la misma manera que luego Ethan se lo hace a Krieger. Pase de manos, movimientos estratégicos que guían la mirada (como el indio se lo hace a Jake y como Kevin a Rick Santoro), puesta en escena perversa de un demiurgo diabólico que cree controlar lo que en realidad no puede y no debe. Porque el mal es una deformación del bien, e imita al gran creador, aunque jamás pueda lograrlo.

Ethan, que todavía no ve que lo han engañado y que lo están usando, tiene un momento de iluminación que le permite, mediante el truco, recuperar el famoso *diskette* de las manos de

Krieger. Recordemos que Ethan y los suyos son todos agentes secretos que trabajan siempre recurriendo al engaño visual, a la puesta en escena, a hacer creer algo que no es. Nota aparte el uso que De Palma hace, en el film, de los anteojos.

Ese pase de manos, ese momento de lucidez, ese engaño que Ethan le hace a Krieger (luego sabremos que Krieger es parte de la perversa puesta en escena que Jim le hace a Ethan) es el que le despierta también la mirada a Ethan. Porque el mismo pase de manos lo lleva a volver a mirar aquella Biblia que le permitió comunicarse con Max, la compradora de la información.

En la Biblia, Ethan encuentra la verdad. La tuvo delante de sus ojos todo el tiempo pero no fue capaz de verla por completo. A veces a la verdad se accede de a poco y por partes. Porque no es fácil mirar, y porque mirar la verdad es doloroso.



Ethan, gracias a esa Biblia que es de un hotel de Chicago, descubre que Jim es el traidor. Que todo lo que ocurrió (la muerte de su equipo que

era como su familia, el robo de la lista NOC, que lo acusen al propio Ethan de todo eso) fue un plan macabro de Jim, su mentor, su “padre”.



Pero la inclusión de la Biblia trae mucho más que un simple sello de hotel. Jim usa como nombre en clave Job. Ethan usa ese mismo nombre para abrirse las puertas de comunicación con Max. De Palma nos dice, mediante este gesto, que busquemos la historia de Job. El libro de Job cuenta la historia de un hombre afortunado y devoto a Dios, que pierde todo por culpa del demonio. La historia de Job es la historia de Ethan, es la historia oculta en *Misión imposible*.

Jim usa el nombre de Job, pero como su lugar es demoníaco, su uso del nombre se vuelve una alegoría. El demonio como la alegoría, es literal. El demonio no sabe simbolizar, no puede crear, no entiende sobre lo doble, ignora la posibilidad de interpretación. Deja rastros, aunque no quiera, y siempre será descubierto. Porque el verdadero Job del film es Ethan, porque su historia es la del hombre de fe que sufre las artimañas del demonio, pero nunca deja de creer.

El bien, el trabajo, la fe, el compromiso, el sacrificio, la defensa y restauración de la familia. Todo eso es lo que Ethan sabe y es lo que lo mueve a seguir adelante para, finalmente y gracias a la Biblia y a su doble Job, descubrir la verdad, ver la puesta en escena, desenmascarar al demonio.

De Palma hace lo que el cine hace. Volvemos a contar aquellos relatos sagrados, esos que ya no contamos. Esos que son secretos y misteriosos. Esos relatos que ya no son parte de nuestra vida cotidiana, pero que son los que nos fundaron, son los que nos dieron el origen. Vivimos en una época de poca fe, es la época de la literalidad, en donde lo que importa es el aquí y ahora.



El cine de De Palma nos señala el camino para volver a creer. Porque solo podemos enfrentar al demonio cuando logramos verlo cara a cara.

Los caminos para ver son varios. El asunto es descubrirlos.

Melina Cherro

SIMULAMOS QUE SIMULAMOS



(Anuncio comentado sobre un libro en edición acerca de la mejor serie televisiva argentina)

“...A veces se dice que la gente va al cine para evadirse de la realidad, pero a mí me parece al revés: uno va al cine para encontrarse con su realidad más profunda. En el cine uno ríe y llora con cosas que no se pueden falsear. El escapismo ocurre cuando te sentás todos los días en una oficina a trabajar en algo que te paga las cuentas, pero sabés que no te hace vibrar. Es ahí cuando te estás escapando: ese no sos vos de verdad. El chico que se emociona cuando el sargento Al Powell mata al rubio Godunov en Duro de matar: ese soy yo...” (Damián Szifron, 2023)

Ante la promesa de la película de **Los Simuladores** para el 2024, muchos empezamos a volver a revisar la serie realizada hace veinte años. De esos muchos, algunos nos encontramos con la misma emoción, actualidad, brillo y reflexión que en aquellos tiempos, he allí que decidimos escribir este libro que se viene en nuestra **Estación Cine**.

En el libro tratamos de demostrar (y demostrarnos) cómo el director de la serie (y de la inmi-

nente película), Damián Szifron, logra poner en escena, desde una puesta estrictamente cinematográfica, una visión del mundo que, ahora lo entendemos mejor que en aquel momento del presente de la serie, planteaba una mirada clara sobre muchos temas y una postura crítica, trágica y audaz en los diversos universos planteados.

La estructura y la construcción clásicas, a partir del género y la figura de héroe, denota sumarse a una tradición cinematográfica, que se remonta al cine clásico de Hollywood, al clásico argentino de la edad de oro y al cine norteamericano de los setenta para acá, con Coppola a la cabeza. La narración fluida, la construcción simbólica, la primera historia transparente y clara, la contundente forma en que involucra al espectador emocional y reflexivamente.

Intentamos dar una mirada sobre el cine de Szifron a partir de la visión planteada en **Los Simuladores** y en su cine posterior, mostrando su evolución como cineasta, desmenuzando la serie y sus capítulos, como así también planteando una mirada crítica de un capítulo puntual que nos sirve de ejemplo —entre otros tantos— para sostener nuestra postura y defender, en más de un sentido, el cine del realizador.

El trabajo de dirección respecto a el o los puntos de vista de la narración, la focalización, los aspectos técnicos que rodean y arman la carpintería de cada capítulo, la idea que subyace fuera de

campo, la participación activa del espectador en la identificación con los personajes, son marcas contundentes del trabajo en el diseño y ejecución de una puesta exquisita.

Nos interesaba, fundamentalmente, la idea de que cada operativo de los simuladores se asemejaba a la producción de un film (planificación, puesta, producción, vestuario, etc.). En definitiva, la serie refiere de varias maneras al cine: formato de construcción, mundo bis, puesta en escena dentro de otra puesta en escena, el mismo Szifron representado por Santos en la ficción articulando aquellos planes, etc.

Decimos en el libro: *“Los simuladores organizan un universo paralelo, bis, como un film, para engañar a alguien en beneficio de quien los contrata. Así, saltean normas, pasan por encima de la legalidad, crean identidades falsas y reemplazan lo real cotidiano, por una puesta en escena que es un sinfín de anormalidades, alteraciones, disfraces y charadas, que transforman por momento cada relato en comedia. Pero una comedia controlada. La incorrectez, el delicado equilibrio entre medios y fines, la construcción de los planes en sintonía con una verosimilitud acorde con el (o los) engañado(s), que son el público de la representación, en definitiva, hacen al éxito de los operativos, casi sin excepciones. A propósito de la verosimilitud —y en el marco de la autorreflexión sobre el hacer del cine—, la serie se plantea el tema de mane-*

ra explícita en tres capítulos de diferentes maneras. Hay una credibilidad en juego, y esa credibilidad es doble: por un lado, la víctima del operativo de simulacro, por el otro la del espectador (nosotros).”

También: “El grupo simulador menta la función del artista, el cual debe cuidar de los detalles, comprometerse a fondo con su obra, dar lo mejor de sí y priorizar absolutamente su trabajo. Y como tal, deben hacer (y hacen) comunidad. Tienden lazos, puentes. Ordenan el mundo.”

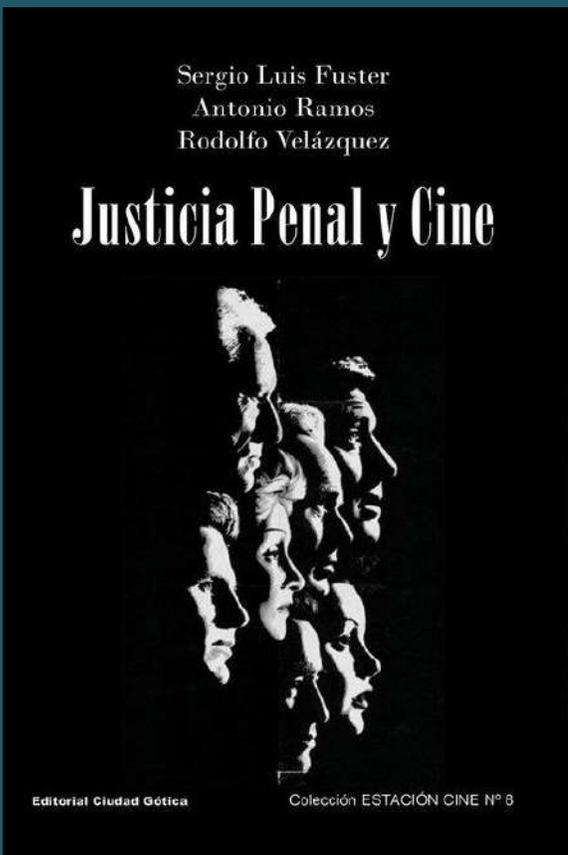
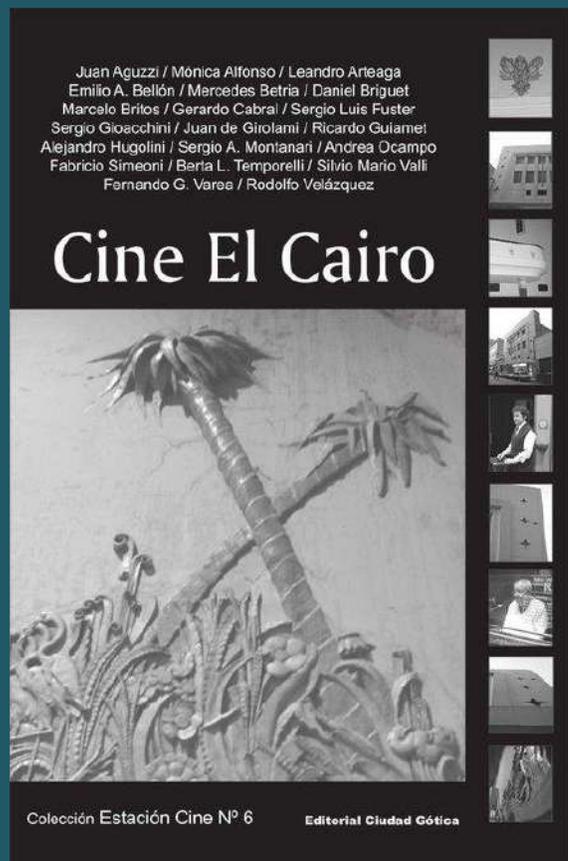
Consideramos la vitalidad de un film como algo fundamental. Descendiente del mejor cine clásico —respaldado en el género—, Szifron logra hacernos experimentar cada una de sus series y de sus films. Nosotros vivimos la experiencia del film, el mismo nos atraviesa. La construcción del sentido de la obra resulta a partir de la vivencia del espectador, a partir de la propia vitalidad de la narración y su puesta en escena. Esto nos llevó y nos lleva, cíclicamente, a este autor y a cada una de sus obras. Por ser **Los Simuladores**, la primera gran obra de Szifron, nos parece importante encarar un trabajo profundo, que nos acerque a una mejor mirada del resto de su obra.

Finalizamos con otra cita de nuestro libro: *“Autoconscientemente, el recorrido del cine de Szifron (y lo decimos así, porque consideramos a Los Simuladores como cine) está construido a*

imagen y semejanza de una película: la idea, el plan, la resolución, la producción, la previa, la puesta en escena, los espectadores... todo nos encamina a una película, al cine mismo. Al hacer del cine. ¿No será que el destino de Los Simuladores como creación, como grupo, como labor, es el film que el mismo realizador está preparando para el año 2024? ¿No será que ese cierre emotivo del Capítulo Final, no es más que un tibio “hasta luego”, un tanto inconcluso? Esa red que se inició in illo tempore con el primer boca en boca, que se fue engrosando, que tendió un tejido, que hizo comunidad, fue generando un compromiso individual (ético y de justicia), en donde cada cual asumió ser parte (ya no solo del grupo de Los Simuladores y sus satélites, sino de la comunidad toda), creando una especie de pacto para toda la vida con el grupo y su proceder. Szifron logró construir un pacto análogo de fidelidad y de comunidad con cada uno de sus espectadores, que ya se cuentan por millones.”

En el libro pretendemos reflexionar desde la serie de Szifron hacia el cine porque, entendemos, su obra ya mayúscula en estatura, nos comprende como argentinos y de lo más logrado del arte audiovisual contemporáneo.

Alberto Tricarico y Marcelo Vieguer



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

CLAROSCURO

Impresiones sobre *El sacrificio* de Andréi Tarkovski



Por Candelaria Rivero

El hombre fue quien creó a Dios a su imagen y semejanza.

Friedrich Nietzsche

Un paisaje abierto. Un hombre, un niño, un árbol seco. Una leyenda japonesa: cuidar de ese árbol, regándolo todos los días, con la esperanza de que algún día rebrote. El niño permanece en silencio, ha sido operado y no puede hablar.

Un hombre en bicicleta irrumpe en el paisaje (Otto). Saludan a Alexander, en su día, sus viejos amigos actores. Un diálogo se despliega entre él y Otto.

Todos estamos esperamos algo. Esperar. Esperanza. (Aquí somos invitados a dejar de ser meros espectadores y pensar en nuestras propias esperas).

El niño ata una cuerda a la bicicleta de Otto. Un juego. Una atadura de la materia que no deja avanzar. Alexander habla y habla. Se pregunta y se contesta. Hurga en el sentido de la vida. El niño se aleja jugando y él se reconoce hablando solo, entre los árboles. Protesta. Se cansa de la palabra.

En la casa, situada en mitad del campo, los integrantes de una familia despliegan su temperamento. Se desplazan como cuerpos de una pieza

teatral. Sus voces componen narrativa en la quietud. Escuchan en silencio a quien toma la palabra, como figuras pictóricas. Cada tanto, rearmen la escena, con nuevas disposiciones corporales. Sus cuerpos emergen en la penumbra, haciendo surgir la imagen desde la oscuridad hacia la luz.

Espejos, cortinados casi transparentes y ventanas abiertas, por las cuales se deja entrever el paisaje.

Llega Otto, el cartero, a la casa. Trae un regalo. Le cuesta cargarlo. Es un gran mapa de la vieja Europa. *Cada regalo involucra un sacrificio.* (Aquí somos invitados a pensar en los regalos que hemos hecho y hemos recibido).

Se alternan, cada tanto, imágenes, destellos en blanco y negro de lo que podrían ser sueños de Alexander, alucinaciones o visiones de un futuro apocalíptico.

Alexander ha esperado toda la vida este momento. El de la revelación. El llamado de dios.

La adoración de los magos, de Leonardo Da Vinci, se filtra, como referencia central de la película. Por momentos, la familia se dispone corporalmente, como en un intento de representación de esa adoración al niño Jesús. Otto, Alexander y el niño son los más iluminados, los que durante el filme permanecen más cerca de la idea de verdad divina. Los otros miembros de la

familia *están ciegos, no pueden ver*, la verdad para ellos no ha sido revelada.

La familia se sitúa en torno al televisor, el mismo ilumina sus rostros con destellos intermitentes, el dispositivo proporciona información, trae a la familia la luz del saber, la inminencia de una guerra nuclear.

Cómo sobrellevar este posible final, según los roles y el carácter que se le ha asignado a cada personaje. Desborde mental, caos, miedo. El niño duerme. No debe enterarse. Alexander reza en soledad, ofrece votos a cambio de que su familia y la humanidad sea salvada.

Será María, la sirvienta del hogar, quien le proporcione esta salvación, acostándose con él. Lo que podría leerse como acto pecaminoso, por estar Alexander engañando a su esposa, es aquí el elemento que le permite ser salvado, curado, aliviado, bendecido.

¿De qué se trata esta salvación?, de la liberación de una enfermedad terminal o de una catástrofe. El filme sugiere, no cierra el sentido. Momento a momento, nos va instando a ser parte activa de la experiencia cinematográfica.

Cuando todos se alejan, Alexander pondrá la casa a arder en llamas.

Fuego. Destrucción.

Él ofrenda toda su materialidad y su vida misma como agradecimiento y sacrificio. ¿Enloquece?

¿Despierta a la verdad divina? ¿Despierta de un sueño?

La familia llora desesperada, correteando entre charcos de agua y barro, mientras ve su casa desaparecer tras el humo, en la inmensidad del paisaje.

La ambulancia acude a socorrer al loco, o al despierto, o al enfermo, luego de una danza de idas y venidas, en las que el viejo actor se escabulle con su manto negro. En este se inscribe el yin y yang, símbolo taoísta que representa a las dos fuerzas fundamentales, las cuales son complementarias y opuestas. La ambulancia finalmente se aleja.

La bicicleta recorre el camino inverso, ahora es María quien se monta en ella y atraviesa el paisaje abierto.

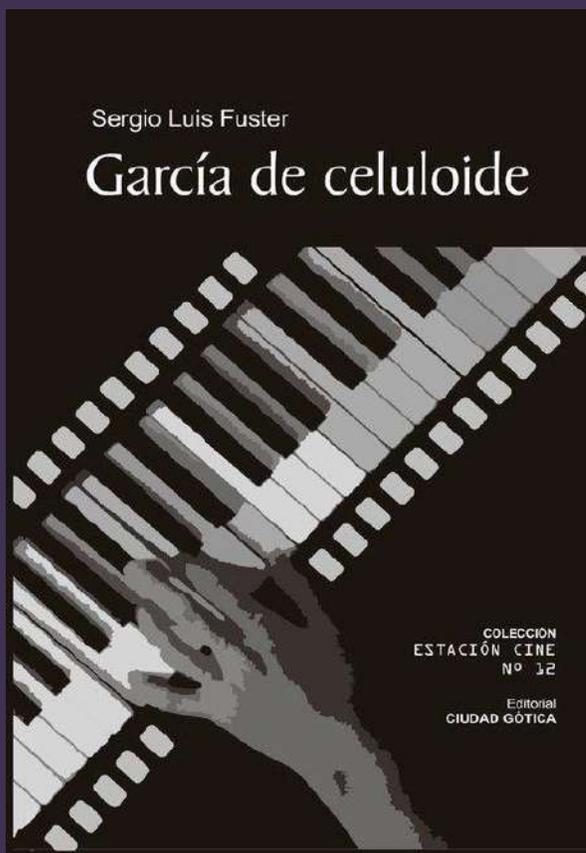
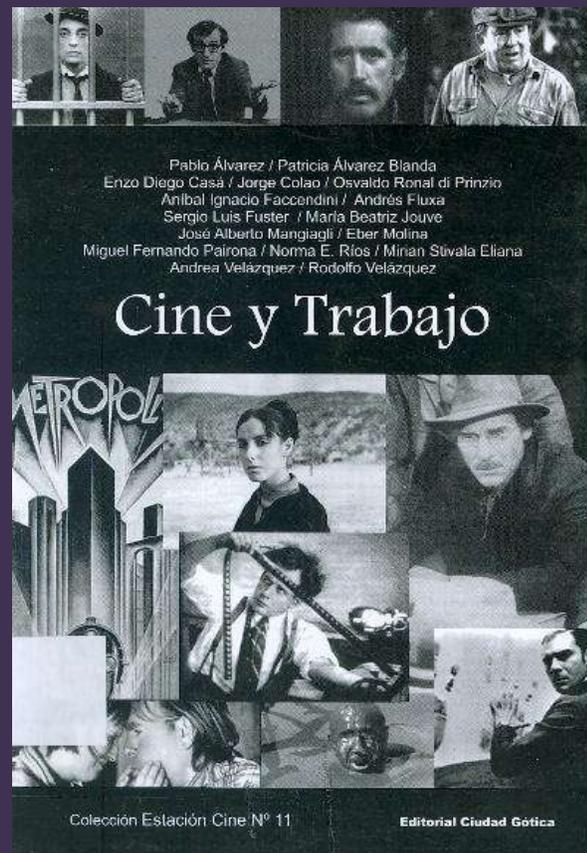
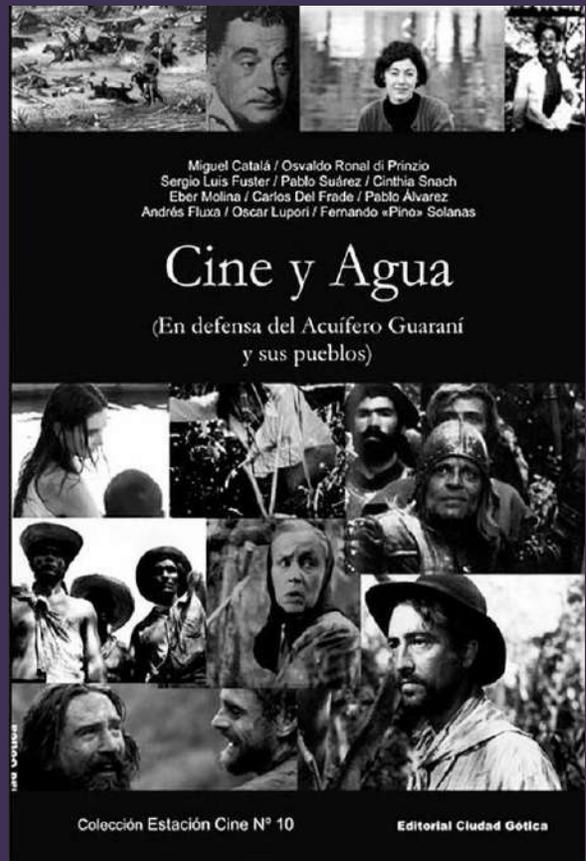
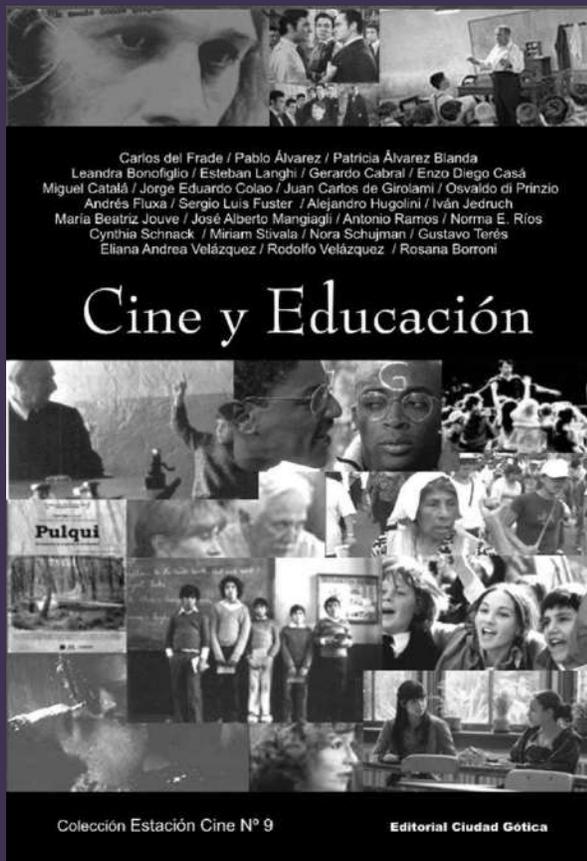
El niño riega el árbol seco, en soledad, como le enseñó su padre. La voz de Alexander se ha apagado.

Se escucha, por primera vez en el filme, al niño: *“En el principio estaba la palabra, ¿por qué es eso, papá?”*.

El niño retoma las inquietudes de su padre, ahora con su propia voz.

Habla y riega el árbol, que de un día a otro, con la esperanza necesaria, puede brotar y florecer.

Candelaria Rivero



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

MADRES PARALELAS

de Pedro Almodóvar

Por Roberto Pagés

EL DESEO PRESENTA
UN FILM DE ALMODÓVAR



MOSTRA INTERNAZIONALE
DI CINEMA CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA 2021
Selezione Ufficiale

**MADRES
PARALELAS**

PENÉLOPE CRUZ MILENA SMIT ISRAEL ELEJALDE AITANA SÁNCHEZ-GIJÓN
GUIÓN Y DIRECCIÓN PEDRO ALMODÓVAR PRODUCTOR AGUSTÍN ALMODÓVAR PRODUCTORA EJECUTIVA ESTHER GARCÍA
MÚSICA ALBERTO IGLESIAS DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA JOSÉ LUIS ALCÁINE A.E.C. MONTAJE TERESA FONT

elcano GEMMA GEMMA rtve NETFLIX

¡LAS PARALELAS NO SE TOCAN, NENA!

Las madres de la última película de Almodóvar nada saben de geometría. Lo de ellas es la pasión, el dolor, las ausencias, algunas risas, la maternidad laboriosa y los padres ausentes. Un mundo raro (“Di que vienes de allá, de un mundo raro” —escribió José Alfredo Jiménez— y que Almodóvar hizo escuchar en alguna de sus películas). Este mundo es el que les permite a ambas mujeres desoír el mandato de que las paralelas no se tocan. Ellas se encuentran, se separan, se buscan, vuelven a unirse. Por azar, por necesidad más tarde, al fin por amor. A sus hijas y entre ellas.

Esta unión tiene algo de misterio inexplicable ya que, cada una por su lado, vienen de troncos familiares irreconciliables. Acaso por eso, la reacción es lucha por revertir ese destino.

A sus modos, Janis (Penélope, gran actriz) y Ana (Milena Smit, impecable dulzura) son huérfanas. Janis no conoció a su padre, y su madre murió cuando ella era niña. Su lazo familiar es con su abuela y con la historia terrible de su familia: un bisabuelo asesinado por los falangistas y tirado en una fosa común nunca hallada. Ana tiene padre, que no se acerca a ver a su hija ni cuando ella pare a su nieta, y también madre, pura máscara: peinado, maquillaje, vestuario. Es

actriz pero Ana la ve siempre sobreactuada; claro, sobreactúa los besos, las palabras cariñosas, el amor inexistente.

La pelea entre Janis y Ana por estas cuestiones muestra cómo trabaja Almodóvar. La escena transcurre en la cocina. A la izquierda —republicana— del espectador está Janis. A la derecha —fascista—, Ana. En el centro del espacio hay una enorme mesa que las separa. La cámara guarda distancia equidistante, y ellas no cruzan jamás al territorio que, en esa discusión, no les pertenece.



Janis muestra toda la furia por su historia familiar, su bisabuelo desaparecido. Ana dice que “hay que mirar el futuro, no el pasado”.

- ¿Eso te lo dijo tu padre? —pregunta Janis—.

- Sí —dice Ana—.

También sabemos por boca de la madre de Ana su posición: “Yo soy apolítica, tengo que gustarle a todos” —sonsonete del fascismo cotidiano, de andar por casa—. Ana decide separarse y,

entre angustia y lágrimas, Janis la acompaña hasta el ascensor. Al volver a su piso, la puerta abierta muestra en la pared de enfrente un adorno con un espejo en el centro. Se reflejan allí los colores de la bandera de España. ¿Es posible soslayar las formas reales o simbólicas del desencuentro y de la orfandad luego de una feroz Guerra Civil y cuarenta años de franquismo? Los fachos quieren, como demostraron otra vez con el estreno de la película, pero hay otros que, está claro, no están por la labor.

Uno de esos “otros” es Almodóvar a través de sus dos madres. Janis tiene casi cuarenta años, Ana es una adolescente. La juventud, si no es idiota, es terreno favorable para el cambio, sobre todo si hay amor. Como es el caso. Habrá que detenerse en la relación amorosa sexual de ambas. Una visión mediocre puede decir que Almodóvar pone esa escena por la moda no binaria imperante. También porque él es homosexual y tiene su lógica. Puede ser, pero (me) parece poco. Muy poco.

¿Cómo no van a intentar la unión si son una en dos? Las dos Españas de Machado están allí, la republicana y la fascista. Pero si en el poema una de esas Españas va a “helarte el corazón”, en Almodóvar hay un intento —y un logro al final— de fusión. Caliente.

En el cine de Almodóvar ha sido frecuente el regreso al pueblo como refugio y consuelo. No

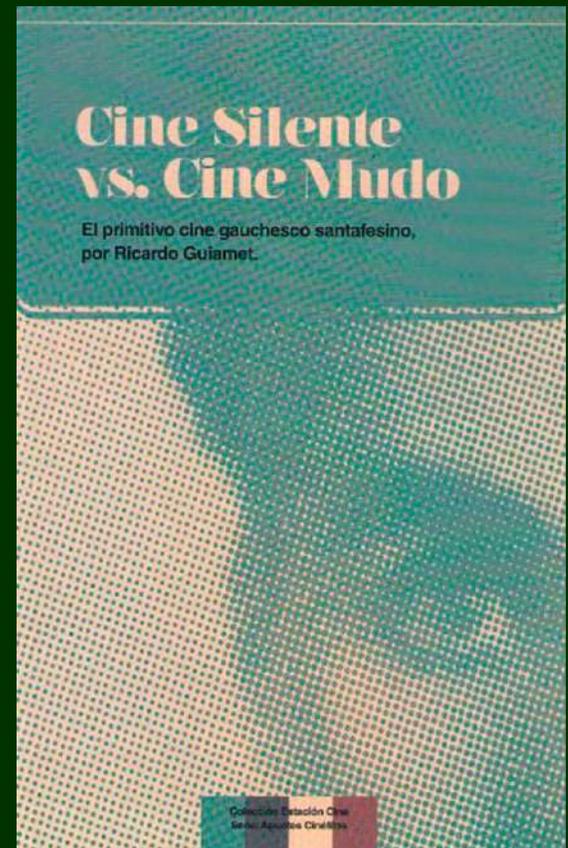
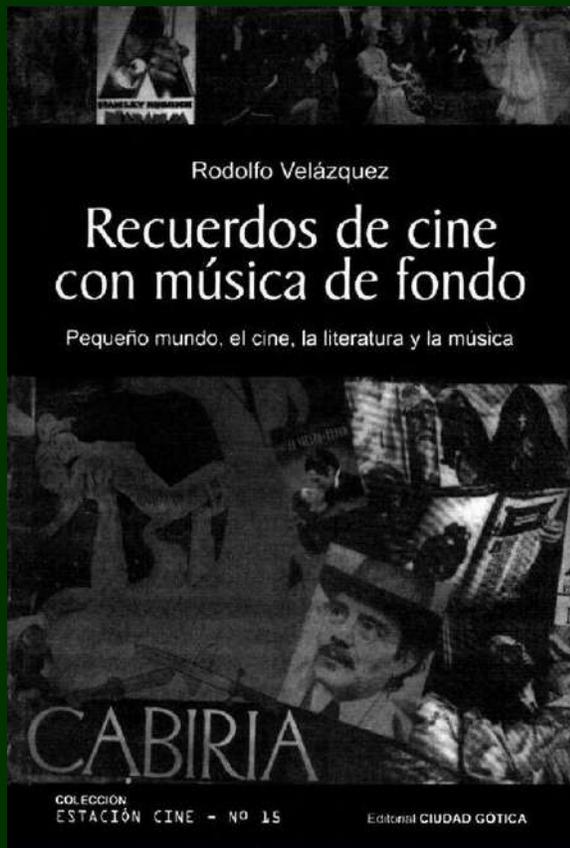
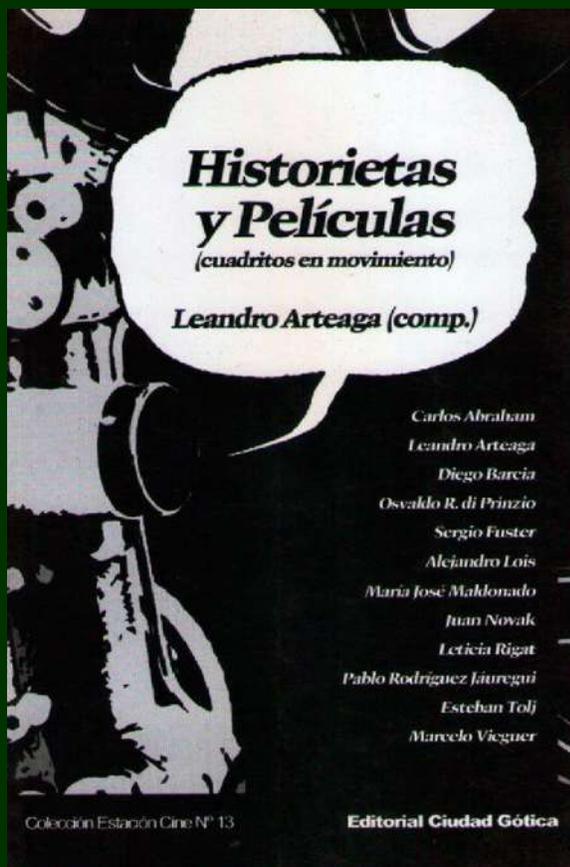
aquí. Janis no es una “vaca sin cencerro”, como le dijo Chus Lampreave a Marisa Paredes en *La flor de mi secreto*. Janis es una luchadora, auto-suficiente económicamente y en la maternidad. Su regreso al pueblo no busca cobijo ya que vuelve para una confrontación. Con su familia, con su pasado, con una época terrible, con los vecinos, acaso con la fosa donde tiraron a su bisabuelo. Desde que baja del auto todo en ella es determinación.

Frente a la fosa, Almodóvar hace algo muy lindo, casi imperceptible. Janis toma del brazo al futuro padre de su hija/hijo (“si es mujer se llamará Ana, si es varón Antonio, como mi abuelo”), luego Ana la toca a ella y Janis la retribuye, la chiquita que está en brazos de Ana pasa a los de Janis, cuando se retiran Ana le acaricia la espalda a Janis.

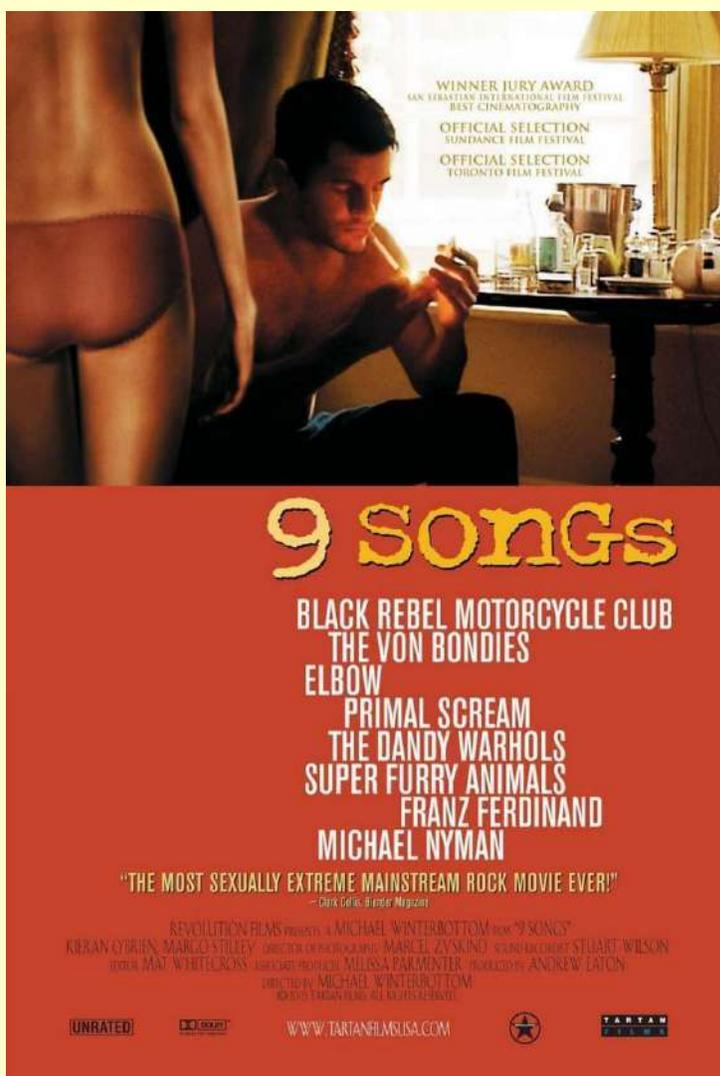
Hubo *Abrazos rotos*, pero no aquí.

Algún alma confundida ha visto en el plano final a unos muertos del pasado reflejando a los muertos presuntos de hoy. Es al revés. Es una reconstrucción. Aparece el sonajero de su hija que el bisabuelo se llevó a la tumba. Aparece el ojo de vidrio que una mano restituye sobre un esqueleto. Y los huesos se visten con sus carnes y sus ropas paisanas porque Janis, Ana, los otros, los han recuperado. Más vivos que nunca.

Lo demuestra el cabreo que se han agarrado los conocidos de siempre, esos turros.



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE



SEXO, DROGAS Y ROCK'N ROLL

Vi *9 Songs*, la película de Michael Winterbottom, hace unos quince años en Europa. No sé si fue estrenada en la Argentina, y si fue calificada habrá ido a parar a la categoría de Condicionada. *Filmin* la tiene en su catálogo y ayer volví a verla. Sigue siendo la misma película.

Ninguna obra maestra, pero una película pequeña e inteligente.

9 Songs es una de sexo, drogas y rock'n roll, literalmente. No más.

No más si no se la mira, no se quiere mirarla, o simplemente no se la puede ver. Sabemos que la mayoría de críticos, cinéfilos y aficionados espectadores de cine de una vez a la semana van al cine para confirmar sus ideologías, sus creencias, sus gustos y, también y sobre todo, sus prejuicios. Morales y estéticos, de forma y contenido, en una estúpida división alimentada por el paso de las décadas con el mismo sonsonete.

Winterbottom hizo una película ideal para el público actual (que va desde los últimos años del siglo XX hasta hoy), que pide realidad, sea lo que esto fuere. Realidad sobre gente como todos, realidad social, histórica. Los tiempos en que andamos.

Pero, salvedad: no hay una puta palabra en todo el film que hable de esto. Una vez más hay que mirar.

Lisa y Matt se han conocido en un concierto de rock, la primera de las nueve canciones del título. Volverán a ir, juntos, menos una vez: Lisa no ha querido ir.

Él trabaja en estudios sobre la Antártida, un continente blanco y de hielo que hasta hace poco más de un siglo no había sido pisado por el hombre. Ella habla de un supervisor suyo: supo-

nemos que también trabaja pero no sabemos en qué.

No es, el trabajo, a lo que más se dedican. Van a oír rock, esnifan rayas de cocaína en ocasiones, y cogen todo el tiempo. El sexo es explícito, y en un par de ocasiones muy audaz si se tiene en cuenta que lo actúan los actores sin engaños del montaje.

Es todo.

¿Es todo?

La pasan bien, están enamorados, dicen quererse, pero hay indicios en uno y otra de distinta naturaleza.

LISA

Le cuenta a Matt su vida sexual previa. Tuvo un canadiense, un americano, un argentino (mirá vos), algunos otros y ahora tiene un novio inglés —dice Matt—.

Mirando sus tetas pequeñas le pregunta a Matt si no parece un muchachito. Por eso me gustas, dice él.

Van a un puticlub. Una mujer desnuda hace su número de seducción sexual frente a ellos, pero en su papel y cuerpo femenino, opulento, se le insinúa a Lisa como si ella fuese el hombre y no Matt.

El Día de Acción de Gracias ella elige pasarlo con amigos americanos. No invita a Matt.

En casa de Matt, y con él en la cocina, ella se masturba con un consolador.

Casi al final nos enteramos que ella tiene departamento pero nunca lo ha invitado a él.

Por fin, Lisa decide ir a Estados Unidos por un año.

MATT

Su casa es el lugar donde se encuentra con Lisa, y donde terminan viviendo.

Matt cocina las cenas y también prepara los desayunos.

Frente al mar, en invierno, él dice que si la quisiese mucho se metería en el agua en ese momento. Sin dudar, se desviste y se zambulle en el mar helado.

La noche del concierto al que Lisa no va, Matt constata cómo se puede estar solo rodeado de cinco mil personas.

La conclusión, casi obvia, es que Matt ha incorporado a Lisa a su vida, a su casa, a su diario interés por ella.

Lisa no.

MATT Y LISA

Dos mundos. Inversión de los roles tradicionales. Masculinización de la mujer, feminización del hombre. Amor (necesidad y placer de estar juntos) en Matt; sexo, incluso solitario, en Lisa. Necesidad de una mujer en el hombre, una cuenta más en el collar de ella.

Si el mundo tradicional fue una mierda, la repetición dada vuelta es otra. Lisa se va tranquila ya que irse es su decisión; Matt vuelve a la Antártida porque no tiene opción. Ese continente helado, vacío, donde cada tanto “se desprende un iceberg y lentamente se diluye en el mar”.

Conviene quedarse hasta el final de la película, y no correr hacia ningún lado cuando comienzan los créditos finales, esa costumbre moderna.

Sobre los títulos reaparecen las imágenes. Fuera de foco, vemos personas desdibujadas, sólo sombras moviéndose de un lado a otro, pateando latas y botellas. El concierto de rock ha terminado, la cocaína perdió su eficacia, el sexo frenético, como una droga, ha desaparecido. *This is the end, my friend.*

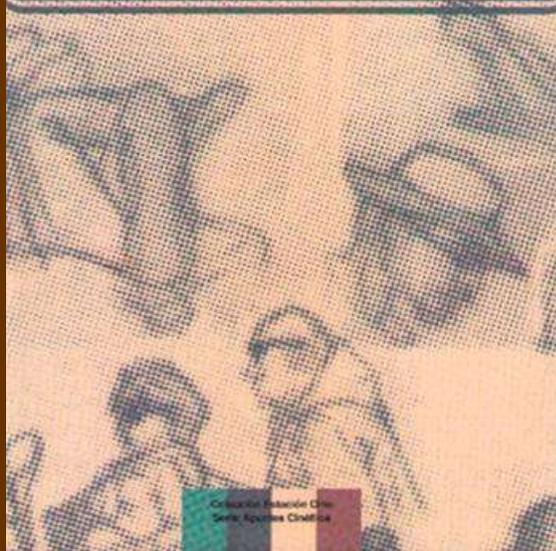
¿Buscaban realidad?

Ahí la tienen.

Roberto Pagés

La pantalla dibujada

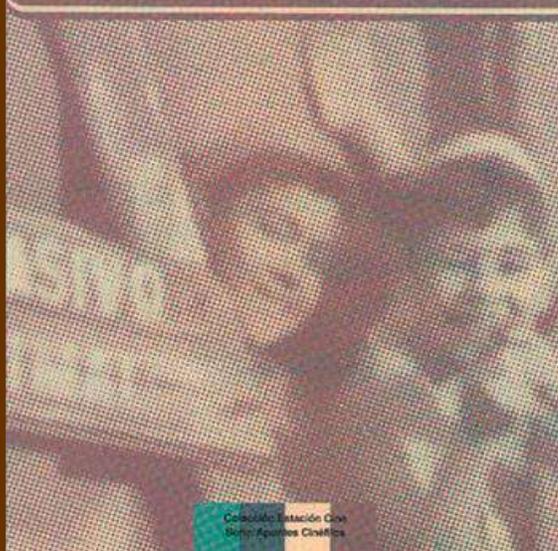
Animación desde Santa Fe,
por Leandro Arteaga.



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

LA ÚLTIMA OLA

“No sólo esto que se ve entre mi sombrero y mis zapatos”

Por Roberto Pagés



En 1933 Carl Gustav Jung escribió —profetizó— que, en los diez años subsiguientes, a Europa le esperaba un baño de sangre. Jung llegó a esta conclusión después de analizar concienzudamente los sueños de sus pacientes. Seis años más tarde estallaba la Segunda Guerra Mundial.

Se podrá argumentar que ciertos analistas políticos podrían haber llegado a la misma conclusión, a la luz de ciertos acontecimientos que podrían hacer presagiar la misma consecuencia. Pero, ya se sabe, la futurología política no es lo que se podría llamar una ciencia exacta.

Tampoco —por lo menos a esta altura de la evolución de la humanidad— se considera de esa manera al psicoanálisis. De todas maneras *La última ola* es un film absolutamente junguiano donde “los sueños son la sombra de lo real”, donde la **realidad** que importa está oculta por las mil ocupaciones que el hombre se inventa a cada paso, donde todo hombre —en cualquier época— no es solamente lo que parece ser, sino que es un conglomerado en el cual se mezclan su voluntad, la profesión elegida, su conciencia, conviviendo oscuramente con los **arquetipos** (para usar una palabra junguiana) que lo transforman en un misterio insondable, difícil de revelar.

David Burton (Chamberlain) es un abogado especialista en impuestos, a quien un amigo le

pide que se encargue de la defensa de cinco sospechosos —todos aborígenes, descendientes de las tribus que ocupan (u ocupaban) esas tierras desde hace cincuenta mil años— acusados del asesinato de otro miembro de la tribu.



Impávido, frío, Burton muestra una máscara —“persona”, diría Jung, tomando el nombre que los griegos daban, precisamente a las máscaras que usaban para sus representaciones teatrales— que cumple con todos los requisitos que su profesión de abogado, su posición de burgués de alta clase media, y su condición de padre y esposo le indican, le ordenan.

A medida que avanza en la investigación del caso, Burton comienza a sentirse invadido por fuerzas oscuras, premoniciones indescifrables que le marcan que su vida está compuesta por una serie de elementos que desconoce, que ignora absolutamente.

Admirablemente —como en el transcurso de todo el film— Weir ofrece estos elementos al espectador sin ponerlos en boca del principal protagonista, para no caer en lo obvio y en lo retórico: es la mujer de él quien dice que es “australiana de cuatro generaciones y jamás tuve un encuentro con un aborigen”. Evidentemente, un signo claro del desconocimiento interior de Burton.



Burton descubre que es un “**mulkurul**”, un ser con poderes espirituales sensibles que tiene premoniciones oscuras sobre lo que vendrá. A través de sus sueños se comunica con los ancestros, en su viaje al pasado a través del sueño de un aborigen (ambos se sueñan al unísono), Burton se informa sobre aspectos de su personalidad, que lo harán cambiar. “Has perdido un caso, no el mundo”, le dice su padrastro, un pastor protestante. “He perdido el mundo que creía tener —contesta él— ¿por qué no me explicaste que había misterios?”.

Una vez más es el Apocalipsis, la Revelación que transformará a Burton en un hombre que duda como Jesús en la cruz —la llegada de Jesús (final del Apocalipsis según San Juan) está anunciada ¡qué sutileza! por otro sueño: el de la hija de Burton que lo ve llegar entre ángeles—. El **sueño** sigue marcando el camino de lo real.

En su descenso a las aguas del inconsciente —símbolo claro: llueve siempre, las canillas gotean, las paredes chorrean— Burton duda (los dos caminos a elegir en las cloacas), siente miedo, lucha con el Dios que tiene el Poder y que lo tenía encerrado en un círculo vacío. La seguridad de su casa, los chicos, su profesión y su cancha de tenis se han ido al demonio. Cerrados para siempre, como lo indica un cartel colocado en la puerta por donde quiere escapar, la única huida posible es a través de la puerta de atrás: las cloacas que lo llevan a una playa donde un hombre practica surf y donde los desechos de la sociedad industrial apestan el lugar.

Allí, la última premonición: *La última ola* que cíclicamente marca el fin de una época, y que los acontecimientos de hoy, por todos conocidos, confirman a cada rato.

La última ola es el film -el sueño- de un artista notable que le muestra al mundo —en 1977— lo que éste aún se niega a creer.

Roberto Pagés, 2/5/1980



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

Sobre *Un flic* (1971), de Jean-Pierre Melville



Por Roberto Pagés

Plof

Tenía 19 años cuando vi *Le doulos*, de Jean-Pierre Melville. (*Morir matando*, en la Argentina; *El soplón*, en argot). Ya en el largo travelling inicial, plof de cúbito dorsal. A los 23 pude ver *Le deuxième souffle* (tontamente traducida como *El último suspiro*; El segundo aliento, más adecuado: el que necesita y busca Lino Ventura para enfrentar y enmendar cuitas del pasado). La versión completa antes de la mutilación de los distribuidores locales a una semana del estreno. Al fin, trascartón, un año después, tocó *Le samurái*, una de las películas de mi vida, casi una biografía de mí mismo en una larga etapa de mi existencia.

Atribuyo a estos tres encadenamientos que, unos años más tarde, después de esos fulgores, no haya reparado lo suficiente en *Un flic* (Un cana, lo más apropiado). La vi una vez, quizás dos en pocos días, pero nunca quedó en mi recuerdo. Hace unas semanas, una plataforma española me permitió verla otra vez. Es decir: la vi. Por primera vez, la vi.

Un flic resultó ser, sorpresivamente, la última película de Melville (murió poco después, todavía joven). Lleva en sí misma las marcas en el orillo de sus anteriores obras: trabajada banda de sonido con los ruidos del viento y el mar, las

ruedas de los autos sobre el asfalto, el taconeo firme de los zapatos masculinos, y los sombreros, claro, y los largos silencios.

Pero también algunas novedades. Impensadas en la descripción de algunos personajes. Apenas insinuadas pero ahí están, llamativas, misteriosas, otro plof pero sin provocación estética.

Delon es un cana obsesivo. “Voy para allá” —dice cada vez que lo llaman por un robo o un crimen—. Y lo dice varias veces durante el metraje, como un santo y seña reconocible para sus colegas. En uno de sus encuentros con la muerte ve —y vemos— un cadáver sentado en el suelo, apoyado contra la pared, a un lado de la cama. Tiene los ojos abiertos y un plano cercano nos hace dudar: ¿es una mujer o una muñeca, una mujer o un hombre travestido? La mirada muerta parece mirar al policía, y éste la mira como si esos ojos sin vida lo acercasen a un abismo que no descifra. Misterio que tiene su complemento: Delon tiene un “*doulos*”, un alcahuete de la policía de uso casi personal. Es un travesti y está enamorado del cana. Aunque en un momento recibe un feroz cachetazo por una falla en su trabajo, no es enviado a prisión como lo amenaza el *flic*. ¿Después de todo no es él/ella una de las únicas tres personas que reciben una sonrisa del policía en todo el film?

Los otros dos son Deneuve, su amante y mujer de Richard Creena, y éste en una secuencia ex-

traña y admirable. Delon llega a la *boîte* que regentea Creena y sin hablar se pone a tocar el piano. Deneuve lo mira. Es un dúo amoroso y erótico de miradas pero la aparición de Creena lo transforma en triángulo. El policía envía un beso a ella soplando sobre su mano, sonrío, deja el piano, sonrío al hombre y le palmea un brazo.

En el encuentro sexual en un hotel, ella muestra frente a Delon su temor por el posible sufrimiento de su hombre oficial. “Ya lo sabe” — dice el cana—. Frente al estupor de la mujer: “Desde siempre”. Si es así, queda claro que no le importa. Y tampoco a Delon.

¿Es ella el vínculo que une a ambos hombres?

En el cine de Melville siempre hay largas secuencias sin diálogos. Algunas palabras sueltas, unos monosílabos. Aquí está la que abre la película, el asalto al banco y la huida. Magistral. Pero hay otra que (casi) rompe el molde propio. La del asalto al tren desde un helicóptero, y la ligada a ésta una vez que Creena ha accedido al minúsculo baño de uno de los vagones. La escena es dinámica por la ubicación de la cámara y los sucesivos cortes, pero es, tal vez, inquietante por lo que expresa. Un *strip-tease* convencional y otro a la inversa. Uno para desnudarse y otro como revelación.

Creena se saca, una a una, toda la ropa de trabajo que le permitió bajar desde el helicóptero al tren. Mameluco, botas, herramientas y suciedad.

Limpia, largamente, su cara y su cuello. Con esmero casi excesivo. Emerge limpio como lo hemos visto hasta ese momento, pulcro, y vestido con una bata de bacán lustroso: el papel en su cabaret.

Se peina con esmero. Termina por acomodar todo su ropaje y, antes de salir al pasillo, vuelve a mirarse al espejo y corrige una onda de su pelo. No hay amaneramiento, pero hay una coquetería casi femenina en el gesto.

¿Es ella, la Deneuve, el vínculo que une a ambos hombres?

El final parece afirmarlo. Terminada la tragedia, con cada uno de ellos cumpliendo su rol hasta el final, la mujer echa una última mirada al decorado donde tuvo lugar la acción. Y enseguida pierde la identidad. Su pelo cubre el rostro, ha desaparecido. Un hombre no puede acercarse, el otro no quiere.

El extenso plano final muestra a Delon en el coche policial, rumbo a otra misión. En primer plano está él, y por la luneta trasera del vehículo vemos, incesante, la imagen del Arco de Triunfo.

¿Señal de haber triunfado en su trabajo policial?
¿O imagen irónica por el fracaso amoroso?
Quizás, comentario burlón por la soledad esencial que todo hombre lleva dentro de sí. Como siempre hemos visto, aprendido, en Melville, Jean-Pierre.

Cine de Rosario. Películas

Marcelo Vieguer

¡Mujer, tú eres la belleza!

Investigación y análisis de una película (casi) perdida

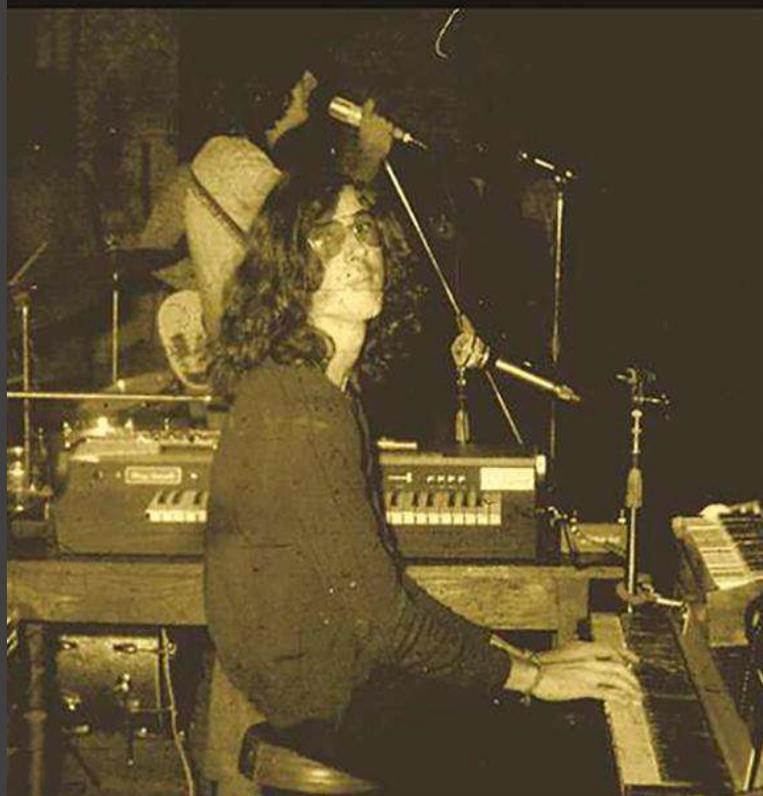


Colección Estación Cine N° 23

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**

NÉSTOR FRENKEL

RETRATOS DE LO PEQUEÑO



Por Agustina Cabrera

“*El que quiere nacer tiene que romper un mundo*”

Federico Manuel Peralta Ramos

En el campo del cine se han contado infinidad de historias. En ocasiones, sucede que no es necesario montar una estrafalaria y ostentosa imagen, adornada de brillo. Se puede prescindir de las grandes producciones, aunque quizás ello acarree una dificultad. Intentar dar cuenta de algo desde lo simple requiere detenerse y observar; rescatar lo que no sirve y a partir de allí, retratar una historia. De esto nos habla Walter Benjamin¹ en relación a lo que concibe como operación de montaje, la cual implica partir desde las ruinas, de los restos, de aquello que carece de importancia ante los ojos comunes, de algo que acaso fue perdido. Desde allí, se puede construir otra cosa con eso que no encaja, que no es útil. Se trata de construir otra historia y adecuar un espacio para que sea contada.

Por lo tanto, registrar lo pequeño suscita un trabajo que sólo las miradas más sensibles pueden realizar, se trata de una mirada que puede posarse sobre lo nimio. Quizás esta sensibilidad se relacione con poder ver algo más allá de lo decible. Acaso es como plantea Ritvo (2021) en relación a estas presencias que perciben otras cosas: “Se trata de comunicar lo incommunicable

y solo es posible que lo hagan algunos hombres”².

Acostumbrados a la rapidez de los días y al *continuum* del sin sentido, nos vemos quizás adormecidos, sedados, impedidos de ver con otros ojos lo que nos rodea. Por ello, se torna valioso rescatar algunas creaciones realizadas en este último tiempo, y particularmente referirnos a la obra del documentalista Néstor Frenkel (Buenos Aires, 1967). Habiendo iniciado su carrera cinematográfica en el campo del sonido, su reconocimiento se debe a los documentales realizados en su corta pero vasta obra. Casi como si fuera un discípulo de la cineasta francesa Agnès Varda (1928-2019), este realizador descubre universos coloridos que quizás pueden pasar desapercibidos ante tanta pantalla verde y el avasallamiento que producen los grandes tanques hollywoodenses. Por lo pronto, ambas cosas pueden coexistir, pero es preciso buscar un poco más para hallar estos pequeños tesoros de lo cotidiano.

La función del cine documental posee tanta amplitud que hasta sería en vano definirlo, pero podemos pensar que este se relaciona con el registro concreto de una realidad vivida. Acaso se trate de un repertorio en imágenes sobre acontecimientos (ya sean cotidianos y mundanos, o singulares y extraordinarios) que, según

¹ BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal Ediciones, 2005.

² RITVO, Juan Bautista. *Orfeo o El nacimiento de la noche*. Buenos Aires, 17grises editora, 2021. Pág. 27.

la mirada de quien se encuentra detrás de la cámara, merecen ser transmitidos y vistos por otros. Las razones a veces pueden presentarse explícitas o constituir un enigma, ello poco importa. Se trata de un modo de enunciación que propone adentrarse en algo que, en el margen de la ficción, constituye un campo de pequeñas verdades desde una mirada subjetiva que invita a que nosotros, espectadores, también miremos.

El cine de Néstor Frenkel es de ese tipo de cine que pasa de boca en boca, cuyo interés se construye. Lejos de la distribución masiva en torno a las proyecciones, este existe en los pequeños cines, en esos cines olvidados a donde sólo van los que buscan un poco de aire fresco que salga de la pantalla. No es complejo dar con este tipo de imágenes, y fácilmente uno ingresa en estos diminutos universos que a la vez están plagados de detalles. Por un rato, acaso una hora, apenas un poco más, nos desprendemos de la lógica de lo útil para entregarnos a los relatos vibrantes sobre historias que, ante las adversidades del mundo, logran construir realidades dignas de ser contadas.

En estas películas podemos hallar las figuras del paso del tiempo; el mismo Deleuze³ lo toma como una de las aristas esenciales de la cinematografía, por su pregnancia, por su vastedad y su complejidad, como así también por los modos

que tiene el tiempo de configurar el relato en una imagen. En el caso de Frenkel, nos invita a ubicar algunos testimonios casi anónimos que dan cuenta de marcas profundas en historias personales, marcas que atraviesan a todo un pueblo, a un barrio, a una pequeña comunidad. Es, quizás, una manera de dejar asentado que algo existió, y aunque eso dejó de persistir en lo concreto, perdura de otros modos, en la memoria, en los recuerdos. Ubicando casos puntuales, podemos pensar en *Construcción de una ciudad* (2008), que aborda de un modo muy respetuoso las vivencias de ciudadanos de Federación que tuvieron que verse forzados a desplazar territorialmente su ciudad por el avance de la construcción de una represa que comunica la provincia de Entre Ríos con la República del Uruguay durante la década de los 70. Allí tienen lugar, en primer plano, las imágenes de los restos de esa ciudad abandonada, despojada y deshumanizada. Cada quien muestra, desde su singularidad, aquello que pudo llevarse de allí antes de ver su propia casa destrozada y su espacio arrasado. Un trozo de mosaico, un picaporte, apenas un fragmento de cemento que hacía las veces de vereda antes de que los pasos humanos dejaran de pasar por allí. Esas imágenes son las protagonistas de un mundo que tuvo que montar sus cimientos desde cero, a sabiendas de que otra ciudad igual era imposible de replicarse.

³ DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*. Buenos Aires, Editorial Paidós.

Uno de los tantos sujetos que allí miran a la pantalla es Jorge Mario, ciudadano de Federación. Ciudadano o personaje, la línea divisoria se presenta difusa, ya que Frenkel vuelve a invitarlo para otro de sus documentales estrenado unos años después, *Amateur* (2011). Jorge Mario es un tipo cuanto menos curioso: dentista, locutor de radio, entrenador de *boy scouts* como así también amante del cine, decide registrar él también las imágenes de lo que lo rodea, inventando historias fantásticas que acaso ocurrieron alguna vez. Quizás solamente sea la posibilidad de reconstruir esa ciudad arrasada mediante ficciones. Este hombre, que vio más de 13.000 películas hasta la grabación del documental mencionado, filma y da vida a las peripecias de un personaje aún más insólito que él, *Winchester Martin* (1975). Añorando el lejano oeste y el viejo Hollywood, insiste en aquello que rara vez aconteció en el territorio argentino, las historias de un vaquero que busca venganza. Lejos de los toscos gauchos, son los modos que tiene Jorge Mario para revitalizar y crear universos atractivos en esa ciudad que comienza a construirse. No es un hecho ingenuo que ambos nacimientos, el de la nueva ciudad, como así también el de este audaz vaquero, acontecieran en la misma época. Frenkel comienza a elaborar un hilo conductor a través de imágenes verosímiles y divertidas sobre los modos en que cada uno, desde su pequeño lugar, logra hacer algo desde las ruinas.

Acaso es la misma operación que él también realiza detrás de la cámara. Ruinas sobre ruinas, escena sobre escena, nos vemos llevados a un circuito de crónicas que esconde un valor incalculable.



Si continuamos en su filmografía, hallamos breves relatos sobre los más diversos tópicos, aunque persiste la puesta en valor de aquello que ya no existe. Tal es el caso de *El mercado* (2014), que evoca un viaje entre pasado y presente en El Abasto, barrio emblemático de la ciudad de Buenos Aires. Nos preguntamos otra vez, ¿a quién pueden importarles estas pequeñas historias si no lo vivió, si no le toca de cerca? Esta pregunta se esfuma inmediatamente después de comenzar a mirar alguno de sus documentales, cuya magia y color te embriaga y sumerge en mundos ajenos. Abasto solía ser un mercado inaugurado hace 100 años; de fachada imponente, era foco de aquellos que querían comprar frutas, verduras, carne, conectando distintos barrios, y apostando a la comunidad. Demolido en los años 80, luego fue huésped de un gran

centro comercial que hoy se conoce como el Abasto Shopping. Lejos de los pequeños productores que pudieron habitarlo en épocas de antaño, lejos de los vecinos que pasaban sus días, tardes, y noches allí, hoy alberga tiendas de multinacionales que poco familiarizadas están con la historia de la comunidad. Frenkel recolecta testimonios valiosos de familiares, vecinos, sujetos que pasaron ellos mismos por esos ambientes cálidos que ya no existen, combinándolos con imágenes de archivo que nos permiten apenas imaginar cómo eran esas imponentes paredes, esos terrenos por los que el mismo Carlos Gardel supo transitar.

Además, reflexiona en *Los ganadores* (2016) sobre las entregas de premios que posibilitan el reconocimiento entre pares de aquellos que hacen lo que les gusta hacer (por ejemplo cine o radio), lo cual implica, en ese reconocimiento, una puesta en valor del trabajo propio. También se mueve entre disfraces cuando entrevista a los miles de Papá Noeles que se encargan de mantener viva la ilusión infantil y sostener ficciones de lo más amorosas en *Todo el año es Navidad* (2018). Su obra más reciente, *El Coso* (2022), cuyo póster hace alusión a un huevo gigante a punto de quebrarse, es una insólita escritura en imágenes de un personaje aún más indescifrable, el artista argentino Federico Manuel Peralta Ramos (1939 - 1992). Conocido o no, es una invitación a entrar en un mundo loco, loquísimo,

donde no hay lugar más que para lo vital, para el amor por la vida. Es realmente complejo tener siempre una apertura hacia el mundo y poder entregarse al devenir, sin que ello sea una mera postura. Sabemos que el mundo de a ratos puede ser de lo más hostil. Peralta Ramos era un enamorado de la ciudad de Buenos Aires; artista inclasificable, luchaba contra los modos impuestos de hacer arte, incluso burlándose de ellos con sus carteles absurdos y sus canciones bizarras. Apoyándose en un actor muy parecido que lee fragmentos de escritos y obras de Peralta Ramos sin conocerlo, Frenkel nos lleva a un territorio donde no hay miseria emocional, donde todo puede ser transformado en jolgorio y diversión, donde el mundo puede ser liviano. Tanto él como Peralta Ramos pueden ser pensados como amantes de la vida. Y a partir de estos retazos de imágenes, ese amor un poco se contagia. Y ese amor es lo que hoy me llevó a escribir estas líneas, un poco atolondradas, como agradecimiento por un cine que se brinda sin nada a cambio, acaso solamente una sonrisa.

En épocas donde prima lo vertiginoso de la inmediatez y la ausencia de registro sobre lo que acontece, es preciso comenzar por prestar atención al lugar donde se dirigen estas miradas perspicaces, quizás podamos aprender algo de ellas.

Agustina Cabrera



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**

DEFENSAS



Por Claudio Huck

La historia del cine está plagada de injusticias en términos de valoración. Filmes magistrales fueron vilipendiados en su momento, incomprendidos y, muchas veces, olvidados. *La noche del cazador* (1955), única cinta dirigida por Charles Laughton y una de las mejores películas de todos los tiempos fue un fiasco comercial, nadie pareció prestarle demasiada atención y fue ignorada por varias décadas. *La saga de Anathan* (1953) de Josef von Sternberg y *Gertrud* (1964) de Carl Dreyer, filmes maduros de grandes maestros, rupturistas con respecto a sus obras precedentes y muy modernos, pasaron sin pena ni gloria. Estupendas películas de Orson Welles como *Mr. Arkadin* (1955) y *Campanadas a medianoche* (1965), e incluso una obra maestra como *Sed de*

mal (1958) fueron siempre comparadas desfavorablemente con *El ciudadano* (1941) y rápidamente despachadas. El tiempo es un juez imparcial y pone las cosas en su lugar. Estas películas que citamos, como tantas otras, hoy ocupan el sitio de honor que merecen. Pero quedan infinidad de obras para rescatar y revalorizar. Nos pondremos en jueces defensores de cuatro grandes películas que fueron calificadas de menores (*Peggy Sue, su pasado la espera*), de confusas (*Historia de lo oculto*) o directamente de malas (*The Canyons* y *Domino*).

Proponemos nuestros argumentos de defensa y pedimos a los espectadores/jueces, la absolución y revaloración. Será justicia.

Defensa de

PEGGY SUE, SU PASADO LA ESPERA

(Peggy Sue got married, Francis Coppola, 1986)



Por Claudio Huck

Peggy Sue, su pasado la espera... se inicia con la canción de Buddy Holly que da título a la película mientras pasan los títulos con colores y figuras que nos remiten a los genéricos del cine clásico. La película comienza con un travelling hacia atrás desde la TV en la que aparece Charlie haciéndose el gracioso en un anuncio comercial, se abre hacia su hija que lo mira y se ríe divertida, y termina con Peggy Sue, pintándose en el espejo ofuscada por la propaganda —después sabremos que Charlie había planeado otro futuro para él— y por la imagen de su marido, que pronto dejará de serlo por una infidelidad. El plano es imposible: la toma parte del interior del espejo y la cámara debería haberse reflejado todo el tiempo. Si Coppola se toma el trabajo de iniciar su película con un complejo andamiaje de realización —al estilo del truco del espejo de Groucho Marx en *Sopa de ganso*— es porque le da mucha importancia a las *apariencias*. Es un director meticuloso que nos da mucha información con los detalles.

Peggy Sue llega a la fiesta aniversario de egreso de los 25 años del colegio secundario. Todo está ambientado como en los dorados 60, pero ella es la única que ha ido vestida de acuerdo a la época. “Eres un tornado del pasado”, le dicen apenas ingresa. Resplandece y desentona en ese ambiente más bien amargo.

Sus compañeros no han evolucionado para bien: Walter es farmacéutico pero encuentra que lo mejor de su profesión es la droga pura que

consigue legalmente. Richard ha triunfado pero se lo ve resentido, como que ha ido al festejo con una pose de revanchismo tipo “Miren adónde he llegado, fracasados”. Una de las chicas oculta su infelicidad por no tener hijos con un *Rolex* de platino; otra cree que la felicidad es llenarse de niños. Michael Fitzsimmons, el atleta deseado por Peggy Sue en su adolescencia, no pudo ser localizado y es el único que ha de permanecer intacto en la memoria. Hay fotos en las paredes con Charlie y Peggy Sue. Un globo plateado se escapa y anuncia la llegada de Charlie a la fiesta. Vimos que su hija le colocó un colgante con corazón de oro al salir de la casa, se lo muestra a sus amigas, una le dice “Recuerdo ese corazón” (es otro signo que remite a su marido).

Peggy Sue se agita de nervios al ver a Charlie. Peggy Sue es elegida reina de la fiesta y parece no poder tolerar las emociones. El armado de esta escena es un prodigio de realización. Todo, de a poco se va enrareciendo, porque Coppola nos está preparando estéticamente para el viaje al pasado. Comienzan los acordes de *Peggy Sue Got Married* (que le recuerdan, justamente, a Charlie), ella comienza a caminar por la alfombra que han puesto en su honor que, por la conjunción precisa de todos los elementos de la puesta en escena —iluminación cenital, ubicación del resto de los personajes que ofician de escoltas, las burbujas en el escenario, las luces de colores parpadeantes, la música incidental que se mezcla con la diegética, el ritmo brusco de

los planos de un personaje a otro hacia el final de la secuencia— se convierte en un camino hacia el pasado. Un momento de puro cine fantástico sin elementos netamente fantásticos, creado por Coppola combinando intencionalmente y con inspiración lo que le brinda el decorado.

Peggy Sue en su desmayo ha viajado al pasado. Ha elegido como coartada al desvanecimiento, de forma inconsciente, la campaña de donación de sangre de 1960. El pasado es luminoso, etéreo, idealizado. Coppola utiliza un detalle genial para avisarnos que este viaje es interior, que solo ocurre en la cabeza de Peggy Sue: muestra el globo plateado de la fiesta —que ya habíamos visto dos veces— flotando en ese pasillo de 1960 que la lleva a recorrer de nuevo su vida adolescente con la ventaja de saber lo que ocurrirá en el futuro. Se encuentra con los compañeros que conocimos en la fiesta. El idílico pasado al que vuelve es el añorado por los norteamericanos como el *american dream*: clase media acomodada con autos relucientes, chicos blancos, machistas, conservadores y noviazgos adolescentes.

Peggy Sue ha vuelto a foja cero y tiene la posibilidad abierta de elegir otros hombres, lo que significaría otro futuro. Está Richard, el intelectual solitario que quiere escribir libros de ciencia, el poeta iracundo que es un espíritu libre fuera de todos los parámetros convencionales, el atleta idealizado y lejano y, por supuesto, Charlie. Peggy Sue intenta por todos los medios romper con

Charlie pero él insiste una y otra vez, y las otras opciones que tiene no la completan.

La abuela tiene sueños y ha soñado, exactamente, cuándo ha de morir. Le dice a su nieta: “Elige las cosas que perduren”. El abuelo es parte de una extraña logia que se reúne una noche de tormenta, usan capas violetas con birretes y hacen extraños saludos. Los abuelos de Peggy Sue son **el cine** —Leon Ames y Maureen O’Sullivan, dos leyendas con nutrida filmografía a sus espaldas—, y representan *lo mágico* en ese pasado imaginado. La ceremonia de regreso de Peggy Sue a su presente falla porque es “rescatada” por Charlie, pero en esa acción logra lo que vino a buscar a su pasado: recomponer su presente. Charlie le regala el corazón que se había puesto antes de ir a la fiesta (al inicio de la película) y que tenía las fotos de sus hijos, pero ahora tiene los rostros de ellos siendo niños. Todo ha sido catártico y Peggy Sue ya puede retornar a su presente.

Peggy Sue se recompone en una cama de hospital después del desmayo sufrido en la fiesta. Está Charlie, que le pide perdón y ella, gracias a su viaje introspectivo hacia el pasado, está en condiciones de aceptarlo. Coppola, en el último plano, acude a la simetría y repite el ardid del espejo en un plano similar al que abría la película. Travelling hacia atrás desde el espejo, entra la hija en cuadro y quedan los tres en el mismo plano, el espejo de fondo y la cámara no se refleja. El viaje hacia el pasado ha sido una apariencia. Como el cine.

Varias son las asociaciones que induce Coppola en el espectador, de manera natural y sin imposiciones, al repetir cosas y conceptos: el globo plateado, el dije con forma de corazón, los personajes en el presente y en el pasado —y la reflexión de cómo han cambiado—, los planos trucados que abren y cierran la película, simétricos y significativos.

Peggy Sue, su pasado la espera es una película luminosa y amable. Los sentimientos desbordan al ver el film. Los 70 y los 80 —que concluyen con el cierre de la trilogía de *El Padrino*— conforman la etapa más fructífera de Coppola, que se expresa tanto en las epopeyas americanas o personales (*El Padrino I, II y III, The Cotton Club, Apocalypse Now, Golpe al corazón*) como en la historia de seres pequeños que luchan con el sistema, su entorno o con ellos mismos (*La conversación, Los marginados, La ley de la calle, Tucker: The Man and His Dream, Peggy Sue Got Married, La vida sin Zoe*).

Peggy Sue... es vista por cierta crítica como el patito feo, cuando es en realidad un bello cisne. La estructura de la película, el recurso de replantear el pasado para poner en orden un presente convulsionado, esa manera *coppoliana* de narrar que quita el aliento en su afán perfeccionista y su obsesión por los detalles y las posibles significaciones, siguen maravillando en las sucesivas visiones. No olvidemos que un año antes se había estrenado el film *Volver al futuro* (Robert

Zemeckis, 1985), con el que parece polemizar. En esa película también había un viaje al pasado (en ese caso literal) y, si bien no era algo planificado como en *Peggy Sue...*, servía para recomponer el presente. El desastre de familia de Marty era trastocado, después del viaje al pasado y como su consecuencia, en un ejemplo de éxito económico y poder de dominación —simbolizado en la relación entre el padre de Marty y Biff, invirtiéndose los roles entre la autoridad prepotente y el sumiso—.

En una hipotética contienda gana *Peggy Sue...*

Coppola muestra otros paradigmas. *Peggy Sue* construye en su mente un pasado ideal para interrogarse a sí misma, si en verdad quiere romper sus lazos afectivos con Charlie y la respuesta que encuentra es que quiere seguir apostando al amor, con todos sus vaivenes. Mientras que para Coppola la felicidad está en la relación armoniosa y afectiva entre las personas, Zemeckis la encuentra en la ropa elegante, los ambientes sofisticados, los íconos del dinero (el golf y el trabajo *yuppie*), y el sometimiento de débiles o menos afortunados.

Hay que volver a mirar *Peggy Sue...*, tan maltratada por gran parte de la crítica, con lo tierna y bonita que es.

Gran película disfrazada de menor. Brillante, sensible, onírica y llena de reflejos. ¿No es el cine un reflejo? *Y todo lo que vemos, todo lo que oímos, ¿No es, acaso, un sueño dentro de otro sueño?*

Claudio Huck



Alberto H. Tricarico

PURO CINE

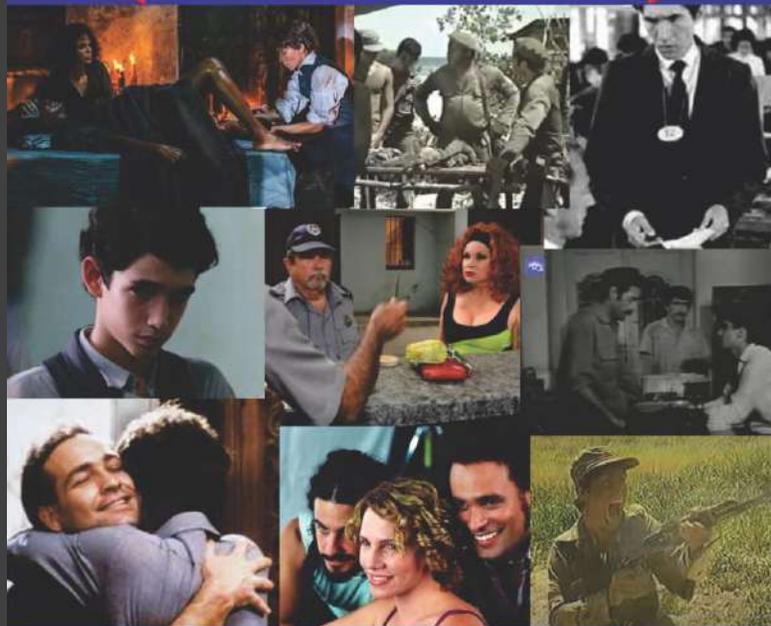
Estudio crítico sobre
RELATOS SALVAJES
de DAMIÁN SZIFRÓN



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

Defensa de

THE CANYONS

(The Canyons, Paul Schrader, 2013)



Por Claudio Huck

Christian está en pareja con Tara, y ella lo estuvo con Ryan, quien ahora vive con Gina, que es asistente de Christian, que quiere producir una película de terror berreta que va a protagonizar Ryan, por insistencia de Tara. Christian ama a Tara, hace que tenga sexo con hombres y mujeres desconocidos para su propio goce, pero le exige compromiso afectivo total y que no frecuente otros hombres fuera de los juegos de la pareja. Christian es millonario y tiene una marcada inestabilidad psíquica por lo que está en tratamiento con un psiquiatra, quien periódicamente rinde cuentas a su padre respecto a su evolución. Gina ama a Ryan pero él ama a Tara, que también lo quiere. Tara nunca amó a Christian; en realidad, ama su dinero. Ryan y Tara comienzan a verse nuevamente, lo que es descubierto por Christian, que no parece dispuesto a reaccionar demasiado bien.

Tara se acuesta con otras personas porque así lo ordena su pareja, que es además su dueño. Christian luego exige a Jon —que es el mejor amigo de Gina, y además es gay— tener sexo con Ryan, que no es homosexual. De ese encuentro sexual depende que mantenga su trabajo de productor. Jon no desea traicionar a su amiga pero finalmente incita a Ryan que, por conservar el papel protagónico en la película, accede al pedido de Jon. Ryan había vuelto a solicitar trabajo a su empleador anterior, que le había sugerido, como pago, sexo. Todos los caminos lle-

van a Ryan, efigie de galancete heterosexual, al sexo homosexual.

Orgía en casa de Christian: Tara debe besar a otra chica, así lo solicita su amo. Tara advierte un tatuaje en el pecho del otro muchacho invitado a la sesión: “Thy will be done”; es decir: “Hágase tu voluntad”. Cita bíblica que deviene en demanda de placer libre. Entonces, Tara pide a Christian que tenga sexo con ese hombre. Mucho sexo, nada de amor. El sexo es sinónimo de dominación, es fruto de sucesivas imposiciones, y siempre se quiere obtener algo a cambio: dinero, posición social, un trabajo. Cynthia, profesora de yoga y frustrada actriz, es frecuentada por Christian y después por Ryan. Tienen sexo con ella. Cynthia los ama. Ellos, no. Ryan se presenta a una prueba de cámara. La realiza casi desnudo, con un ajustado slip celeste, sobre un fondo blanco, contorneándose y mostrando sus músculos. Parece más un actor porno que el protagonista de un film de horror.

Cines cerrados, fachadas de cines abandonados, interiores de cines desmantelados, butacas rotas, tapizados manchados, cortinados deshilachados, pantallas destruidas, un reloj de pared, gigante, detenido. Estas son las imágenes que acompañan los títulos iniciales. Los separadores que marcan los días también muestran cines muertos. Parece que Schrader nos quiere contar algo más que un culebrón. Todo es luminoso. Ventanas que dejan entrar resplandores exagerados.

No hay sitio para la oscuridad. Todo debe verse. Demasiado color. Oficina carmesí, desenfreno sexual multicolor. Grandes ambientes. Mucho diseño. Arquitectura gélida. Minimalismo posmo. Estética publicitaria. Artificio y kitsch.

El terceto protagonista: James Deen, un conocido y prolífico actor porno que hace su primera incursión fuera del género, es quien interpreta a Christian. Nolan Funk (Ryan) viene de la televisión y Lindsay Lohan, también de amplia experiencia televisiva, ha realizado algunos éxitos en cine como *Un viernes de locos* o *Scary Movie 5*. Schrader no ha recurrido, precisamente, a actores de gran prestigio. Hasta pareciera que no actúan, que recitan sus textos, no provocan simpatía y menos aún empatía y, más de una vez, en las largas conversaciones o en plena bacanal, nos clavan los ojos con descaro cinematográfico, acción tabú si las hay. Son “modelos”, en el sentido bressoniano de la palabra. Schrader se vale del thriller y el porno soft para otros fines, de la misma forma que Nagisa Oshima tomaba lo pornográfico en *El imperio de los sentidos* y lo transformaba en otra cosa. Los actores que convoca Schrader son estereotipos actuales. Son íconos post-*Crepúsculo*. Jóvenes, lindos, superficiales, plásticos. Está también la aparición de Gus Van Sant como el psiquiatra, tan inexpresivo como los otros. Hay que recordar que Schrader, a comienzos de los años 70, escribió un libro que hoy es un referente ineludible, aún

para el disenso: *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson y Dreyer*. Algo debe saber Schrader de cine contemplativo.

Podríamos decir que después de *Cosmópolis*, de David Cronenberg, y *Passion*, de Brian de Palma, Paul Schrader completa una especie de trilogía de viejos maestros que reflexionan (como quería Truffaut) sobre el cine y sobre la vida. Los tres toman como epicentro a ricachones aburridos y decadentes, en ambientes ultramodernos, ramalazos de color, música *cool* y un amor más frío que la muerte. Cronenberg convierte una limusina en un universo claustrofóbico y el acto banal de cortarse el pelo en un hecho definitivo y maldito. Brian de Palma transmuta un *noir* con gusto francés —que es un mecanismo de relojería— en una pesadilla disparatada y multicolor ambientada en el frívolo mundo de la publicidad. Schrader nos habla de una película de improbable realización, que es vehículo para que un niño rico cobre el fideicomiso de papá, para que una trepadora vuelva a ver a su viejo amor y para que un Don Nadie salga de la miseria. El cine en ninguna parte.

Parece que, como *Killer Joe* de William Friedkin (otro maestro que podríamos incluir en el grupo de notables citado), desagradó a todo el mundo. Friedkin se animó a cosas abominables: un asesinato con una lata de conserva, la felación de una pata de pollo, demostrar que un asesino a sueldo despiadado es el único que en este

mundo puede hacer algo por amor. Ya había espantado a todo el mundo con *Bug*, otra fábula amoral, que es una historia de amor psicótico que escala hasta la enajenación y la muerte. Pareciera que todos estos avezados y veteranos directores, a esta altura de sus vidas y de sus obras, no están interesados en agrandar a los cinéfilos. No realizan películas perfectas ni acabadas. Tienen visiones y las vuelcan al celuloide. Son *films-médium*. Alucinaciones, presagios, dictámenes y diagnósticos de la realidad. Paisajes tremebundos, abisales, monstruosos. Hacen de la escatología un axioma, de la violencia un camino a la epifanía que, quizás, sólo sobrevive en estado degenerado. Una imagen invertida de lo que ya no es. Quizás podríamos denominar, a esta manera de ver el mundo, nihilismo.

The Canyons comienza con cines abandonados y no tiene un final. Ahuyentó a los espectadores y decepcionó a los críticos. No se va a estrenar casi en ningún lugar. Se puede recorrer Internet y no encontrar ni una crítica favorable. Leo por allí: "...esto no es *Las reglas del juego* (1992) de Robert Altman. La estética es fea y su estilo de cinta independiente amateur, con mucha cámara al hombro, no casa bien con la atmósfera de thriller clásico que pretende crear. Parece que todos los apartados técnicos, desde la fotografía a la música, pasando por el montaje, están diseñados para hacer de *The Canyons* una experien-

cia de lo más anticlimática"¹. Un iluminado. ¡Claro que no es *Las reglas del juego*! Y yo agregaría: ¡Gracias a Dios que no lo es! Vicios de la crítica. Catapultan a un torpe desfile de estrellas, un "¿Dónde está Wally?" cinéfilo de pacotilla, acuñado por un director bastante cuestionable, al Olimpo del cine. El crítico citado (al que mantendremos en un discreto anonimato) logra enumerar los elementos constitutivos del film pero no puede siquiera vislumbrar la conciencia creadora que organiza ese caos de apariencias, que le da a la argamasa cohesión y coherencia. No es una película para almas sensibles. A nadie le gusta que le espeten en la cara lo horrible que es el mundo y lo muerto que está el cine. Schrader es un director a contramano que intenta, a partir de excrecencias, resucitarlo. Y el resultado es *The Canyons*. Una película abyecta. Y a mucha honra.

Publicado en el sitio **HLC, Hacerse la crítica**.
En línea:

<https://hacerselacritica.com/the-canyons-de-paul-schrader/>

The Canyons (EUA, 2013), de Paul Schrader, c/Lindsay Lohan, James Deen, Nolan Gerard Funk, Amanda Brooks, Tenille Houston. 99'.

¹ "Turbio pentágono amoroso en Hollywood" por José Antonio Martín. En línea: <https://www.elantepenultimomohicano.com/2013/08/the-canyons-critica.html>

Defensa de

DOMINO

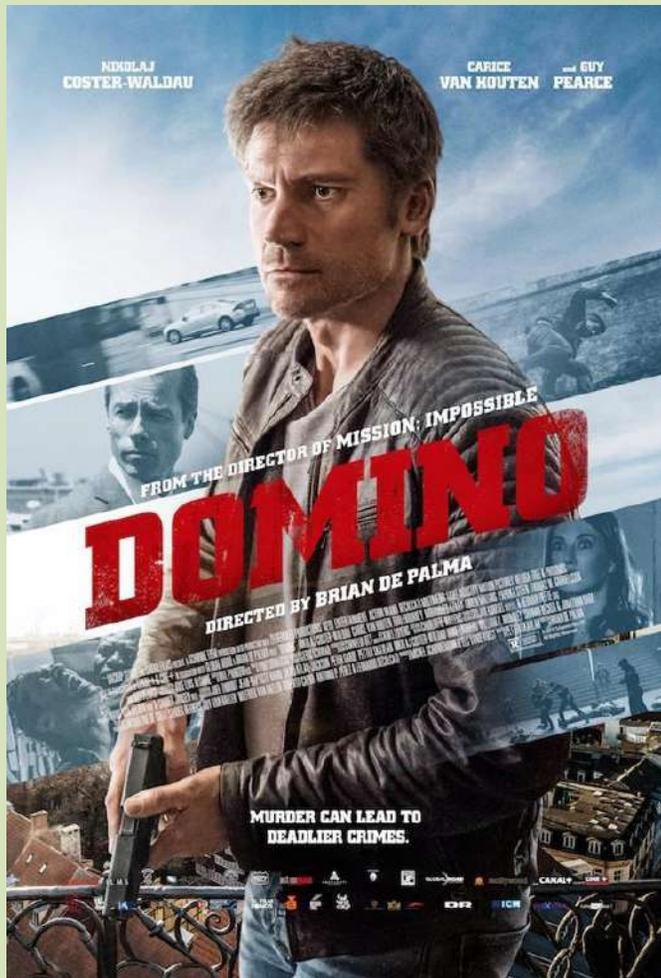
(Domino, Brian De Palma, 2019)



Si damos una vuelta por la web nos podemos enterar que *Domino*, la última película de Brian de Palma mereció una calificación promedio de 4,4 en IMDB, el compilado de críticas de *Filmaffinity* es demoledor en su afán destructivo y el dictamen general (incluyendo a los —pocos— especialistas

argentinos que se han ocupado del filme) va de neutro a sombrío. Todos hacen hincapié en los innumerables problemas de producción, en cómo hubo que eliminar escenas sustanciales por cuestiones de costos, en las largas esperas en hoteles por falta de dinero, y todo concluye en la

sentencia categórica que a Brian de Palma se le fue yendo la película que soñó de las manos. Sabemos que lo que vale es la película terminada y que no se filman disculpas que, por otra parte, De Palma no necesita.



La anécdota que cuenta De Palma se desarrolla en varios frentes.

Christian es un policía que quiere encontrar al asesino de su compañero Lars. Lo acompaña Alex en esa misión, una mujer policía que era amante

secreta del muerto, y que está embarazada. Hanne, la mujer oficial de Lars, lisiada y enferma, está destrozada por la pérdida.

Joe Martin, jefe de la CIA, toma como rehén a la familia de Ezra, un libio que quiere vengar la decapitación salvaje de su padre a manos de Al-Din, jefe de una célula terrorista de ISIS. Joe pretende que Ezra encuentre a Al-Din a cambio de la libertad de su mujer y sus hijos. Ezra, para cumplir su cometido, utiliza métodos tan brutales como los de ISIS.

Al-Din organiza una serie de atentados a cargo de fanáticos musulmanes que no dudan en inmolarsse para lograr sus cometidos. Hay una balacera y explosión en la alfombra roja del Festival de cine de Holanda y el intento de un atentado similar en una corrida de toros en Almería, en el que habrá de intervenir la pareja de policías protagonista.

Por más que suene machacón hay que volver a aclararlo: la fortuna estética de una película no la determina la historia que cuenta sino cómo se cuenta esa historia. De Palma descrece de los argumentos y en *Domino* se burla abiertamente de ellos. Ezra tortura y mata a Farook para encontrar a Al-Din, el asesino de su padre, mientras el sobrino de Farook organiza el próximo atentado de Al-Din, la policía y la CIA los persiguen; Christian y Alex quieren vengar la muerte de Lars, viajan a Almería y encuentran por pura suerte un camión en el que ven a Al-Din, y Christian tiene un *satori* en el que

comprende de golpe cómo funciona el mecanismo terrorista de ISIS, y Alex pateo en los huevos al terrorista para que no dispare la bomba, y Christian mata a diestra y siniestra a los malvados, y el dron pierde el control y se incrusta en la garganta del hombre-bomba, que muere. El argumento va sumando complicaciones farragosas hasta, finalmente, explotar por los aires cuando la resolución aparece de la mano del simple azar. De complicaciones y casualidades está hecha la Historia del cine. Antes de arrojar la primera piedra, que alguien venga y me explique en detalle de qué trata *El sueño eterno* de Howard Hawks y si esa desmesura narrativa la desmerece como obra maestra.

Que De Palma atente contra la verosimilitud no es una novedad. En *Magnífica obsesión* un apasionado amor casi sobrenatural se transformaba, de golpe y porrazo, en amor filial. En *Vestida para matar* y en *Carrie* los clímax finales se convertían, tramposamente, en pesadillas. En *Doble de cuerpo*, toda la historia dependía en que un hombre tuviera la calentura necesaria y puntual como para ponerse a espiar a su vecina diariamente y a la misma hora.

Los *verosimilistas* siempre pusieron el grito en el cielo con las películas de Brian de Palma. Como decía Hitchcock, son los que se preguntan si las manzanas que pintó Cézanne son dulces o ácidas. Siempre exhibió con orgullo su filiación hitchcockiana, que rastreamos en su obra en citas al maestro inglés en lo temático (la culpa, el

pecado, la sospecha) y en lo formal (el *travelling*, las escenas de suspenso prolongadas, la música climática de Pino Donaggio que emula a la de Bernard Herrmann). Es evidente que la persecución por los techos de *Domino* remite directamente a *Vértigo*. De Palma, como Hitchcock, no quiere contarnos la realidad, que puede encontrarse sin pagar en la vereda, a la salida del cine. Como decía Sam Fuller, una película es como un campo de batalla... amor... odio... violencia... muerte... en una palabra: **emoción**.

De Palma es un estilista de la imagen y pone en evidencia, más allá de las tramas que desarrolla en la superficie, los temas que en realidad lo obsesionan: las apariencias, los ocultamientos, las máscaras, los dobles.

El afiche promocional de su película *Doble de cuerpo* advertía: *No crea todo lo que ve*. Toda la filmografía de De Palma está plagada por su gusto por el artificio y la exhibición de los mecanismos de la puesta en escena, con una estética ligada al cine clásico y hoy vista como anacrónica: (los títulos con letra *creepy* sangrante y el *projecting* en la escena de amor en la playa de *Doble de cuerpo*, la fiesta del 4 de julio en *Blow out*, el avión entre la niebla en el que viaja Elliot Ness en *Los intocables*). En *Domino*, el decorado de estudio se ostenta con orgullo, con su *look* demodé, en especial en la secuencia de los tejados y en la resolución final detrás del cartel luminoso.

De Palma brilla en las descripciones y en los detalles. El acercamiento hacia el arma en la despedida amorosa de Christian, que será determinante en la muerte de su compañero y en el sentido de culpa posterior. Las miradas que entrecruzan en el hospital Alex y Hanne: un par de segundos que parecen aclarar que la infidelidad no estaba tan oculta para Hanne como parecía. El rostro de Lars, que deja filtrar cierto pesar con las llamadas telefónicas de Hanne, ante su insistencia en irse de vacaciones, o con el sondeo inquisitivo y afectuoso “¿Pasa algo?” que hace su amigo. La expresión de Alex cuando se entera del ataque a Lars, que hace inferir la relación antes de que lo explicita la trama.



En esta película no aparecen explícitamente las máscaras o los disfraces habituales en su obra (o aparecen solo a nivel de argumento en el camuflaje de los terroristas) porque casi todos los personajes son, en sí mismos, dobles y meras apariencias.

Alex el romance y el embarazo, Lars miente a su esposa, Hanne quiere someter sentimentalmente a su marido con su discapacidad y su mostración evidente de bondad, Ezra es un criminal feroz pero con el justo fin de encontrar al verdugo de su padre y proteger a su familia, Joe quiere encontrar al terrorista pero para eso convierte a la CIA en una asociación ilícita que secuestra e incentiva la tortura, el jefe de policía está en connivencia con la CIA. Christian se siente destrozado por la muerte de su amigo, pero se pone a admirar una toma en la filmación del atentado de ISIS, o mira fríamente la grabación de una decapitación feroz y después se come un pancho como si nada. Cero empatía. Todos tienen sus dobleces. Los únicos realmente malos son los terroristas.

El juego de ocultamientos y faltas (o pecados) van desde el fatal olvido del arma de Christian después de un devaneo sexual —De Palma siempre fue un puritano— al comienzo del filme hasta el asesinato de Ezra por parte de Alex en el final, como desquite por la muerte de Lars. *Domino* bien podría resumirse en la conclusión del tema *Chuck-a-Luck* que abre el *Rancho Notorius* de Fritz Lang: *Odio, asesinato y venganza*. No hay buenos sentimientos en *Domino*. Solo mezquindad y hacer sonar el escarmiento. Justicia, ni por asomo.

Hay dos datos en los que en general ningún crítico de la película ha reparado, o los han considerado menores como para detenerse en ellos. El primero es que la película transcurre en un futuro cercano

—junio de 2020—. Quizás De Palma nos esté advirtiéndolo, a modo de oráculo, sobre lo que podemos esperar de los tiempos que se vienen. Segundo, el atentado en la alfombra roja en el Festival de cine, que una vez terminada la acción de la película De Palma repite sin pertinencia dramática, casi gratuitamente. Nos puede estar diciendo un par de cosas: reafirmar y alertar sobre el peligro terrorista que se cierne sobre nosotros subrayando la fábula que acaba de desarrollar y/o puede considerarse como su posición sobre el cine contemporáneo. Podemos ver, maliciosamente, que es el propio De Palma quien empuña la cámara-ametralladora y dispara contra el *glamour* festivalero.

Los autores de filmes, como todas las personas de este mundo, tienen sus momentos, sus altos y bajos. Brian de Palma tuvo unos primeros ejercicios —sus seis largometrajes iniciales— que pueden considerarse de aprendizaje, de búsqueda de un estilo. Luego viene una etapa creativa superior que va de *Hermanas diabólicas* a *Doble de cuerpo* con una seguidilla impresionante en la que se suceden, casi en continuidad, varias obras maestras absolutas. En las últimas tres décadas ha aceptado proyectos que no se acoplaron bien a su estilo como *La hoguera de las vanidades*, *Misión a Marte* o *Redacted*, aunque a veces logró maravillas propias como *Carlito's way*, *Femme fatal* o *Passion. Domino* es una obra menor dentro de su filmografía pero en la que se puede disfrutar

su personalísima manera de narrar y su visión particular sobre el mundo. Están los *travelling*, los planos sucesivos y rápidos de acercamiento (que lo identifican desde tiempos de *Carrie*), la cámara ralentizada y el suspenso que se dilata en el tiempo. Consigue una de las mejores secuencias de, por lo menos, la última década, con el clímax en la corrida de toros en las que se ponen en juego, de forma magistral, a la agente Alex, al terrorista, al público en general, a las chicas que quieren comprar gaseosas, a la célula de ISIS en la terraza, a Christian que quiere detenerlos y al dron que avanza sobre el estadio. Y el acompañamiento de Pino Donaggio, como si fuera poco. Una construcción precisa de cine puro que nada tiene que envidiar a los mejores momentos de *Furia* o *Blow out*. Parafraseando a Cabrera Infante a propósito de su crítica de la segunda versión de *El hombre que sabía demasiado* de Hitchcock: secuencias como la que acabamos de describir demuestran que un De Palma manco vale más que otros directores con todos los brazos del Vishnú.

Claudio Huck, 21 de febrero de 2020

Este artículo, con ligeras variaciones, fue publicado originalmente en el sitio:

<https://yoshizatoshigeki.wixsite.com/robertopages/blog>

En línea:

<https://yoshizatoshigeki.wixsite.com/robertopages/pagina-en-blanco-1>



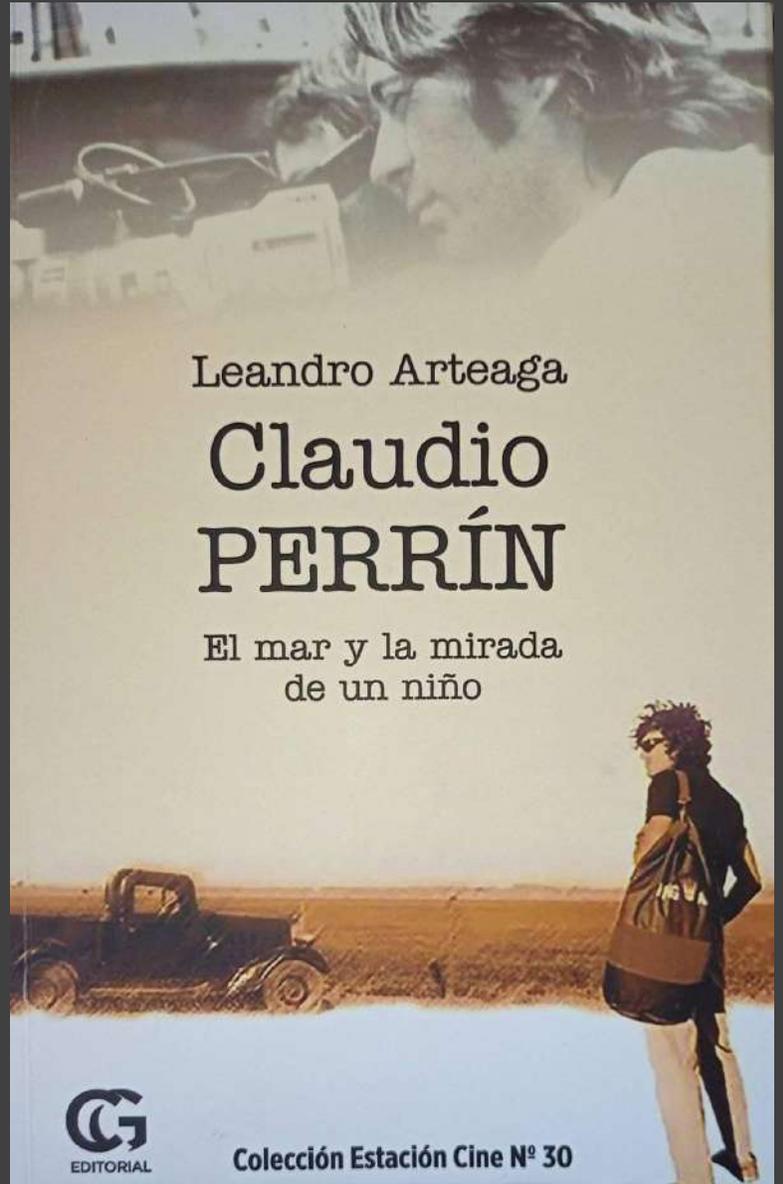
Gustavo Galuppo Alives

Después de GODARD

La legitimidad de lo incierto



Colección Estación Cine Nº 29



Leandro Arteaga

Claudio PERRÍN

El mar y la mirada
de un niño



Colección Estación Cine Nº 30

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

Defensa de

HISTORIA DE LO OCULTO

(Historia de lo oculto, Christian Ponce, 2020)



Por Claudio Huck

“Es imposible explicarle a una hormiga qué es la realidad”

La acción transcurre en Argentina en 1987, y se desarrolla prácticamente en tres escenarios: un canal de TV en el que se está por desarrollar el último programa periodístico —porque ha sido boicoteado por sus anunciantes— que intenta desenmascarar el entramado de brujería y política que trepa hasta el Presidente de la Nación, un grupo de periodistas que forman parte de la producción, atrincherados y escondidos en una casa, que manejan información sobre el aquelarre que gobierna al país, y Natalia, que es parte del equipo periodístico, que deambula por las calles, se comunica con sus compañeros por teléfonos públicos, y está esperando “algo”.

La Argentina de *Historia de lo oculto* es una ucronía. Presenta una Buenos Aires alternativa en la que se promocionan por TV viajes turísticos a las Islas Malvinas, el Presidente no es Alfonsín sino Belasco, que forma parte de la Tendencia (¿Algún vínculo con la tendencia revolucionaria peronista? ¿O, más bien, con “El brujo” López Rega?), Andrea del Boca protagoniza *El exorcista* y *El bebé...* no es de Rosemary sino de Rosita. El programa nodal de la película es *60 minutos antes de la medianoche* que inevitablemente recuerda, desde el título mismo, a *60 minutos* el

noticiero de Canal 7 durante la dictadura militar, pero en su devenir lo asociamos más a *Tiempo nuevo* (Héctor Ostrofsky emula innegablemente a Bernardo Neustadt).



Tanto *60 minutos* como Neustadt son apenas índices vueltos a reformular; el programa que sucede en la película es de revelación periodística y de oposición a un poder corrupto, todo lo contrario de los originales, cómplices y lacayos de los poderes hegemónicos. Hay otra anomalía: las cabinas de Entel tan típicas, y que ya aparecían en *La frecuencia Kirlian* como índice epocal, no llevan el logo habitual, una e minúscula, sino dos signos que podríamos llegar a interpretar como un 9 y un 6. Toda referencia concreta a la realidad vuelve a resignificarse en esta Argentina desfasada. Es y no es nuestro país de la misma manera que la Aquilea de *Invasión* (1968) es una

reconocible Buenos Aires, pero con ciertas desmarcas que nos descolocan. No es el único vínculo que posee *Historia de lo oculto* con la obra de Hugo Santiago. Están también la imagen en blanco y negro contrastada, las actuaciones distanciadas a la manera de Robert Bresson, sobre todo en los periodistas. Se parecen mucho a la resistencia de Aquilea en París en la (especie de) continuación de *Invasión* y también dirigida por Santiago: *Las veredas de Saturno*, que sucede en 1986 en París.

Las citas cinéfilas no se acaban acá, la película es un hervidero de ellas. Hay una impronta *carpenteriana* que se hace sobre todo evidente en el manejo de la música y los sonidos — extraordinario e inusual en el cine nacional. Aplausos para el músico Marcelo Cataldo—. Carpenter también aparece citado en la criatura tentacular *lovecraftiana* que remite a *En la boca del miedo* (1994). Y la situación conspirativa fantástica y la alternancia del blanco y negro y el color es inevitable, apuntan directamente a *Sobreviven* (1988). El brujo Adrián Marcato es clara referencia a *El bebé de Rosemary* (Roman Polanski, 1968) y la “cabeza de paja” es la misma de *Kill List* (Ben Wheatley, 2011). El propio director admite su predilección por el cine de investigación en la línea de *Todos los hombres del presidente* (Alan J. Pakula, 1976), de la que toma su

formato y de la que se puede ver un afiche en la calle, como quien no quiere la cosa. Se nombra a un “diputado Bengoa”, y así se apellida el protagonista de *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981), aunque este detalle puede ser una broma interna de la filmación (un actor secundario y recurrente colaborador de Cristian Ponce se apellida así). Pero la referencia, sea cual sea el motivo, existe, y no se puede obviar en una película que se nutre de ellas. Lo que sí es muy estimable, y para nada habitual, es la impronta de Aristarain en los diálogos secos, contingentes y expeditivos y en las situaciones concretas y sin firuletes. Ya se perfilaba la maestría de Cristian Ponce para construir diálogos en la serie de animación, escrita y dirigida por él (y que no nos cansamos de recomendar), *La frecuencia Kirlian*. Y la *Kingdom Corporate*, monstruo empresarial que es una cueva de brujos que ha usurpado el poder de la nación recuerda a la *Tulsaco*, que aparece en varias obras de Aristarain. La alusión a las cuatro casas idénticas nos lleva a las mansiones infernales de la trilogía de las madres de Dario Argento. Y el último plano de Natalia es fácil asociarlo con el idéntico de Isabelle Adjani al final de *Una mujer poseída* (*Possession*, Andrzej Zulawski, 1981). Toda esta cinefilia desbordada se amalgama estupendamente en una reformulación creativa. Cristian Ponce acude a la técni-

ca del pastiche mixturando diversas fuentes en otra cosa que resulta novedosa. ¿No es esta, acaso, la base de todo el cine de Brian de Palma, uno de los mejores de la posmodernidad?

Al inicio uno de los periodistas dice que no puede sacarse una frase de la cabeza: *Se acabó el futuro*. No sabe si la escuchó o la soñó —y se introduce desde el inicio un tema capital en el desarrollo de toda la película: el mundo de los sueños y su importancia—. O quizás, arriesga, la haya dicho Von Merken, el mecenas del programa, quien también les brindó ayuda a nivel de información y magia ritual. El NN muerto al comienzo de la película en el círculo ritual y su probable asesino (que se desvanece en el aire) plantean desde el vamos que la narración no va a atenerse a las coordenadas de lo real, tal cual lo entendemos. El informe que se lee al aire, prueba de la conexión entre brujería y política, nos habla de sueños. El brujo Marcato planea traicionar a los propios compañeros de fechorías y hechicería por un fin que se ha de develar casi al terminar la historia. Los periodistas, que en nuestro universo son (o, al menos, debieran aspirar a serlo) íconos de veracidad, eligen el camino de lo irracional para llegar a la verdad, con métodos disparatados que no se encuentran muy lejos de los desvaríos y extravagancias del agente Cooper de *Twin*

Peaks (David Lynch). La investigación deriva en un viaje alucinatorio que incluye la ingesta de drogas rituales entregadas por Von Merken. María, la periodista racional, se niega a tomar esas hierbas que difieren tanto de su concepto del trabajo periodístico. Pero una visión en plena noche hace que ceda a las hierbas alucinógenas. Porque lo razonable no tiene lugar en el relato fantástico, que necesita de lo extravagante y de la i-lógica de la pesadilla. Lo mismo pasa con Daniel Aguilar, el sociólogo, que explica en términos científicos la fantochada de Marcato y sus mentiras. Acto seguido Marcato hace un gesto sobre su nariz y el sociólogo comienza a sangrar sin parar, entre gritos. Verosimilistas, un consejo: no intenten poner obstáculos al fantástico todopoderoso. Recuerden a la ornitóloga de *Los pájaros* (Alfred Hitchcock, 1963) que explicaba al detalle el comportamiento de las aves, hasta que una bandada enloquecida y agresiva vino a arrancar de cuajo sus sensatos argumentos.

“Las granjas” de Marcato a las que todos hacen referencia, en las que (según Aguilar) sus integrantes creen que su líder es brujo y son sometidos por pánico satánico (y cuyo recuerdo abrumba a Abel, que vivió un mes allí y no puede siquiera articular una frase sobre lo que vio) no están lejos de las sectas milenaristas que pululaban en los 70, como la de Jim

Jones en Guyana, que terminó en una masacre. Otro dato tomado de la realidad y ficcionalizado para provecho de la película. Es apasionante cómo vamos reconociendo y asociando hechos que ocurren en la película con sucesos verídicos, pero siempre en forma tangencial, reelaborados. Si bien la acción transcurre en 1987, la estética elegida (comenzando por la imagen televisiva en blanco y negro) remite más a los años 70, lo mismo que la libertad narrativa de la película en sí, que combina política, investigación, terror, ciencia ficción, tan habitual en los numerosos y creativos telefilmes realizados en esa década. Un comercial institucional de la Secretaría de protección a la infancia que se ve en un intervalo del programa habla de los niños “como la principal fuente de energía que hace girar al mundo”. ¿Y qué significa eso? ¿Tendrá que ver con la desaparición de los chicos “ofrendados” y que sus padres ya no recuerdan? ¿Puede que sean una especie de *Soylent green*? Otro de los interrogantes planteados que la película deja para que complete el espectador. Porque son muchas las preguntas que nos hacemos al terminar la película sobre Von Merken, la hija de Marcato, el NN, los rituales, el “socio” que desaparece al comienzo, la pesquisa periodística, las granjas, sobre Belasco y la brujería (que prácticamente queda relegada a la insinuación y el fuera de cam-

po). Hay una intencionalidad manifiesta de abrir el abanico de posibilidades y tirar la pelota al espectador, una jugada inteligente y arriesgada, de ahí que muchos despistados acusen a la película de confusa, de que funcione como idea, pero fracase como realización. Y hasta lleguen a acusarla de no poder hallar un desenlace. Quisiera saber si esos mismos críticos cargan esas tintas sobre Lynch, Cronenberg, Miike o Buñuel. Hay astucia en el guion, que puede pasar por confusión para paladares críticos distraídos.

Cristian Ponce es un gran narrador. Se nota que ha mamado mucho cine clásico, algo que se palpa en su manera de contar la historia. La utilización sutil del *zoom* de alejamiento o acercamiento a los rostros, el encabalgamiento del diálogo entre tomas, ciertos recursos del montaje como el plano final de una escena que repercute en la siguiente, muestran su pericia en el uso de las formas del lenguaje cinematográfico.

Hay secuencias estupendas, que provocan resquemor y duda en el espectador. En una escena Marcato le dice al sociólogo que hace 4 años que no vivimos en Buenos Aires y que su mujer está loca —ex mujer, aclara el profesional, y señala que la mujer está aislada y *que no puede ver gente*—. Marcato dice que ahora ella *Ve mucho más*. La locura como camino a la verdad, agregamos nosotros.

Aquí ocurre la hemorragia nasal del sociólogo, a la que ya hicimos referencia, y el corte comercial. A la vuelta, el conductor dice que el sociólogo se encuentra internado y en buen estado de salud, que ya avisaron a su mujer y que le enviaron un móvil para que se dirija al hospital. ¿Cómo es eso? ¿No era su ex mujer? ¿Y que estaba aislada y no podía ver gente? Sutilmente vimos cómo se trastocó la realidad ante nuestros ojos, se nos presenta concretamente lo que Marcato vino diciendo desde que comenzó la entrevista, que no estamos en Buenos Aires y menos en Argentina. La realidad es un magma que muta. Las coordenadas espaciotemporales se rompen y se vuelven a armar, ante nuestros ojos, en un nuevo orden. Lo extraño, si bien se exagera con la ingesta de los alucinógenos, acecha desde el inicio de la película: la figura que nombra a María, las visiones de Abel, los virajes al rojo de la imagen. La sombra que se proyecta en una pared puede tomar inusitada importancia para un personaje, que se queda contemplándola.

Hay notables peculiaridades en la realización como el viraje a rojo de ciertos planos, o el formato de plano elegido (4:3) y su pasaje a panorámico en la escena de los sueños. Es interesante cómo Ponce trata los sueños de cada personaje. El jefe tiene un sueño breve: una especie de Excalibur y una calavera. Es el

líder, pero quien quizás menos peso haya tenido en el grupo. Y puede suceder que haya sido asesinado en el sueño (pide ayuda a Abel, que no responde) y parece haber sido aniquilado. María es quien tiene la primera ampliación a *scope* en la pantalla cuando comienza a soñar. El vidente le muestra en el sueño un volante que recuerda a los de Alfonsín en su campaña a la presidencia en 1983, pero protagonizado por el NN. Surgen más preguntas. ¿Podrá ser que el NN haya sido el que estaba destinado a la máxima investidura y es por eso que es asesinado, para que Belasco ocupe ese lugar? Abel no necesita de preámbulos para tener las visiones, ya forman parte de su realidad: el rojo lo invade todo, la puerta infernal, la criatura inhumana. Federici cree que no ve nada, pero el *scope* se apodera nuevamente de la imagen anunciando que estamos metidos en su sueño. El vidente le da la información fundamental sobre las 4 casas. Lo interesante de este sueño (en el que el vidente soñado otorga información que, a su vez, soñó) es que es un *flashback* de un tiempo anterior al programa pero, como corresponde al mundo de los sueños, un tiempo indefinido en el que Abel puede no existir. Cuando Federici sale del trance la realidad ha sido nuevamente trastocada y en este punto ya no podremos discernir, como *En la boca del miedo*, como en *Príncipe de las tinieblas*

(John Carpenter, 1987) o como en *La última ola* (Peter Weir, 1977) qué es lo que tiene más entidad, si el mundo real o el de los sueños. Una secuencia compleja, muy pensada y ejecutada con maestría. Y un detalle: las únicas escenas diurnas de toda la película ocurren en los sueños.



El desenlace —con teléfono celular y mención al libro de Mariana Enríquez, y la posterior desaparición de Marcato— nos da la alternativa de una grieta temporal hacia nuestro presente. Y aunque el viraje al color, la mirada aterrada de Natalia y los amenazantes sonidos del fuera de campo nos sugieran que finalmente *se acabó el futuro*, la canción de cierre nos abre la posibilidad de cierto optimismo. Después de tantas pesadillas, *es tiempo de despertar*.

Todo es inestable y provisional. No hay certezas ni conclusiones definidas.

Un curioso detalle sobre el afiche promocional. En el cartel vemos a Marcato pensativo,

con los ojos entrecerrados, con algo rojo que se está formando en su frente —que podría ser la imagen de un pensamiento o representación de su magia—, y con las manos a los costados de sus sienes. Una imagen que recuerda a Dean Stockwell ensayando su ritual en *The Dunwich Horror* (Daniel Haller, 1970). Pero también —y sobre todo— es posible asociarla a una popular fotografía del esotérico y maestro del ocultismo Aleister Crowley, famoso mago del siglo XX que se llamaba a sí mismo la *Gran Bestia 666*. Tuvo vínculos con Winston Churchill y se dice que su particular filosofía *thelémica* tenía adeptos entre el nazismo. Nada escapa a la alquimia de Cristian Ponce. Todo sirve para su puchero fantástico.

Las capuchas durante el ritual alucinatorio (y en especial la venda en los ojos de María, que remite directamente a *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), los periodistas escondidos (que parecen más un grupo de resistencia en dictadura), su miedo a ser localizados por las fuerzas oscuras, la referencia a cuerpos NN, los niños desaparecidos, en el contexto de nuestro país, no puede más que leerse como una metáfora apenas velada de nuestra historia más o menos reciente. El *Fantástico* es el cine menos pasatista del mundo, como *Historia de lo oculto* demuestra.

Gustavo Postiglione

DEL CINE
INSTANTÁNEO
AL CINE EN VIVO



Colección Estación Cine Nº 31

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**



El siguiente texto se presenta en la solapa de la portada del libro *Cuerpos, memorias, representaciones. Apuntes sobre el realismo en Carri, Guarini, Martel y Molina*:

Nací en Buenos Aires en 1957. Estudié Letras en la UBA. Como periodista cultural y/o crítica de TV y de cine, trabajé en diarios, revistas, medios digitales, radio y televisión. Como docente di clases de Literatura del siglo XX (UBA) y de Historia del Cine (UNPAZ). En el ámbito público, coordiné el sector audiovisual (entre 2011 y 2015) para la Dirección Nacional de Industrias Culturales del Ministerio de Cultura. Asimismo, diseñé el programa y coordiné las mesas de dos ediciones de las jornadas *La imagen argentina* (ENERC, 2015 y 2016). En el ámbito universitario, además de ejercer la docencia, dirigí las Tecnicaturas y las Licenciaturas en producción cultural en la UNPAZ (Audiovisual y Videojuegos). Publiqué *Números quebrados* (1994, poesía, último reino); *emak bakia* (2016, poesía, Linda y fatal Ediciones); *Cultura comunitaria del NO bonaerense. Conversaciones con Sofovial, Culebrón Timbal, FM Tinkunaco, Red El Encuentro, Editorial Cantamañas, Mutual Primavera y Saturno 5* (2021, producción y coordinación editorial en colaboración con Matías Farías, UNPAZ). En la actualidad integro el equipo de columnistas de *El desconcierto* de Quique Pesoa y escribo en *Con los ojos abiertos*. Aquí la entrevista.



María Iribarren en la presentación de su libro para CGeditorial

¿Tus comienzos como periodista ya están relacionados al cine?

Empecé a hacer periodismo a principios de los 90 y a fines de esa década, ingresé a *Clarín* y empecé a especializarme en análisis y crítica de televisión, fundamentalmente, relacionada a la producción de series nacionales y extranjeras. Durante muchos años escribí, a veces diariamente, a veces semanalmente, en *Clarín*, en *Tiempo Argentino*, en la revista *Veintitrés*, fui columnista de Marcelo Zlotogwiazda en la *Rock & Pop* has que, en algún momento, también empecé a escribir sobre cine. Sin embargo, al cine llegué en parte por cinefilia (tengo sesenta y cinco años y mi adolescencia me hamaqué entre la militancia y el cine). Ésa sería una buena definición del comienzo.

¿Cómo llegaste a hacer crítica cinematográfica?

Bueno, eso llegó por dos vertientes. Por un lado, por la literatura y la teoría literaria porque estudié Letras. En particular, la teoría literaria te lleva a un espectro de cuestiones muy amplias, entre otras cosas, el cine. Y por otro lado, porque me enamoré de un crítico que terminó siendo mi cuarto marido y ahí se profundizó el estudio del cine. Un estudio autodidacta, informal, acompañado por todas las lecturas teóricas que ya tenía y había recibido en la carrera. Si bien

no tengo el título, lo que es una particularidad de mi vida, di clases durante muchos años de Literatura del siglo XX (el cine estaba ahí, en la cátedra de Daniel Link), di clases de *Problemas de literatura latinoamericana* (el cine también estaba ahí en la cátedra de David Viñas) y, en 2016 terminé dictando *Historia del cine* en la Universidad Nacional de José C. Paz, de la que me jubilé hace casi dos años.

¿Cuáles eran las películas que te gustaban entonces?

Es un poco incierto: la cinefilia en Buenos Aires a comienzos de la década del 70, cuando empecé la escuela secundaria, era todo lo que llegaba a las salas. Eran Bergman, Pasolini cuando lograba franquear la censura, era Eisenstein en el cine Cosmos y Tarkovsky en la Cinemateca del SHA. Era el cine independiente estadounidense y era el Nuevo cine alemán (Schlöndorff, Herzog, Fassbinder). Desde luego, lo que podías encontrar del Cinema Novo, el cine cubano y la producción nacional (clandestina) de cine “político y militante”. Yo veía todo lo que podía. Era muy común, en esos años, ir al cine tres veces por semana. Además, fue una época en la que en Buenos Aires había muchas salas de “cine arte” como se llamaban que, a veces, tenían un doble programa. Recuerdo, por ejemplo, el cine *Mignon*, en la calle Juramento entre Cabildo y Ciu-

dad de la Paz (hace años que lo cerraron). Allí fui a ver *La fuente de la doncella* de Bergman y *Edipo Rey* de Pasolini. De algún modo, para mi generación y, tal vez, también para la anterior y la siguiente, el cine siempre fue una herramienta de socialización y de aprendizaje. Ahora, leer y mirar películas siguen siendo un buen plan, para cualquier día de la semana, a cualquier hora. Eso no se disipó: miro todo lo que puedo, incluso lo que no me gusta, que es la mayor parte de lo que miro hoy en día.

Fuiste además docente de Historia del Cine...

En efecto, durante muchos años di clases de Historia del Cine junto a Roberto Valle en la Universidad Nacional de José C. Paz (UNPAZ). Juntos armamos, corregimos y renovamos el programa en los seis años que compartimos la cursada. En paralelo, en la UNPAZ, coordiné primero y dirigí después las carreras de producción cultural y en el último tramo de mi trabajo en esa universidad, esas carreras que eran de pre grado (o sea, tecnicaturas) las llevamos a carreras de grado (o sea, licenciaturas). En plena pandemia, armamos dos equipos docentes y trabajamos muy fuertemente durante treinta días para diseñar los planes de estudio, habiendo relevado toda la oferta académica nacional en producción y gestión audiovisual y en producción y desarrollo de videojuegos. Así renovamos

los planes de estudio, actualizamos la oferta de materias teóricas y prácticas, sumamos contenidos originales vinculados a la gestión pública del audiovisual y el videojuego, y la producción comunitaria en ambos campos.

¿Qué nos puedes contar sobre tu experiencia en el ámbito estatal para el Ministerio de Cultura?

En el Ministerio de Cultura trabajé en dos sectores: al comienzo, en la Dirección de Industrias Culturales bajo la dirección de Rodolfo Hamawi. Allí coordiné el sector audiovisual del Mercado de Industrias Culturales en todas las versiones que tuvo antes del cambio de gobierno, en 2016: el MICA nacional, los PreMICA regionales, el MICSUR (con rango continental) y el MICAtlántica realizado a partir de un acuerdo con el ministerio o la agencia de cultura de Galicia y el nuestro. Coordinar el sector audiovisual significó haber caminado el país, tomar contacto con los distintos escenarios de producción audiovisual de las provincias, armar y pensar quiénes podían ser compradores de esas producciones en la región en principio, pero también en el mundo (en EEUU, en Europa, en el Este asiático), convocar a esos posibles interesados y armar rondas de negocios con los productores locales. Fue una de las experiencias más intensas y más ricas que yo experimenté en

la gestión pública. Pude tomar contacto y conocer las particularidades, las características territoriales, las agendas, los déficits e idiosincrasias de la producción audiovisual en las distintas regiones culturales de Argentina.



Portada del libro: *La imagen argentina. Episodios cinematográficos de la historia nacional*.

En una “segunda época” en el Ministerio de Cultura trabajé en la Secretaría de Coordinación Estratégica para el Pensamiento Nacional, a cargo de Ricardo Forster. Fueron muchas las iniciativas que Ricardo impulsó en ese año de gestión (2015), el último año antes de perder las

elecciones en manos del macrismo. Así que colaboré en un montón de intervenciones como integrante del equipo de coordinación, junto a Matías Bruera, Homero Koncurat, Nicolás Sticotti, Gabriel Lerman, Mariana Casullo, entre otros compañeros. A propósito de la pregunta que me hacés acerca de *La imagen argentina*: ése fue uno de los proyectos que le presenté a Ricardo. Organizar jornadas sobre cine argentino, en articulación con la ENERC, la escuela del Instituto de Cine (INCAA). Hicimos tres ediciones, las dos últimas ya con el macrismo encima. Por eso, solamente la primera quedó registrada en libro, mientras que las otras dos y, pese a que se abrieron los expedientes para que eso sucediera, incluso con el presupuesto asignado, nunca llegaron a publicarse.

¿Nos contarías algo más sobre esta propuesta?

En ese momento, Pablo Rovito aún era el director de la ENERC. Juntos le dimos forma a la propuesta. Gracias a Pablo, pudimos extender las sesiones durante tres jornadas. Conté con su confianza y la libertad plena para el armado de las mesas, la convocatoria de expositoras y expositores, y la realización de entrevistas públicas. Dado que no presenté ponencias tampoco escribí en el libro. Mi rol fue de editora y el volumen incluye trabajos de Clara Krieger, Fer-

nando Martín Peña, de Carmen Guarini, de Gustavo Aprea, de Andrés Di Tella, en fin, de un grupo de personas con miradas, políticas y cinematográficas, muy diversas.



emak bakia. Último libro de poesías de **María Iribarren** editado por Linda y Fatal Ediciones en 2016

Has publicado poesía como en tu libro *Números quebrados* o tu último *emak bakia*... ¿Encontrás alguna relación entre la poesía y el cine?

Números quebrados fue mi primer libro de poemas que edité en la editorial *Último Reino*,

en el año 1996. En 2016, *Linda y Fatal Ediciones* publicó *emak bakia* que fue mi segunda antología poética. En este momento, la editorial *Cien volando* evalúa los originales de *Las sábanas*, tercera colección de poemas que empecé a escribir durante la pandemia.

No es que haya encontrado el vínculo entre cine y poesía. Ese vínculo estaba *ahí*, sobre todo si pensamos en la poesía del siglo XX. El siglo XX se inaugura o mejor, la literatura del siglo XX se inaugura con la irrupción de la vanguardia histórica (en la década de 1910) y el cine —no el *mainstream*—, sino el cine más complejo que desarrolló una matriz, un modo de representación alternativo al cine clásico hollywoodense también *sale* de la vanguardia histórica. Me parece que, al comienzo del siglo XX, el cine, la vanguardia histórica como fenómeno multiartístico si querés, el Psicoanálisis, la fenomenología de la percepción, Henri Bergson, y un largo etcétera, dieron lugar a una reflexión sobre el arte, sobre la especificidad de cada una de las artes, los modos de representación propios de cada una de las artes (eso que habitualmente se llaman “lenguajes” y que no siempre se constituyen como tales o que no habría que pensarlos necesariamente en esos términos, porque implicaría que hay un legado: que el lenguaje lega su matriz de sentido a otros campos y esto no fue necesariamente así). El cine o el audiovisual no es un lenguaje, es un modo de representación

que podría ser parecido a un lenguaje pero que, en realidad, es una caja de herramientas donde confluyen útiles de distinta índole. Entonces sí, pienso que la propia historia del arte, la puesta en crisis del paradigma racionalista que propuso el aparato teórico del Psicoanálisis (¡de tanta influencia sobre el cine y la poesía de vanguardia!) pusieron en relación al cine con a la poesía. Algo de todo esto lo describió Alejandro Piddello en el libro *Poesía y cine. La dinámica cinematográfica de la poesía*, publicado en la colección *Estación Cine* de CG editorial.

¿Cómo surgió el libro *Cuerpos, memorias, representaciones. Apuntes sobre el realismo en Carri, Guarini, Martel y Molina* para CGeditorial?

Cuerpos, memorias, representaciones... surgió desde un llamado de Sergio Gioacchini, convocándome a escribir para la colección *Estación Cine*. Nos habíamos conocido en la presentación del libro de Gustavo Postiglione *Del cine instantáneo al cine en vivo* que se hizo en la Biblioteca Nacional, a fines de agosto de 2022. Un par de meses después se produjo el llamado.

¿Habías escrito libros de cine?

Nunca. En 2005, con Roberto Valle fundamos y dirigimos la revista *Cinecrópolis, la ciudad del cine independiente* (que tuvo distribución gra-

tuita en el circuito de exhibición alternativo de la ciudad de Buenos Aires). Años más tarde, fundé y dirigí *Contornos del NO*, la revista de las carreras de producción cultural de la UNPAZ. Desde luego, he escrito artículos periodísticos, críticas y he hecho entrevistas en radios o para medios gráficos y digitales a muchos realizadores y realizadoras. También realicé entrevistas públicas, convocada por Directores Argentinos Cinematográficos (DAC). El primer ciclo, estuvo destinado a directores mientras que, el segundo, a realizadoras. Las entrevistas se hicieron en el Centro Cultural de la Cooperación, en ocasiones, con una inesperada participación de público. Entonces, libros no había escrito, con lo cual cuando me llamaron de CG editorial, una vez que se me pasó la perplejidad me pregunté ¿sobre qué podría escribir? Me puse a revisar materiales de archivo y me di cuenta que, de las cuatro películas sobre las que, finalmente, trabajé, tenía tomadas notas y muchos apuntes, algunas publicadas pero que, de todos modos, ése podía ser un buen punto de partida. De hecho, me habían quedado pendientes algunas de las articulaciones que después plasmé en el libro.

Así que llamé a los editores, agradecí la invitación, la acepté, y me puse a trabajar. No fue simple para mí porque estaba en un momento bastante complejo, con problemas de salud y también personales. Aun así, en algún momento,

la escritura se disparó y terminó siendo el libro que es.



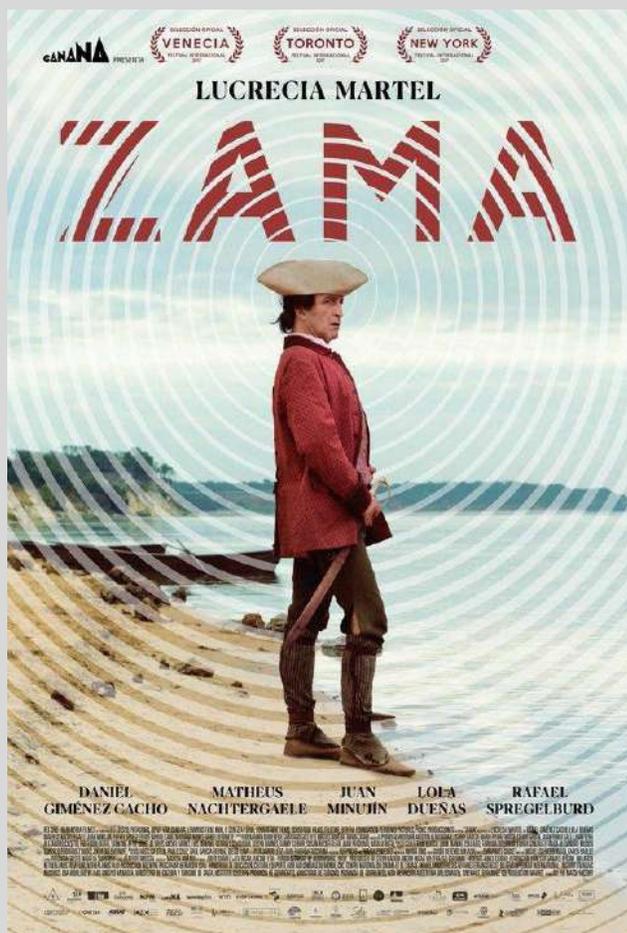
Cuatreros (2017), de Albertina Carri

El libro inaugura una nueva serie: “Cine y Género”. ¿Qué te parece esta serie dentro de la colección *Estación Cine*?

Por un lado, me resulta una responsabilidad muy grande ser quien inicie una serie. Por otro lado, espero que sea una incitación para que otros críticos publiquen textos en la serie. Es un aspecto que planteo en el libro: falta pensar el cine

hecho por mujeres, no porque sea hecho estrictamente por mujeres, sino porque las mujeres no están en la historia del cine argentino. Ni las realizadoras ni las productoras. Diría que, hasta no hace mucho, tampoco estaban en la industria salvo aquellas que la peleaban, la peleaban y la peleaban y por prepotencia de trabajo alcanzaban algún logro (las mujeres somos muy *arltianas*, sobre todo en algunos campos, en algunos territorios dominados por los varones, defendidos y reivindicados por los varones para sí). Entonces salvo aquellas que se ganaron un lugar en la historia y eso ya es irreversible, hay toda una colección de mujeres que produce y/o realiza cine y que permanece en las sombras. Me parece que es hora de empezar a pensar ese cine, de empezar a *embarrigar* las historias del cine nacional con esto que falta. Y es importante también pensar (es el tema del libro) que el modo de representación realista que se impuso en el mundo como la regla de oro para hacer cine, es el modo de representación realista del cine clásico desarrollado y diseñado por Hollywood para una industria que, fundamentalmente, después de la Segunda Guerra Mundial, se propuso colonizar el mundo a través de la pantalla. Esa matriz realista consagró la representación, entre otras cosas, de una sociedad patriarcal, profundamente machista —en algunos casos misógina, homofóbica, héteronormada—. Por eso, habría que volver a pensar el realismo planteado en

esos términos. Hasta qué punto ese modo de representación institucional nos dejó afuera de la historia.



Zama (2017), de Lucrecia Martel

¿De qué manera ese modo de representación nos deja fuera de la historia?

Para el modo de representación institucional (MRI), las mujeres, los negros, los homosexuales, los travestis, los pueblos originarios quedaron fuera de catálogo de los personajes heroicos. Todas las llamadas “minorías” (de género, de

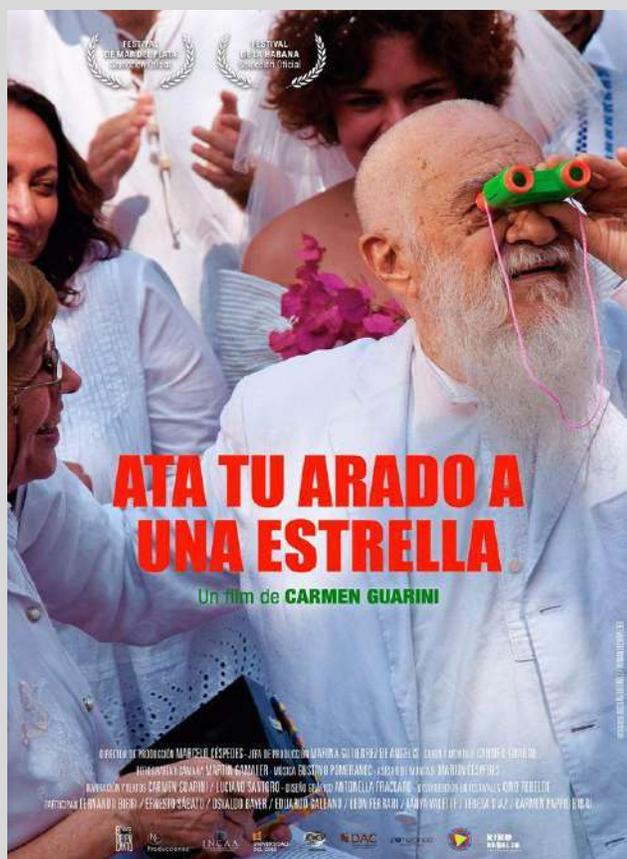
clase, de etnias), se convirtieron en sujetas y sujetos subalternos.

¿Qué es el modo de representación institucional?

El MRI fue un objeto teórico que desarrolló Noël Burch en textos como en *El tragaluz del infinito*, en el que analiza el cine anterior a David Griffith y lo compara con la producción posterior, o sea el cine clásico. Burch conjetura y sistematiza el catálogo de procedimientos formales anterior a 1915, y lo denomina Modo de Representación Primitivo (MRP). A partir del estreno de *El nacimiento de una nación*, que fue el filme en el que la historia del cine dató el comienzo del período clásico, Noël Burch sistematiza la nueva batería de procedimientos formales inaugurados por Griffith, y la denomina Modo de Representación Institucional (MRI). Ahora bien, estos dos objetos teóricos (el MRP y el MRI), Burch los analiza y aísla en 1968, a la luz de buena parte de la historia del cine ya transcurrida. De hecho, ya habían pasado las vanguardias, el manierismo y estaba transcurriendo el período moderno del cine. El MRI incluye un análisis acerca del realismo en el cine clásico.

Fue la teorización de Burch la que permitió a los estudios de la imagen, abandonar la idea de “lenguaje cinematográfico” (sacudirse aquel

legado de la lingüística, de la literatura) para empezar a hablar de “modos de representación” que imbrican procedimientos formales y también narrativas argumentales. El MRI, en este sentido, desestimó la disyuntiva clásica entre “forma y contenido”, para pensar que, en el caso de la representación cinematográfica no se pueden separar esas dos cosas.



Ata tu arado a una estrella (2017), de Carmen Guarini

Esta premisa planteada en tu libro —sobre realismo—, ¿de qué manera se relaciona con

los géneros estrictamente?, ¿acaso como manera de convivencia problemática?

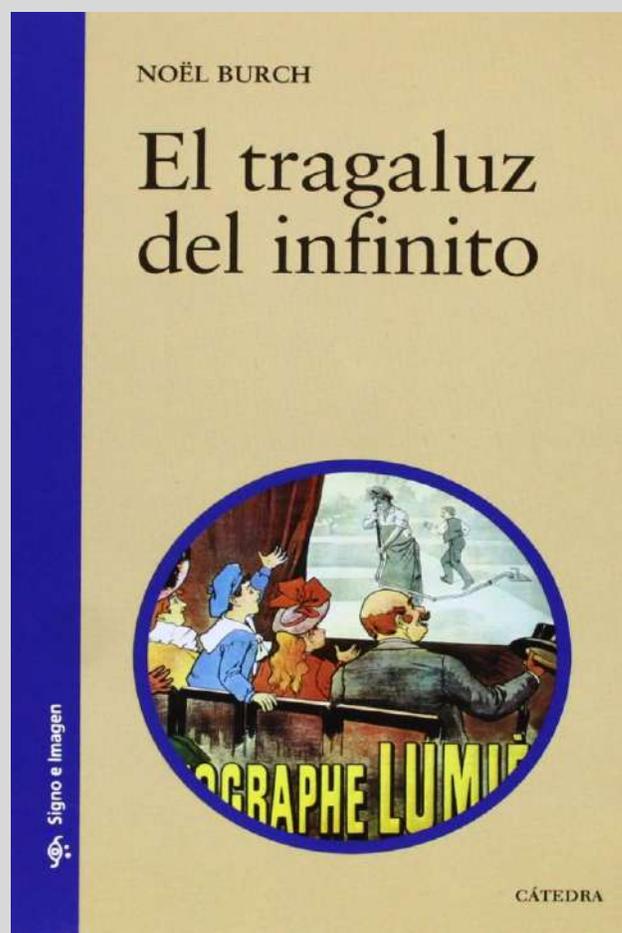
Si hablamos de género hablamos de la industria y de máquinas de lectura, no de otra cosa. Que por supuesto la industria tiende a sistematizar, a encerrar en modelos de representación y a catalogar. Así, el género de terror es un género que vira al azul, con poco contraste lumínico, con música metálica. Se trata de *rasgos* de género que no sirven de mucho. Diría que no sirven más que como dato histórico, a partir de la matriz productiva que desarrolló Hollywood en relación a tres ejes: el sistema de los estudios, el *star system* y el sistema de los géneros. Particularmente, los géneros cinematográficos no me resultan una categoría productiva para analizar o estudiar la historia del cine ni la crítica.

Hablabas anteriormente de “vanguardia histórica”. ¿A qué vanguardia te referís específicamente?

“Vanguardia histórica” es el conjunto de movimientos de vanguardia que surgieron entre la década de 1910 y la de 1920. Los primeros manifiestos vanguardistas fueron los de Filippo Tommaso Marinetti en nombre del futurismo italiano, muy diferente del futurismo ruso, y muy diferente de la vanguardia soviética posterior. Esos movimientos fueron el Surrealismo, el Dadaísmo, el Cubismo, el Expresionismo

alemán, el Impresionismo francés, cada uno con sus características y su paquete de, no sé si de teorizaciones, aunque sí de una caja de herramientas singular. Algunos produjeron manifiestos (los surrealistas dejaron tres). No obstante, el denominador común de los movimientos que integraron la “vanguardia histórica” son varios: en principio fueron multidisciplinarios. En segundo lugar, produjeron materiales del tipo o del carácter de los manifiestos, en los que declararon algunas utopías en común: el arte debía estar al alcance de todos; el arte debía mantener una continuidad con la vida; el artista, debía decirlo todo y de todas las maneras posibles. Así Dalí pintaba, pero también Dalí escribía guiones con Buñuel o producía dibujos animados con Disney. Más o menos eso fue la “vanguardia histórica”, según un concepto de Peter Bürger que, retomará la Escuela de Frankfurt y, muy fuertemente en su *Teoría Crítica*, Theodor Adorno y Max Horkheimer. En ese texto fundamental, incluso responsabilizan a la vanguardia histórica de haber abierto la puerta al desarrollo de la industria cultural en detrimento del arte. La de Adorno y Horkheimer es algo así como una magnífica e impiadosa teorización en relación a la cultura de masas, la industria cultural, y la influencia de la vanguardia histórica en ese proceso. Entonces, cuando me refiero a la “vanguardia histórica” lo hago en relación a ese momento de la historia del cine en el que, ese

fenómeno estrictamente europeo, convivió con el cine clásico iniciado en Hollywood.



El tragaluz del infinito, de Noël Burch

Para este flamante libro editado por CGeditorial... ¿Te fue complicado cerrar el corpus en estas cuatro directoras (Albertina Carri, Carmen Guarini, Lucrecia Martel y Virna Molina)?

No, no fue complicado. Me parece que la cuestión del realismo está muy fuertemente trabajada en ellas y también en otras obras de ellas mis-

mas. Si buscás intervenciones de Martel, clases magistrales o entrevistas, sus dos grandes temas son el realismo y el sonido en la realización cinematográfica. También lo está en las otras tres directoras y, por otra parte está tematizado en estas cuatro películas. De modo que no diría que quedó alguien afuera, diría que todo lo que no está, está afuera, y podría ser plausible de ser analizado bajo la misma lógica. Claro que habría que elegir películas tan emblemáticas como éstas. Me parece que el cine no es un movimiento cerrado en sí mismo, en tanto expresión artística, o como industria cultural o como lo que quieras. Su historia transcurre a la par de la historia social, a la par de la historia del arte, etcétera, etcétera. A pesar de eso, cada película, cada buena película —y habría que definir qué es una buena película— podría encerrar una teoría sobre sí misma. La idea no me pertenece: la describió Ricardo Piglia en relación a los grandes textos literarios. Dice Piglia, algo así como que cada novela contiene su línea de autorrepresentación, esa línea en la que *muestra* el cómo fue hecha y qué cosas se pusieron en juego ahí.

Dejás de lado, para el planteo del realismo, esa diferencia entre ficción y documental que salteas para encontrar sentido entre ese puente que se establece entre lo real y lo representado, puente desdibujado en mayor o menor medida pero que transversalmente lo

armonizás a partir del problema del realismo. Contanos de esto...

Sí, dejo de lado la diferencia entre ficción y documental porque no son categorías ya productivas. En primer lugar, porque el cine estableció desde sus orígenes un vínculo decisivo con el mundo real. Si los hermanos Lumière tuvieron la confianza de registrar el mundo tal cual es, con la convicción de que sus cámaras podían lograr tal cosa, Georges Méliès, que era ilusionista, venía del teatro del varieté, de las ferias de atracciones, se plantó en otro lugar. “Ah bueno —pensó— con este aparato puedo hacer trucos de magia a gran escala y en serie”. Así comenzó a inflarles la cabeza a las personas, a hacer animaciones, sobreexposiciones y un montón de trucos que hoy siguen sorprendiendo a los pibes. Así surgieron el *realismo* (a lo Lumière) ligado al cine documental, y el *irrealismo* (a lo Méliès) asociado al fantástico. En esas dos grandes vertientes que van a atravesar la historia del cine, a lo largo del siglo XX, cristalizaron los conceptos apresurados de documental y ficción. Cuando hilamos un poco más fino, eso que la historia del cine llamó “documental” es el realismo que confía en que un dispositivo puede registrar la vida tal cual es, sin tomar en cuenta que el propio dispositivo es una mediación y, aun los Lumière tuvieron que *acomodar* la realidad para filmar las distintas versiones de *Salida de los obreros de la fábrica*. Del mismo modo, lo que

la historia del cine llamo “ficción” (el fantástico, a lo Méliès) fue la voluntad de recrear la realidad y de pensarla con otra lógica. Unos años más tarde, irrumpe la “vanguardia histórica”, ese gran momento de quiebre en el que les artistas declaran que no, que no hay una realidad objetiva. Y si no hay una verdad objetiva, en consecuencia, lo que hay es una percepción subjetiva de lo real. Entonces, las obras de Walter Ruttmann y Oskar Fischinger, las de Buñuel y Man Ray, las de Germaine Dulac, Abel Gance y Louis Delluc, los soviéticos y los expresionistas alemanes, trabajaron la idea más artística y desconcertante del *antirrealismo*. No obstante, tanto el *irrealismo* como el *antirrealismo* —así lo declaran sus nombres— tienen a lo real como referencia ya sea para corroborarlo, para negarlo, para recrearlo, para lo que quieras: el *real real* sigue allí. Volviendo a la disyuntiva entre ficción y documental, diría que toda película —aun las de ficción— tiene contenido documental, así como toda película —incluso los documentales— requieren una puesta en escena y un guion, lo que no implica una ficcionalización lisa y llana, pero sí una alteración del “mundo real” a los fines de hacer esa película. Recuerdo una entrevista que le hice a Jean Louis Comolli en el 2012 (antes de morir, solía ir a Buenos Aires muy seguido a presentar sus libros, a dar seminarios y, en ocasiones, a coordinar ciclos de películas “documentales”. En aquella visita,

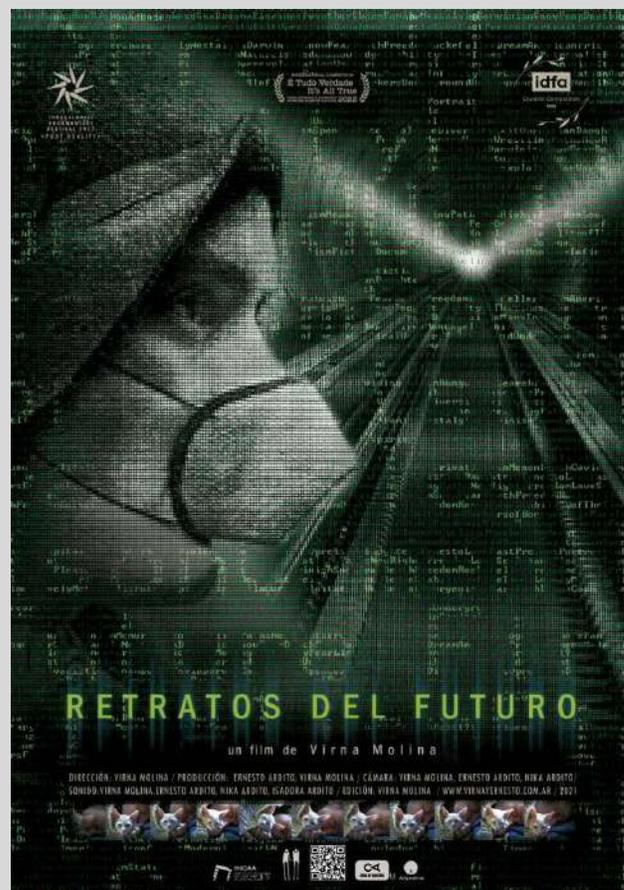
estrenó la película *Ante los fantasmas*, un filme muy interesante sobre el rodaje de *Noche y niebla* de Alain Resnais. Comolli devela y reflexiona sobre los problemas cinematográficos, históricos y de conciencia que había enfrentado Resnais durante la filmación de aquel corto sobre los campos de concentración nazi. Casualmente, en la entrevista a Comolli una de mis preguntas fue ésta que vos me hacés ahora. Él me miró con conmiseración y me respondió con gentileza: “Ésa diferenciación ya no es relevante”... Hoy tengo la certeza de que, en los casos de estas cuatro películas, sobre todo en los de *Cuaterros* y *Retratos del futuro*, efectivamente, se rompe y se discute esta diferenciación tajante que, por muchos motivos que despliego en el libro, me parece que ya no podemos sostener

Hay un punto muy interesante del libro, donde planteas que a diferencia de generaciones anteriores de cineastas mujeres, las que componen la del corpus del libro: Carri, Guarini, Martel y Molina, sí tuvieron formación académica. ¿Dónde notas particularmente esto en sus películas?

Lo que noto en Albertina, en Lucrecia, pero también en Virna y en Carmen, es una reflexión fuerte y muy sólida sobre su herramienta, sobre el cine en general, pero también sobre el cine puesto en época. Me parece que las cuatro, no

solo hacen cine, no solo escriben guiones. Sobre todo han producido reflexión teórica sobre el cine que hacen y el cine en general. Desde luego es una interpretación personal que, quizás las directoras pudieran rebatir, pero considero que hay en esas obras algo que viene de otro lugar y que podría ser consecuencia de ese pasaje por la institución académica. En el caso de Carmen es concreto y evidente: se trata de una investigadora del CONICET, egresada y docente de la UBA, doctorada en Francia. Específicamente, sus investigaciones, sus libros, su cátedra son sobre Antropología Audiovisual. Ahora, si analizás la obra de Virna Molina, *La bruja de Hitler* por ejemplo, vas a encontrar una reflexión que nace en el impacto que el nazismo produjo en el “mundo democrático” una vez concluida la Segunda Guerra Mundial. Hay ahí una intromisión analítica que no es, estrictamente, cinematográfica pero que Virna Molina y Ernesto Ardito toman de las ciencias sociales para reformularla desde el modo de representación cinematográfico. Los casos de Lucrecia y de Albertina son semejantes. Son dos cineastas que han pasado por distintas academias, distintos estudios, Albertina empezó estudiando Letras y terminó estudiando Cine; Lucrecia empezó estudiando algo así como Ingeniería mecánica y terminó estudiando cine. De cualquier modo, hay ahí una línea, un formato de reflexión que deriva de las lógicas académicas o

que, quizás provenga de la academia. Es algo que habría que preguntarles a ellas.



Retratos del futuro (2021), de Virna Molina

¿Cómo fue tu llegada al programa de radio *El desconcierto* con Quique Pesoa?

Trabajé con Quique en 2009, en Radio Del Plata en un programa que se llamó *Familia Pesoa*. Obviamente conocía a Quique de ser oyente y espectadora de sus programas, aunque no personalmente. En los años previos al 2009 trabajé en la Rock & Pop con Lucila Pesoa, una de sus

hijas. Cuando a Quique lo convocan de Del Plata para cubrir la franja de los sábados a la mañana, Lucila le habla de mí. Así fue que me reuní con su papá, intercambiamos figuritas, nos entendimos y desde ese momento me convertí en columnista de *Familia Pesoa*. Cuando él se va de Del Plata (la verdad es que la radio no nos renovó el contrato), Quique arma desde San Marcos Sierra —que es donde vive— *El des-concierto*. Una vez más, me convocó para ser columnista y aquí estoy. Es una gran generosidad de su parte: para mí, trabajar con Quique fue y sigue siendo un aprendizaje, un desafío también porque en muchas cosas no estamos de acuerdo y, sin embargo él tiene la virtud no solo conmigo sino en general, de poder sostener vínculos sociales y laborales con personas con las que discrepa. Claro que, sin dudas, hay acuerdo en un montón de asuntos.

En la actualidad estás escribiendo crítica de cine en el sitio web *Con los ojos abiertos...*

Escribo desde hace bastante tiempo en *Con los ojos abiertos*. Es una escritura errática y caprichosa (escribo sobre películas o libros o circunstancias del cine en ejercicio del libre albedrío) por el amor a ese sitio que me brinda el espacio, por el gran respeto y admiración que le tengo a Roger Koza que es su fundador y sostén. Creo que Roger es, si no el mejor, uno de los mejores críticos cinematográficos argentinos. El suyo, es

un espacio cuidado, que se desmarca de las convenciones críticas de los jueves, de los estrenos, de los festivales y los premios. Roger propone pensar las películas, la escritura crítica, las reseñas de libros, los ensayos breves y hasta los debates eludiendo la crítica hegemónica y burocrática.



Cuerpos, memorias, representaciones. Apuntes sobre el realismo en Carri, Guarini, Martel y Molina, de María Iribarren.

(Junio de 2023)



Marcelo Vieguer

La Máscara en el Cine de Terror

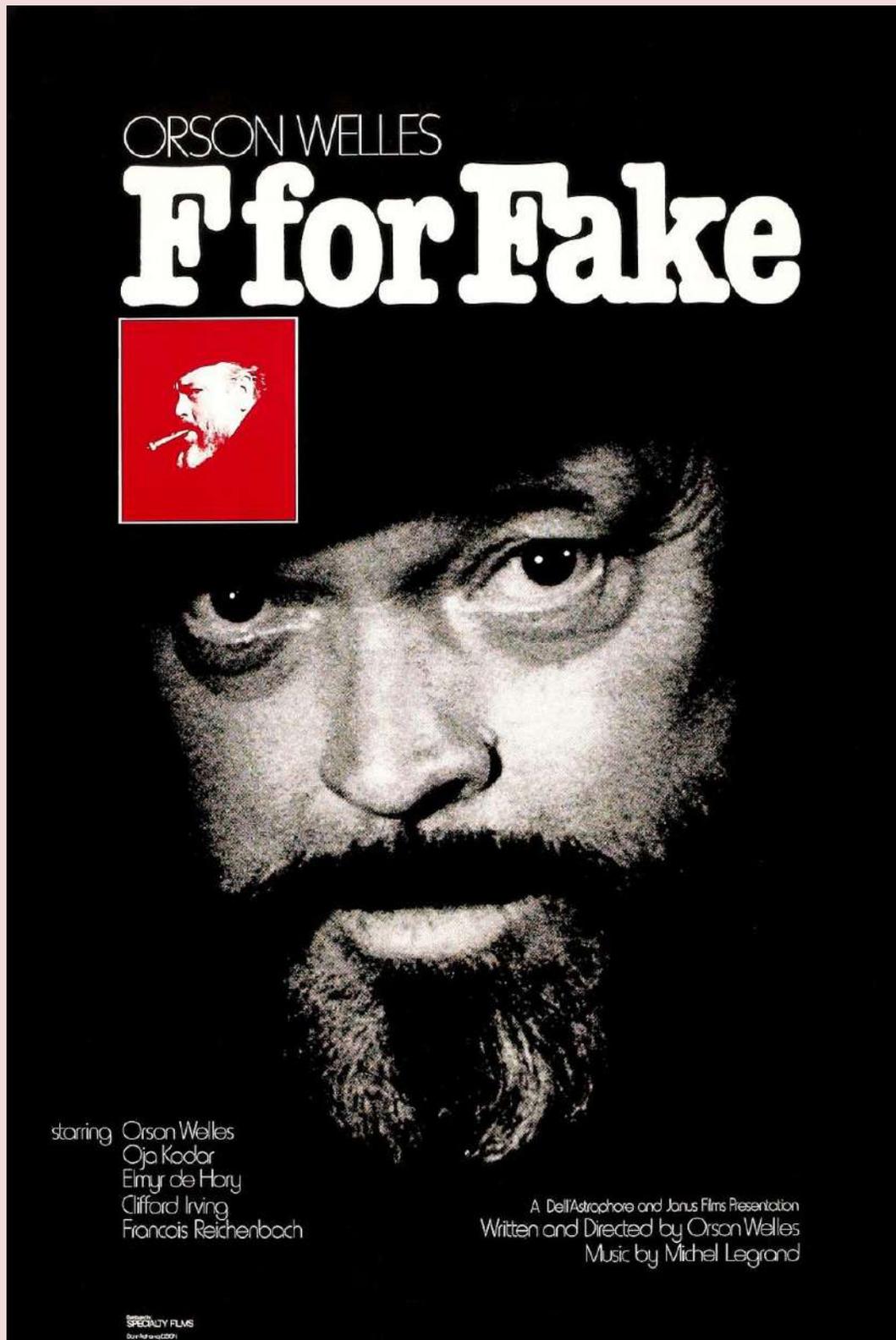


Colección Estación Cine Nº 32

Editorial Ciudad Gótica

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

De imágenes falsas: *F for Fake* (1973)



Por Agustina Cabrera

Esta película dirigida por Orson Welles comienza con un experimento, un truco, quizás un engaño. Aplicando operaciones sutiles cual prestidigitador, el cine de este vasto director supo experimentar y engañar con imágenes hasta su límite posible, y *F for Fake* es un ejemplo de ello. En los primeros minutos del largometraje, la cantidad de planos y movimientos de cámara se tornan innumerables, tanto que resulta complejo discernir qué está tratando de decirnos, si es que hay algo para decir.

Hay un equipo de filmación que graba hacia donde el ojo del espectador se encuentra situado; hacia donde el verdadero equipo de filmación se encontraba antes de que la película fuese un producto terminado. Ya comienza, entonces, a desdibujarse la línea que se traza entre realidad, verdad y ficción. ¿Qué hace la cámara allí? ¿A quién mira? Orson no duda en mirar directo a nuestros ojos, rompiendo la *cuarta pared*, para advertir una vez más que esto es ficción. —*No lo olviden!*— parece que gritan sus ojos. Como si, para poder ingresar en esta ficción, fuese menester recordar constantemente que estamos en el orden de lo engañoso.

“*Una película acerca de los trucos y el fraude*”, dice. E inmediatamente promete que todo lo que dirá es verdad. Tal vez, al enunciar que uno va a mentir, está manifestando alguna clase de verdad. Filmada al estilo de falso documental, nos introduce en un universo incierto, enigmático, que no cesa de sostener un tono irónico, como si, escondiéndonos nosotros también detrás de la cámara, pudiésemos espiar algo de lo que se mantiene

oculto, como un secreto. La historia se sustenta en una serie de personajes, falsificadores de pinturas famosas. Lo más llamativo es que no interesa ocultar la mentira, sino que la pintura sea lo más honesta posible, que la pieza falsificada sea una buena falsificación. No hay sustitución de lo original, de la obra verdadera. Aquello verdadero ya está dado por perdido, ese momento de creatividad aconteció una sola vez. Esto es meramente una copia, y la historia sobre cómo se vive de falsedades está puesta aquí en escena.



No obstante, no sólo aparecen estos personajes, falsos artistas, sino que también, Welles, con su constante voz en off, comienza a llevarnos por un laberinto en el cual se torna en vano reflexionar sobre si lo que se está viendo es efectivamente una película o no. Probablemente se trate de esto, de mantenernos en un estado de ignorancia, pero también de apertura.

Los diálogos son tan absurdos, pero a la vez ingeniosos, que en un punto uno no puede evitar reírse y sorprenderse ante el hecho de que ya ha caído en la trampa, y espera alguna respuesta, absorbiendo escena tras escena lo que ellas pueden ofrecer,

como si fuera una puerta que se abre sigilosamente. Para ejemplificar lo mencionado, Orson incluso osa en detener las imágenes, pausando los dichos de los falsificadores, analizando allí mismo lo que está aconteciendo, desmenuzando la imagen, buscando alguna ranura, lo no dicho, la verdad.

Reconozco haber mencionado muchas veces el *como si* en este escrito. Tal vez es lo que más representa a esta película. El como si. Querer hacerse pasar por una ficción sin serlo, sin explicitarlo. Y sin embargo, añadir variados recursos documentales para dispersarnos, jugando con el espectador.

Paulatinamente, *F for Fake* se enlentece y vuelve a la figura de Orson, a su trayectoria, repasando algunos aspectos notables de la misma, como la controvertida transmisión radial de *The War of The Worlds* (1938) o la creación de *Citizen Kane* (1941). Esta pausa no significa en absoluto un distanciamiento de la temática principal del largometraje, a saber, la posibilidad de engañar. Ambos hitos de nuestro director implican un antes y un después en la forma de contar historias, en cómo llegan a quien las oye o las ve. El relato resulta una adaptación del libro homónimo de H.G.Wells, y por aquel entonces la voz de Orson lo vistió de una similitud inusitada, tanto que causó un revuelo y temor inéditos en los oyentes, quienes creían que aquello que escuchaban estaba sucediendo efectivamente. En cuanto a *Citizen Kane*, a veces olvidamos que esta obra no es sino una parodia sobre la vida de uno de los grandes magnates de Hollywood. Welles se encargó de ayudar en ese olvido, en borrar lo suficiente las

asociaciones posibles. Aunque sólo basta con rasgar apenas la superficie para notarlo. Notar que es casi una biografía, pero también notar la operación de engaño de Orson. Quizás es como Deleuze (1983-1984) manifiesta, quizás toda la obra de Orson sea una serie de falsarios, de falsificaciones. Una filmografía que “*hace salir lo imposible de lo posible*”¹, articulada de engaños y contradicciones que coexisten inventando nuevos escenarios.

En *F for Fake* las dudas se sostienen hasta el final, momento en que emergen representaciones e imitaciones de situaciones que bien podrían haber sucedido o no. Él no lo dice: es una *recreación*. No lo sabemos. No lo sabremos. Orson se fue, y con ello dejó un legado todavía inconmensurable. Cada plano de cada película suya sostiene detrás una decisión indecible, una capacidad de invención que pocas veces existió. Sigamos honrando sus engaños cinematográficos.

Agustina Cabrera

Publicado originalmente en el sitio **Revista Oropel**, el 17 de marzo de 2002. En línea: <https://revistaoropel.cl/index.php/2022/03/17/de-imagenes-falsas/>

¹ DELEUZE, Gilles. *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires, Editorial Cactus, 2018. Pág. 85.

Melina Cherro

Diálogos con Diotima

MITO Y CINE




EDITORIAL

Colección Estación Cine N° 33

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

HORROR BRITÁNICO POSSLÁSICO



Por Claudio Huck

A partir de mediados de la década del 50 y durante las tres décadas posteriores, el cine británico dio numerosas muestras de terror que se encuentran entre lo mejor del género. Mucho se debe a la relectura novedosa de los mitos clásicos por parte de la productora Hammer. Aggionó viejos monstruos de la Universal como *La momia*, *El hombre lobo* y sobre todo ejecutó las sagas sobre Frankenstein y Drácula, a las que nutrió de colores saturados, ambientes góticos y (sobre todo) pulsiones sexuales. Lo denominamos posclásico porque presenta un brío y una modernidad que no encontramos en producciones precedentes. La estética novedosa del cine de terror británico de estos años impactaría de lleno en todo lo que se haría después, sobre todo en el cine de terror con imaginaria visual sin pretensiones de realismo (como el *orrore italiano*), y basado en la liberación de ciertas ataduras morales constrictivas del cine clásico, sobre todo en lo relativo a la sexualidad, que se vuelve muy explícita en especial en las películas de vampiros (las damiselas victorianas convertidas en perras en celo una vez vampirizadas); e incluso la exposición sin tapujos del lesbianismo en cintas como *The vampire lovers* (*Amores de vampiros*, Roy Ward Baker, 1970).

Más allá de estos conocidos mitos, los británicos también indagaron en el mundo de las invocaciones y ceremonias paganas, los horrores foráneos, herejías, brujería, criaturas imposibles y

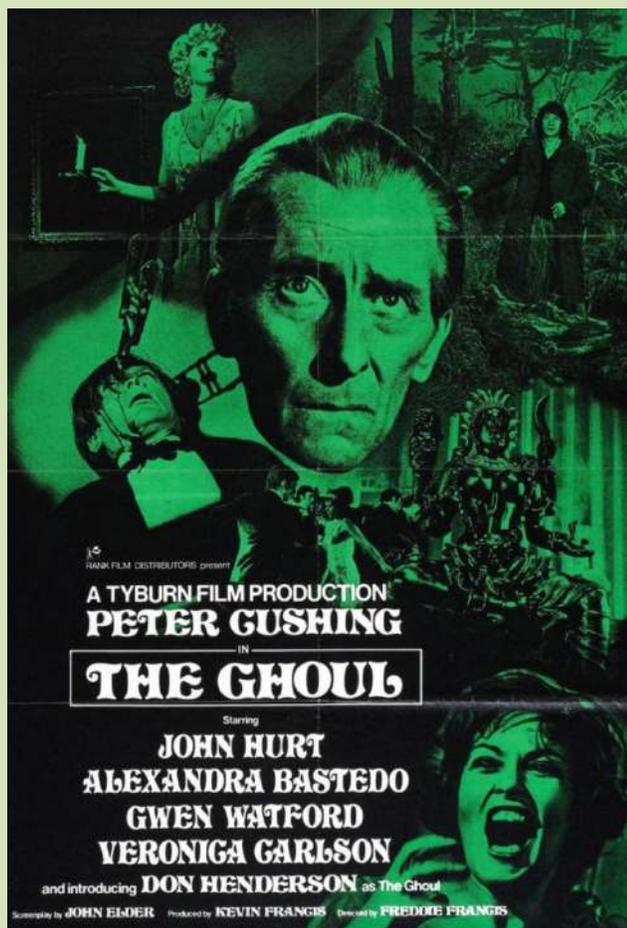
deidades extravagantes, dando origen a películas sumamente originales que pueden agruparse en dos vertientes, de acuerdo a si adaptan mitologías extranjeras o si crean o recrean otras más telúricas o folklóricas.

Terrores importados

El cine nunca se caracterizó por respetar la realidad. Como arte autónomo toma de lo real lo que le sirve y luego lo moldea a su gusto para sus propios fines. Lo desconocido siempre provoca temor, y el Mal proveniente de países lejanos trae aparejada la incertidumbre sobre cómo actúa y cómo puede ser destruido. Ese resquemor potencia el pavor en la conciencia del espectador, y es de lo que se vale esta serie de películas para lograr lo que pretende, que es aterrorizar. Cuanto más extraño es el Mal, menores son las chances de poder luchar contra él.

La India funciona estupendamente como lugar exótico, y de ahí proviene una religión extrañísima de acuerdo a lo que relata Freddie Francis en *The Ghoul* (*Solo vive el espanto*, 1975, una producción de la *Tyburn*, que aportó varias gemas al *british horror*). Unos aristócratas aburridos que matan el tiempo entre juegos absurdos y carreras de autos terminan en la mansión de un pastor que ha perdido la fe (aunque reza constantemente para recuperarla), que tiene un cria-

do con tendencias al sadismo y al homicidio, una sirvienta india que es vegetariana y se postura ante un dios pagano, y un hijo aislado en el altílo, que tiene predilección por la carne humana. Es interesante ese culto contradictorio que venera a las vacas, promueve la ingesta de vegetales y, a su vez, exige el canibalismo.

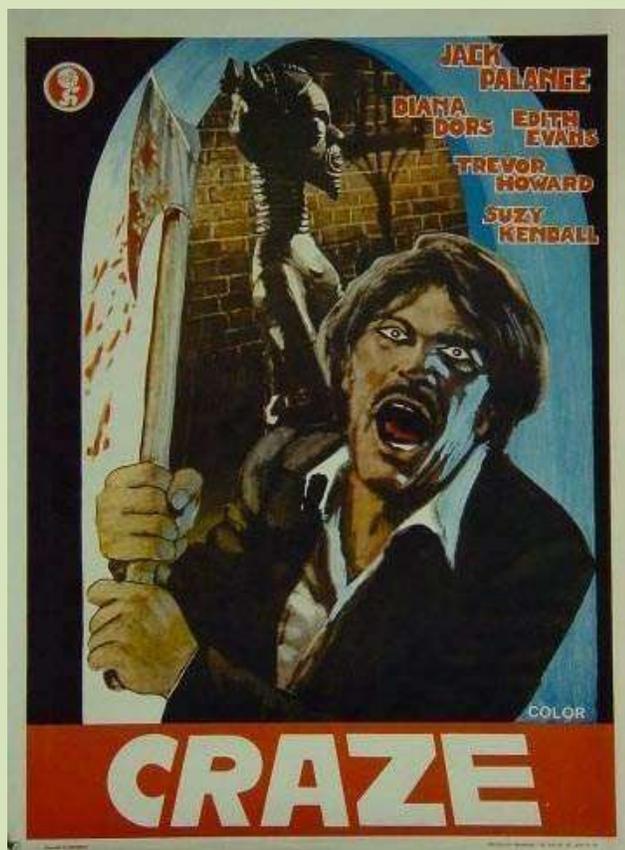


La Productora Amicus se especializó sobre todo en películas compuestas por varios episodios, ligados siempre por un pretexto argumental (compañeros “casuales” de viaje que se relatan historias, la visión de un futuro posible invocado

por un adivino o pitonisa, diferentes narraciones de pacientes en una institución psiquiátrica, o los diversos inquilinos de una casa maldita). En *Dr. Terror's Horror House (La casa de los horrores del Dr. Terror*, Freddie Francis, 1975), en el relato *Vudú (Voodoo)*, un músico de jazz vacaciona en Haití y de allí copia la rítmica de los tambores indígenas en un ritual local de éxtasis místico y no tiene mejor idea que hacer una canción con esa melodía y presentarla en un show en Londres, lo que desencadena una ráfaga de viento tremenda y sobrenatural que destruye el local y provoca, más tarde, la aparición de una especie de demiurgo negro y gigante que viene a recuperar su melodía. En el tercer episodio de *The house that dripped blood (La mansión de los crímenes*, Peter Duffel, 1970), un padre de aspecto frío y déspota siente repelencia por su bella hija, ante los ojos azorados de la nueva institutriz. Pero lo que parecía dureza paterna era en realidad terror, porque el hombre sabía que la niña dominaba, como su difunta madre, las artes del vudú. Un mago se obsesiona con el truco de una mujer hindú al que no encuentra respuesta en *The vault of horror (La bóveda de los horrores*, Roy Ward Baker, 1973) y llegará al asesinato con tal de poseer lo que él cree que es un estupendo acto de ilusionismo. En el cuarto cuento de *Tales of the crypt (Cuentos de la cripta*, Freddie Francis, 1972) hace su aparición una extraña escultura de Hong Kong

que tiene el poder de cumplir tres deseos, pero que es en realidad una trampa para ambiciosos. Es una versión libre del cuento *La pata de mono*, clásico de la literatura de horror firmado por W.W.Jacobs.

Es otra vez Freddie Francis quien vuelve sobre horrores paganos. Esta vez describe el culto infernal al dios africano *Chuku* por parte de un anticuario ambicioso en *Craze* (*Locura*, 1973).



La estatua de la deidad escondida en el sótano de su negocio otorga riquezas a quien la posee, siempre y cuando se le concedan, periódicamente, sacrificios humanos. Ese mismo año, el prolí-

fico Francis realiza, esta vez para la *Tigon* (cuarta y última de las productoras británicas que citamos, especializadas en cine de horror), *The creeping flesh* (*El alarido de la carne*). Un científico trae de Nueva Guinea un sorprendente hallazgo para la ciencia: el esqueleto de un humanoide de porte imponente y cabeza gigante, que ante el contacto con el agua provoca la regeneración instantánea de la carne, provocando finalmente la resurrección de un extraño ser que es en realidad la materialización de El Mal. Este no es una mera abstracción sino una criatura palpable, que solamente desea la destrucción del hombre. Por el mismo camino de cuestionamiento de verdades cristianas esenciales se interna Roy Ward Baker en *Quatermass and the Pit* (*Una tumba a la eternidad*, 1967) en la que nos viene a espabilar sobre la iconografía clásica del diablo con cuernos. Resulta ser la imagen, guardada en nuestra memoria genética, de unos extraños extraterrestres parecidos a langostas y que invadieron la Tierra en tiempos inmemoriales y quedaron enterrados, en estado de letargo, en las profundidades de Londres. Estas criaturas regresan a la vida gracias a excavaciones que se realizan para la terminal de subtes de *Hobbs End*, y proyectan en el cielo una inmensa figura de aspecto diabólico que enloquece a las personas, las despersonaliza y las convierte en entes de destrucción. John Carpenter cita explícita-

mente a esta cinta en *In the mouth of madness* (*En la boca del miedo*, 1994).



The gorgon de Terence Fisher (*La Gorgona*, 1964) importa el mito griego de la Medusa que transforma a los hombres en piedra y lo convierte en una maldición de luna llena similar a la licantropía. La acción transcurre en el pueblo gótico (e imaginario) de *Vandorf*, y es una fantasía de exuberante colorido fiel al estilo *Hammer*. Los efectos especiales, que hoy pueden parecer un poco ingenuos, son estupendos en su

concreción analógica y poseen inevitables reminiscencias de la obra de Caravaggio. *The reptile* (*El reptil*, John Gilling, 1966) es otra de las criaturas importadas por el horror británico. El doctor Franklin viaja por Oriente investigando las religiones y allí conoce el extraño y secreto culto de los hombres-serpiente, y es por esa osadía que se le castiga convirtiendo a su joven hija Ana en un reptil que por simple mordedura provoca una muerte dolorosa e irremediable. También ese año Gilling realiza su versión del vudú en *The plague of the zombies* (*La plaga de los zombies*). Un desalmado aristócrata asola la comarca practicando el vudú para obtener *zombies* que trabajen en su mina, con la ayuda de una corte de depravados que también disfrutaban de un deporte tradicional inglés como es la caza del zorro. Es notable cómo el cine fantástico de esta época opina, de alguna manera, sobre la nobleza despótica y el sometimiento del pueblo, siempre desde un punto de vista eminentemente progresista.

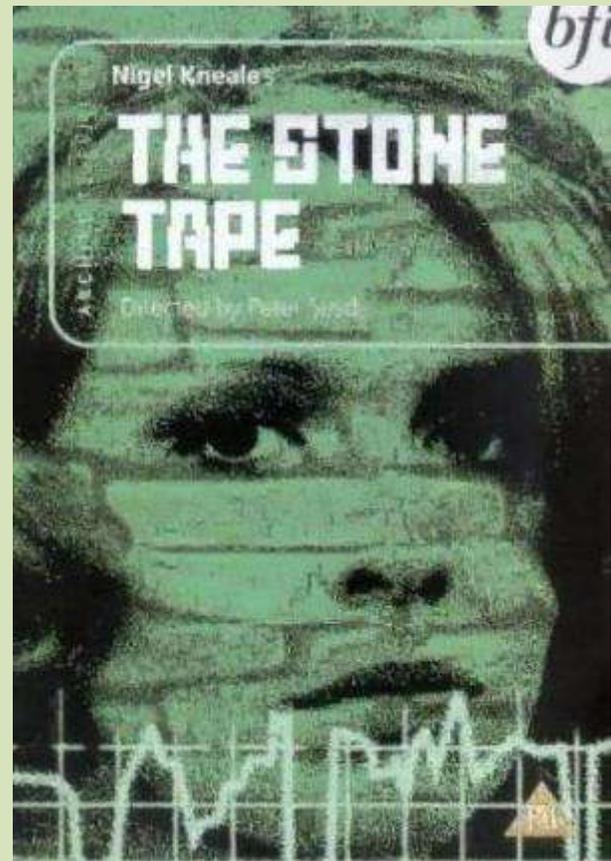
Ursula Andress encarna a *She* (*La diosa del fuego*, Robert Day, 1965), basada en la novela de H. Rider Haggard. Una Reina egipcia ha descubierto la inmortalidad y encuentra a su amor reencarnado a comienzos del siglo XX, al que había asesinado por celos hace más de 2000 años. La película es un exponente de la imaginación sin limitaciones del cine británico de la época, profusa en sincretismos de todo tipo.

Paisajes árabes, una Palestina de estudio, pueblos primitivos con danzas rituales más africanas que egipcias y un ejército real que parece salido de un péplum. La *Hammer* vuelve a insistir con Egipto en la adaptación de la novela *La joya de las siete estrellas* de Bram Stoker, dirigida por Seth Holt y que se llamó *Blood from the Mummy's tomb* (*Sangre en la tumba de la momia*). Un arqueólogo toma un anillo de la tumba de una momia milenaria y se lo regala a su hija, que se ve poseída por el espíritu de la Reina Tera, que clama por muerte y venganza.

Horrores originales, folklóricos o telúricos

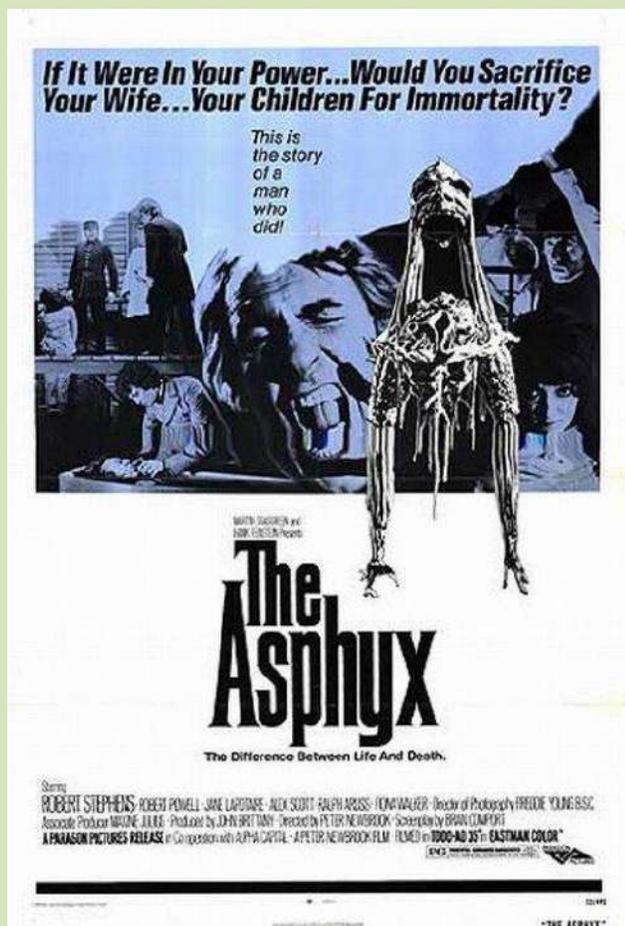
En esta segunda vertiente ubicaremos mitos originales creados ex profeso sin intervención de coartadas foráneas para el desarrollo de la fantasía. En la película de episodios *From beyond the grave* (*Más allá de la tumba*, Kevin Connor, 1974), encontramos un espejo endemoniado que manipula a quien lo posee y lo lleva a cometer crímenes. Ya había aparecido un espejo con vida propia y que no reflejaba la realidad sino un determinado momento del pasado en el clásico del cine inglés *Dead of night* (*Al morir la noche*, 1945) en el segmento *The haunted mirror* (*El espejo encantado*), dirigido por Robert Hamer.

Sabemos que la televisión británica siempre ha sido espectacular, y allí encontramos producciones que hay que rescatar.



Una de ellas es la originalísima *The stone tape* (*La cinta de piedra*, Peter Sasdy, 1972), creado como un cuento de navidad por la BBC. Un grupo de científicos se interna en un castillo para aislarse del mundo y provocar un *brains-torm* para su trabajo. En su lugar descubren un fenómeno singular. Las paredes de piedra de la vieja fortaleza han funcionado como una especie de grabadora natural que ha preservado, como si de un eco se tratara, ciertos fenómenos ocurri-

dos hace muchos años. Otro clásico absoluto de la TV es el capítulo de la serie *Dead of night: The exorcism*, en el que una antigua estancia de la campiña inglesa posee a uno de los integrantes del cuarteto protagonista, provocándoles terror y la sospecha de aniquilación.



En *The asphyx* (*Asfixia*, Peter Newbrook, 1972), un científico descubre que en el momento de morir no es el alma la que abandona el cuerpo, sino que hay un ser que se aproxima al moribundo para quitarle la vida, al que denomina *asphyx*. Los experimentos posteriores se abo-

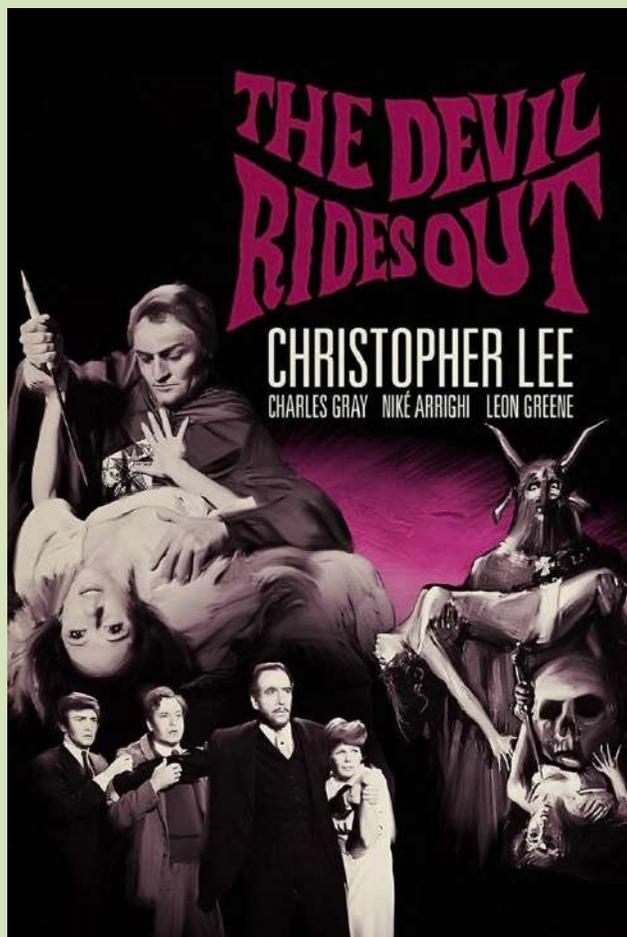
carán a atrapar a esa criatura, apoyándose en la tesis de que si el *asphyx* no puede aproximarse a su víctima, ésta no podrá morir.

La campiña inglesa, pródiga en pequeños poblados plagados de supersticiones es el punto de partida de varias producciones que podemos agrupar en el *folk horror*, con actos de locura colectiva, ritos de algún tipo, invocaciones a demonios y sacrificios humanos.

En *Demons of the mind* (*Los demonios de la mente*, Peter Sykes, 1972), un Barón tiene dos hijos jóvenes con claras perturbaciones psíquicas, atracción incestuosa y tendencias homicidas. Recurre a un psiquiatra con técnicas sui generis, pero finalmente comprende que todo forma parte de una maldición ancestral y planea el filicidio. Mientras tanto el poblacho cercano se convierte en una turba linchadora. Un filme hermoso, poco valorado, trágico y poético.

Si bien *The witches* (*Las brujas*, Cyril Frankel, 1966) tiene una introducción africana, esta funciona meramente como índice y no tiene relación directa con la trama, es solamente un índice sobre la predestinación de la protagonista hacia hechos de brujería. Una misionera, una vez vuelta a Inglaterra, consigue trabajo como maestra en un pequeño pueblo, y sorprendentemente queda atrapada en una trama de paganismo, rituales en lengua desconocida que mezclan de-

monología con tambores de estilo vudú, y sacrificios.



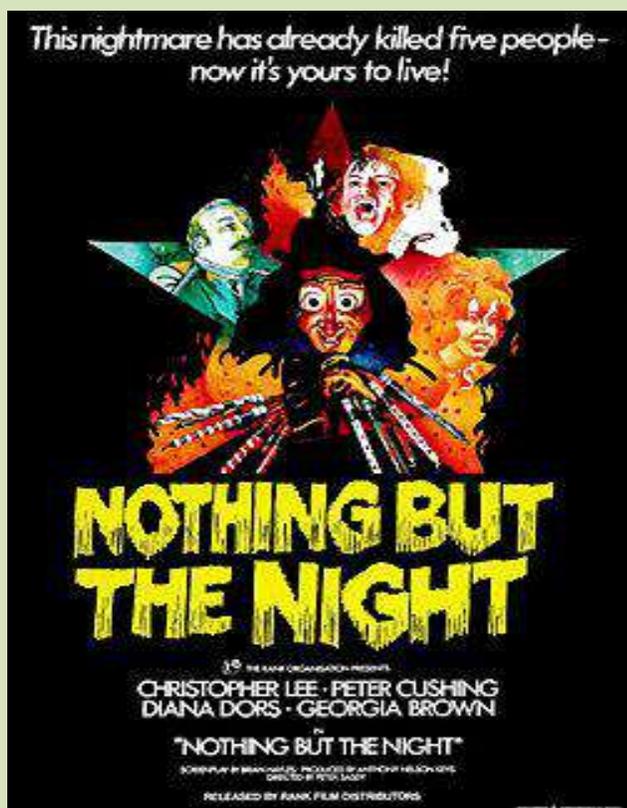
En *The devil rides out* (*La novia del diablo*, Terence Fisher, 1968), el Duque Mocata se vale de la hipnosis para manipular a un grupo de jóvenes, y planea rituales satánicos y sacrificios humanos. Hay pentáculos, apariciones mágicas como una araña gigante, un demonio negro de mirada penetrante y hasta la Muerte misma montando en un corcel negro. En *The Witchfinder General* (*Cuando las brujas arden*, Michael Reeves, 1968), un malvado inquisidor aprove-

cha el entorno de su época para sus propios fines, acusando de brujería a quienes se cruzan en su camino. La cinta es bastante cruda para esos años, haciendo hincapié en las torturas y el dolor físico, y aún hoy sigue resultando espeluznante.

En el apacible pueblo de Midwich (nombre que guarda inevitables ecos lovecraftianos) es donde se ubica la acción de *Village of the damned* (*El pueblo de los malditos*, Wolf Rilla, 1960). Inesperadamente se produce un sopor en todos los habitantes, que caen en un desmayo instantáneo y prolongado. Luego de ese episodio, todas las mujeres del pueblo quedan embarazadas, incluso las castas, y finalmente dan a luz niños con características similares: rubios platinados, superinteligentes y sin sentimientos. Algo similar ha sucedido en diversas partes del planeta, y las comunidades han reaccionado eliminándolos. Los chicos poseen poderes telepáticos y hacen que cometan suicidio todos aquellos que intenten destruirlos. Terror rural, contemporáneo y que coquetea sutilmente con la ciencia ficción, es una de las obras maestras del período. Tiene una continuación, *Children of the damned* (*El germen de las bestias*, Anton Leader, 1964), mucho menos efectiva, que lleva la acción a Londres, muestra a los niños más “humanos” y al gobierno y a los militares como los verdaderos monstruos.

En *Nothing but the night* (*Noche infernal*, Peter Sasdy, 1972), un grupo de millonarios

miembros de una fundación que mantiene un orfanato va muriendo por suicidio o accidente, de manera sucesiva y misteriosa, y sus fortunas pasan a engrosar las arcas de la fundación. Lo que parece en principio un caso policial deriva en una revelación atroz: Los niños son en realidad los ricachones transmutados, gracias a un trasplante de células cerebrales, que encontraron así un método efectivo para prolongar sus vidas. Si bien la explicación se puede considerar como ciencia ficción, la puesta —sobre todo en su parte final— es claramente terrorífica con sacrificios al fuego y suicidios colectivos.



Si de niños hablamos, no podemos dejar de citar la miniserie televisiva *The children of the sto-*

nes (*Los niños de Stonehenge*, 1977), destinada a público adolescente, pero que contiene ritos iniciáticos ligados a las piedras milenarias que rodean el pueblo, cargadas de magnetismo, que confluyen en un punto en el cielo, y relacionadas con tiempos remotos. Habitantes misteriosos, círculos rituales en torno a una iglesia abandonada y un burgués culto y acaudalado con influencia notoria sobre la comunidad.

La poco conocida producción de la *Tigon*, *The blood on Satan's claw* (*La garra de Satán*, Piers Haggard, 1971), reivindicada por las nuevas generaciones de cinéfilos de este siglo como la piedra fundacional del *Folk Horror* inglés, muestra un poblado con una juventud enloquecida a partir de la aparición en la campiña de una cabeza semienterrada con un ojo en perfecto estado. Se hace referencia a un “regreso”. Parece ser que hace algún tiempo habían ocurrido en la comunidad hechos aberrantes. Ritos en el bosque, orgías, asesinatos y la aparición de un misterioso demonio peludo y humanoide. La trama es medio deshilvanada, pero la película posee gran atractivo visual. Una constante en muchas producciones británicas de este período es la ubicación temporal de las tramas en un pasado indeterminado, que puede suponerse entre los siglos XVIII y XIX, lo que permite la exploración de un ambiente gótico con castillos y poblados de piedra con tabernas y gente supersticiosa. Siguiendo con la línea de ruralidad,

cultos prohibidos y sacrificios, debemos volver a la televisión y citar a *Robin Redbreast*, estu-
pendo telefilme de brujería y ritos paganos.



Pero la obra maestra del tema y, si se nos permi-
te cierto fanatismo, una de las mejores películas
que se han hecho en Gran Bretaña es *The wic-
ker man* (*El hombre de mimbre*, Robin Hardy,
1973). La anécdota gira en torno a un policía de
moral católica rígida (llega a permanecer virgen
esperando el matrimonio) que es convocado a
Summerisle —una isla ubicada en la costa oeste
de Escocia— por una nota anónima que le soli-
cita que investigue la desaparición de una niña.
A medida que avanza en la búsqueda, el agente
se siente impactado por las costumbres de los
lugareños de moral laxa, libertad sexual, el culto
a dioses celtas y cierto aire conspirativo. Lo que
va a descubrir, cuando ya sea demasiado tarde,
es que él mismo estuvo predestinado desde el
inicio, elegido especialmente por sus caracterís-
ticas personales, para ser parte esencial de una
importante ceremonia sacrificial. La película es

tan rica en su exposición de rituales arcaicos y
contraposición de creencias (catolicismo-
paganismo) que daría para un estudio en particu-
lar. Perfecta en su trama y desarrollo, muestra
una primera parte (en la “civilización”) que des-
cribe el rito de la misa, los cantos religiosos, los
rezos y la comunión —incluso la película
comienza con unas pintadas en las paredes:
“Jesús salva y Jesús vive”— y un desenlace
simétrico que muestra su contracara infiel:
cánticos al verano, la naturaleza, los animales,
adoración al sol y sacrificios humanos. Final
antológico, inolvidable, aterrador y sublime en
partes iguales. Robin Hardy debutó en la direc-
ción con esta película y realizó solamente dos
películas posteriores (muy menores), pero mere-
ce ser ubicado en el Olimpo del Cine Fantástico
por este filme fuera de serie.

Esta nota presenta sólo algunos apuntes, la pun-
ta del iceberg del cine de horror británico
posclásico, un período fructífero y de gran cali-
dad. Es mucho lo que queda por investigar y
descubrir.

Claudio Huck

Este artículo se publicó anteriormente en la re-
vista virtual **Perro blanco**. En línea:

<https://www.perroblanco.net/dossierterrorpp-3-terror-britanico-post-clasico/>

Sobre

THE BABADOOK



Por Fiorella Constanza Valente

HISTORIA DE LA OPRESIÓN

El terror es uno de los géneros más explorados en la historia del cine. El miedo a lo desconocido, a lo oscuro, a lo diferente, a lo sobrenatural existió siempre, pero sin dudas se potenció desde el momento en que pudo ser reflejado en

imágenes concretas, en cuanto pudo ser manipulado, cuando se logró ponerle ojos, dientes, altura, ya no solo un nombre y confiar en que nuestra imaginación nos haga leve lo creado. No, desde que películas como las pertenecientes al expresionismo alemán empezaron a inundar nuestro acervo de imágenes, el miedo se volvió mucho más material y concreto. Ahora, ¿esto lo volvió en algún sentido más real?

The Babadook es una película que explora esa idea, tan antibíblica por cierto, de que ver es creer, y quizás, de que si nos despojamos de ciertas barreras de sentido, creer es ser.

Pasando revista, rápido y sin detenernos, la película nos muestra a una madre que no puede dormir, comer, disfrutar, vivir, porque no solo tiene un hijo insoportable, sino que ese niño es el truco que la vida misma le dio el día en que se llevó a su pareja en un accidente de auto camino al hospital donde finalmente nació Samuel. El trauma, el cansancio y la mala suerte de la maternidad hacen estragos en una mujer que no puede lidiar con los miedos del chico, que no para de asegurar la presencia de un monstruo en la casa.

A partir de acá es cuando hay dos opciones: podemos apurar el trámite y catalogar la película como terror sobrenatural, bien ejecutado pero tal vez un poco obvio con final anticlimático, o podemos sumergirnos en una fábula mucho más

anclada en el mundo real que en el de las hadas, lo que vuelve a la cuestión un tanto sórdida y mucho más terrorífica.

The Babadook está dirigida por una mujer, cosa que no es menor, y es ese ojo feminista (no tanto en un sentido político, sino de la mirada como ventana al mundo) el que encuadra, esconde y al fin y al cabo moldea el entorno de una protagonista que no logra contener su misma existencia y termina por desbordar, ahogando todo lo que la rodea, ya sea manteniéndola en una pieza, limitándola u oprimiéndola. Esa ola destructiva que se originó en un plano intangible se materializa de forma demoníaca y asesina, más no sea porque adentro suyo aquello que lograba el equilibrio (y la sanidad) se fue drenando en su cotidianeidad.

La figura de la madre soltera, desprovista de cualquier tipo de muleta emocional, viviendo en duelo constante por la muerte del marido, luchando y sufriendo por un niño que, más que un premio ganado por haber llegado a la meta de ese camino de padecimiento, parece un castigo, es el escenario ideal para la proliferación de la locura. Sin embargo, es al mismo tiempo condición indispensable para que, al encontrar la madre verdadero descanso, la satisfacción sea doble.

La ruta ya ha sido recorrida, solo hay que pensar en *El exorcista*, *El resplandor* o *El conjuro*.

Los ejemplos de mujeres versus entidades ¿sobrenaturales? en pos de la protección de la cría (sí, en un sentido casi animal) demostraron siempre ser efectivas y presentar cierta nobleza. Ahora, ¿es eso lo que *The Babadook* retrata?

Lo cierto es que acá el caso parece ser más sobre la psicología de Amelia, la protagonista, un viaje por sus miedos, ansiedades y problemas con la maternidad, que acerca de la intrínseca relación con su hijo. Y puede que esta sea la razón por la que su directora, Jennifer Kent, realizó la película más valiente y necesaria en mucho tiempo: ¿está Amelia obligada a conformarse con su presente? ¿A aprender a ser feliz con Samuel, superar la pérdida de su esposo y simplemente aceptar el regalo milagroso de la naturaleza que es el ser madre? Estas preguntas se instalan inevitablemente a medida que vamos siendo testigos del deterioro mental de Amelia, de cada noche en que no puede conciliar el sueño por la conducta casi feral de su propio hijo. Ella quiere dormir, él no la deja: “Mamá, mamá, mamá”. Llega un punto en que la falta de sueño y la posesión demoníaca no presentan pruebas de ser algo desasociado.

A la noche, en el momento de dormir, con el silencio, es cuando el libro del Babadook entra en la vida de Amelia y Samuel. El Babadook es propuesto por Sam como una variante de los libros que Amelia le leía cada noche con la urgencia de quedarse sola. No sabe de dónde salió

ni quién lo trajo, nada de esto va a importarle mucho a lo largo de la película, apareció acaso como por arte de magia, en algún truco de Samuel, o lo trajo ella y no logra recordarlo, no interesa. Lo verdaderamente esencial será cómo callarlo, porque a medida que la lectura avanza, el Babadook va advirtiendo el infierno que se terminará desatando y que, desafortunadamente, nunca va a desaparecer.



La génesis del personaje parece estar emparentada al Struwwelpeter, protagonista de una serie de cuentos infantiles alemán. El Struwwelpeter presenta manos alargadas con uñas interminables que le propinan un aspecto más bien escalofriante, ideal para cumplir su objetivo de asustar a los niños que no se portan bien. En este caso, el Babadook irrumpe disfrazado de Pedro Melanas, pero claramente su intención va más allá que la de ser el proveedor de enseñanzas benévolas.

El libro posee una apariencia artesanal, con dibujos de líneas rectas y definidas; en ellas se representan dos elementos cinematográficos muy presentes a lo largo del film: el cine de Méliès, los trucos, la magia, la idea de un espectáculo visual y el expresionismo alemán, los decorados con ángulos marcados, los colores oscuros y el uso de contraste y sombras definidas.

Así pareciera ver el mundo Amelia, ya sea en la TV o en su propia casa, y así es como crea a ese personaje alto, vestido de negro, con largas ¿garras, uñas? y un gran sobretodo que parece pesar tanto como le pesa la vida a ella.

La casa es otro personaje en el relato. Siguiendo la línea del terror claustrofóbico del mejor Polanski, las habitaciones con puertas siempre cerradas, la estrecha escalera, las paredes grises y viejas que anidan infinidad de cucarachas que están y no están, es la maqueta a escala gigante del laberinto (pensemos en el final agotador de *El resplandor*) que es la cabeza de Amelia, y que de a poco fue atrapando a su propio hijo.

Samuel es el sujeto clave a la hora de entender a la protagonista. Su venida al mundo significó el fin del bienestar para ella y el principio de la depresión. La maternidad le representa un sinfín de tragedias que no logra sacarse de encima. No es casual que la frase que más resuena en el libro sea “no podés deshacerte del Babadook”,

que bien se podría interpretar como la imposibilidad de de-shacerse de su propio hijo, o bien de sus miedos y de sus fracasos. Sam está obsesionado con la magia y con construir armas para defender a su mamá de monstruos que posiblemente él mismo esté creando de manera indirecta. Asimismo, es un recordatorio constante para Amelia de la ausencia del esposo, y la insistencia de Samuel en explorar el espacio del sótano, lugar donde apila todos los objetos que le pertenecían a su padre, le evidencian a ella que no solo enterró los recuerdos dolorosos en el cuarto debajo de la escalera, sino también en su inconsciente, recuerdos que afloran presionando el inminente quiebre. De hecho, al final de la película, lo simbólico se ve representado por el encarcelamiento del Babadook en la profundidad del sótano al que ella baja, se enfrenta, lo alimenta y luego vuelve a subir para lidiar con sus tareas de madre; manera velada de recordarnos que algunas veces los monstruos más terroríficos no son los que desaparecen cuando prendemos la luz, sino aquellos con los que aprendemos a vivir.

Fiorella Constanza Valente

Publicado originalmente en el sitio: **CINEMARAMA**, el 12 de marzo de 2015. En línea:

<https://cinemarama.wordpress.com/2015/03/12/sobre-the-babadook/>

LA CAVERNA

CINEMATOGRAFICA



Fotograma del film *Those Awful Hats* (1909), de David W. Griffith, primer film que muestra “el cine dentro del cine”

Por Hernán Aliani

En un cruce caprichoso entre cine y filosofía nos puede la atención una escena particular (y entiéndase el carácter de “escena” en este caso), dentro de las conocidas alegorías explicativas de quizás el filósofo central de nuestra cultura. *La alegoría de la caverna* de Platón ha persistido en nuestra historia como un relato que va más allá del ordenamiento de lo que nos rodea (cosmovisión), porque nos indica que siempre hay algo más allá de lo percibido.

Es en un punto **la escenificación de la metafísica occidental**, ¿y a qué se debe semejante caracterización? En que las sucesivas generaciones de pensadores no dejaron de remitirse al problema de una realidad y una verdad desdoblada, donde la representación termina siendo un juego abierto y contradictorio. Hay una verdad trascendente de difícil acceso, que exige un rodeo y desprecia el “dato sensible”. La larga lucha entre idealistas y empiristas nos llega hasta el día de hoy en varios formatos. ¿Es nuestro cuerpo una fuente de conocimiento o aquello que dificulta su acceso? ¿Es la representación una degradación o un potenciamiento de lo real? ¿Es la imagen el enemigo de la idea o su mejor aliado?

Está claro que Platón no está pensando en el problema de la imagen como lo haríamos hoy, pero su puesta en escena no es en absoluto inocente. No se refiere lisa y llanamente a la excitación sensible, a lo “visible”, sino a lo **proyectado** nada menos. Es decir, se refiere a un modo

de aparecer, que no es ya un velo sino más bien un “efecto” en lo visible. Copia, sombra o deformación es sin duda una imagen, es algo menos que una cosa (y muchísimo menos que una esencia). Lo cierto en todo esto es que las sombras se ven “con mayor facilidad” que el fulgurante y enceguedor sol, y esto nos refiere no tanto a un artificio técnico —para nosotros cinematográfico— sino a la comodidad de la falsedad, o de la misma manera, a la dificultad y el compromiso que conlleva enfrentarse con la verdad.



Quizás la diferencia fundamental está en que Platón describe a los individuos en la caverna como un público cautivo y nuestra experiencia cinematográfica es justamente lo opuesto. Ahora bien, ¿qué representa este cambio de actitud para nosotros? ¿Es la verdad un bien despreciado? ¿Es el montaje algo “más real que lo real mismo”? ¿O seguimos siendo un público cautivo inconsciente?

¿No podemos pensar también que el problema de la verdad es —y siempre habría sido— un problema político? Recordemos que en el relato platónico los prisioneros forman algo así como una comunidad que se contenta con su verdad y que ataca a aquel que la cuestiona, y que, de la misma manera, el prisionero liberado e iluminado pretende colectivizar su descubrimiento. Recordemos también que esta alegoría es parte central de *La República*, una obra dedicada al adecuado y justo gobierno del Estado. Aquí ya el planteo epistemológico no es central; lo que hoy a veces se define como “posverdad” siempre ha sido la verdad del poder, la verdad de quien pone las cadenas. Entonces, si lo político está detrás, ¿de qué sirve una verdad contemplativa e intransferible? ¿Cómo se le da poder al iluminado? ¿De qué manera se convence a la muchedumbre? ¿Se la debe convencer?

Otra línea posible de reflexión se abre si concedemos que lo más probable es que Platón no haya inventado el cine, y que aquello que se le parece tanto es como una organización interna del individuo, una estructura psicológica. Este nuevo anacronismo conceptual se nos permite porque Platón expresa que las sombras son más fáciles de mirar, es decir que ya hay en cada uno **una inclinación natural a la ilusión**. Haciendo una analogía rápida, es el mismo hombre arcaico con sus pinturas rupestres lo que nos muestra esa relación original con las sombras. En defini-

tiva el dilema para Platón es la representación en todos sus modos, incluyendo a la misma palabra escrita como *pharmakon*, medicina y veneno a la vez, como lo expresa en un célebre pasaje del *Fedro*.



Ilusión o imagen, siempre parece haber algo antes de la verdad. Como si se tratara del viejo problema del *logos* al que se refería Heráclito y muchos sofistas, en tanto “fórmula de lo real” que es esquivada o inalcanzable. O como si Platón tuviera presente las tesis nihilistas de Gorgias cuando presenta al iluminado como alguien ennegrecido y solitario que ha conocido algo muy diferente a lo que está acostumbrado a ver. Es posible que la diferencia resida en cuán optimistas podemos ser con las esperanzas de salir de ese cine o esa caverna de la ilusión y engaño.

Como hemos dicho, la metafísica occidental puede ser ilustrada en esta alegoría, con su división de mundos y con un manual de conexión entre los mismos. **Acceder al logos universal** es

la tarea y es lo que denuncia Jacques Derrida como “Logocentrismo”, es decir como una cultura que cree en un sentido previo trascendente y puro. Antes que cualquier experiencia, antes que cualquier palabra, antes que cualquier diferencia habría un sentido previo pleno. La *gramatología* que propone Derrida (como lógica de la escritura) es a resumidas cuentas la exposición de que solo contamos con sombras de caverna que se presentan a menudo como soles. La famosa sentencia “nada hay fuera del texto” podemos asociarla muy simplemente a todo esto; **salir de la caverna es salir de la representación** y de cualquier tipo de significación (¿es salir de la humanidad?).



¿Y qué tiene que ver el cine finalmente con todo esto? En términos históricos y filosóficos el cinematógrafo llega en momentos de crisis de los grandes relatos metafísicos (recordemos la terna Marx, Nietzsche, Freud propuesta por Ricoeur y

Foucault) como si la historia le permitiese finalmente a la imagen estar a la misma altura que la idea y la palabra, como si ya la caverna fuese nuestro único mundo posible donde la imagen y la palabra valen lo mismo, siempre y cuando “simbolicen algo”. El cliché de “una imagen vale más que mil palabras” toma curso porque la imagen es siempre más ambigua y polisémica que la palabra o la narratividad, no porque no sea significativa. Una era de ponderación de la imagen quizás es el efecto de la debilitación de los sentidos trascendentes y racionales y, por contrapartida, del fortalecimiento de las expresiones afectivas y “sintomáticas”, más afines a las masas protagonistas del siglo XX.

El cine capitaliza todos esos nuevos cambios y se convierte en una nueva forma de escritura, con sus pros y contras relativos. Surgen finalmente los teóricos del cine y los filósofos de la imagen, como si se hubiese tratado de una proscripción de 2400 años. Se descubre a **la imagen como pensamiento** y las nuevas tecnologías nos demandan otro tipo de alfabetización.

La actualidad claramente no tiene nada que ver con lo que pensaba Platón: **sin una metafísica de la trascendencia queda una microfísica del poder**. Se vuelve a foja cero, no importa de dónde vienen las sombras, la verdad nuevamente queda del lado del que pone las cadenas en la caverna.

TITANIC



Por Varinia Mangiaterra

Hitchcock afirmó en 1939 sobre el *MacGuffin*: «En historias de rufianes siempre es un collar y en historias de espías siempre son los documentos». Hitchcock explica también esta expresión en el libro-entrevista con François Truffaut *El cine según Hitchcock*:

«La palabra procede de esta historia: Van dos hombres en un tren y uno de ellos le dice al otro “¿Qué es ese paquete que hay en el maletero que tiene sobre su cabeza?”. El otro contesta: “Ah, eso es un *MacGuffin*”. El primero insiste: “¿Qué es un *MacGuffin*?”, y su compañero de viaje le

responde: “Un *MacGuffin* es un aparato para cazar leones en Escocia”. “Pero si en Escocia no hay leones”, le espeta el primer hombre. “Entonces eso de ahí no es un *MacGuffin*”, le responde el otro».

Titanic

"El corazón de una mujer es un profundo océano de secretos" dice Rose, nuestra heroína en el viaje hacia esas y las otras profundidades, las del verdadero mar. En la cabina de un barco tapizada de monitores que devuelven la imagen

del abismo declara no tener ni una fotografía de Jack, quien la salvó “en todas las formas en que una persona puede ser salvada”. El plano siguiente es el de un pequeño submarino que asciende desde el barco naufragado, donde los cazadores de tesoros buscan el “Coeur de la Mer”, el “Corazón del Mar”. Esa joya es el *MacGuffin*.

Escribir algo concluyente sobre *Titanic* es casi tan ambicioso como pretender atravesar el corazón de una mujer; cada revisión de la película nos inunda de sentido. *Google Maps* informa en la web que quienes deseen conocer la ubicación exacta del Titanic podrán hacerlo con sólo ingresar las coordenadas 41.7325° N y 49.9469° W en la plataforma. En los 90, James Cameron descendió en persona más de doce veces al punto que sitúan esos números, ligando sus pasiones: la ciencia y el arte. Muchas de las imágenes que documentó se usaron en el film.

Tanto Jack, el dibujante, como Thomas Andrews (el ingeniero que diseñó el Titanic) son los alter ego del director. Así como Julio Verne viajó a la Luna antes de que fuera posible, Cameron nos dice que artistas y científicos padecen un hambre similar en sus mentes visionarias. Esta reversión de *Titanic*, de nuevo en la pantalla grande luego de una pausa de 25 años, tiene agregados en formato 3D que amplifican sutilmente la experiencia sensitiva, sin ningún esnobismo.

A lo largo del siglo XIX la ciencia y la tecnología habían experimentado un desarrollo espectacular en Europa y EEUU. A la vez fueron los años en que la cinematografía alcanzó su esplendor. El Titanic fue un artefacto colosal, emblema de una sociedad enamorada de sus logros materiales. Una suerte de Frankenstein, un monstruo que fracasó en su primer viaje hundiéndose ante la fuerza de la Naturaleza y la mirada perpleja de sus creadores.

Cameron produjo una obra de arte también colosal, exquisita. Recreó un hecho histórico entretendido como en una filigrana con el folklore que rodeó a la catástrofe. ¿*Titanic* es una película de amor, una de las que llaman despectivamente “pochocleras”? Es a la vez eso y mucho más.

Titanic describe el viaje de sólo cuatro días y medio de la nave que fue construida en dos años. Mientras se desplaza horizontalmente hacia su destino, la trama se desarrolla en el eje vertical, como si ese barco-ciudad fuera una muestra o porción recortada del Mundo. Por escaleras y ascensores Jack y Rose van de la cubierta del barco a su sala de máquinas, casi uno de los círculos del infierno de Dante. De la elegante y mortífera cena en el comedor a la fiesta popular en tercera clase, salvaje pero vivaz. El nivel de la tercera clase es casi un Purgatorio, donde las almas padecen, pero conservan la Esperanza aun cuando son encerradas con llave a la hora del naufragio.

Cada personaje está prolijamente delineado, como en un trazo de las carbonillas de Jack. La madre de Rose, una viuda tapada de deudas, ajustando a su hija el corsé en el camarote, al modo en que la empuja a casarse con Hockley. Molly Brown, la “nueva rica” que viste a Jack Dawson con el smoking de su hijo para que no desentone en la cena de primera clase. Dos mujeres “re-vistiendo” a los dos adolescentes, pero con objetivos tan contrapuestos.

Hockley compra el “Coeur de la Mer” para su futura esposa, desconociendo que no hay forma de poner precio al corazón de una mujer. Rose se lo dice cuando le arroja a Jack unos billetes por salvarla del suicidio. Ella quiso morir, pero al encontrar a Jack prometió no hacerlo, no rendirse nunca jamás. Su encuentro fue su verdadera “tabla de salvación”, más que el trozo de revestimiento de madera labrada donde flotó en el Atlántico del Norte hasta el rescate.

Hockley guarda el collar en la caja fuerte, Rose lo roba para usarlo como modelo desnuda de Jack y luego el Titanic impacta contra un iceberg y se hunde. Ochenta y cuatro años después Brock Lovett busca apasionadamente el diamante, encuentra en el fondo del mar la caja fuerte donde debía estar y en su lugar aparece un desnudo femenino pintado al carbón. La misteriosa mujer sólo lleva puesta la piedra preciosa.

Rose anciana, la mujer salvada por Jack “en todas las formas posibles” es ceramista, modela y da forma al barro con sus propias manos, como una diosa. Ella ve la noticia en tv y vuela en helicóptero hacia las mismísimas coordenadas de *Google Maps* y le cede a Lovett sus secretos en lugar de la joya, a pesar de tenerla consigo desde siempre.

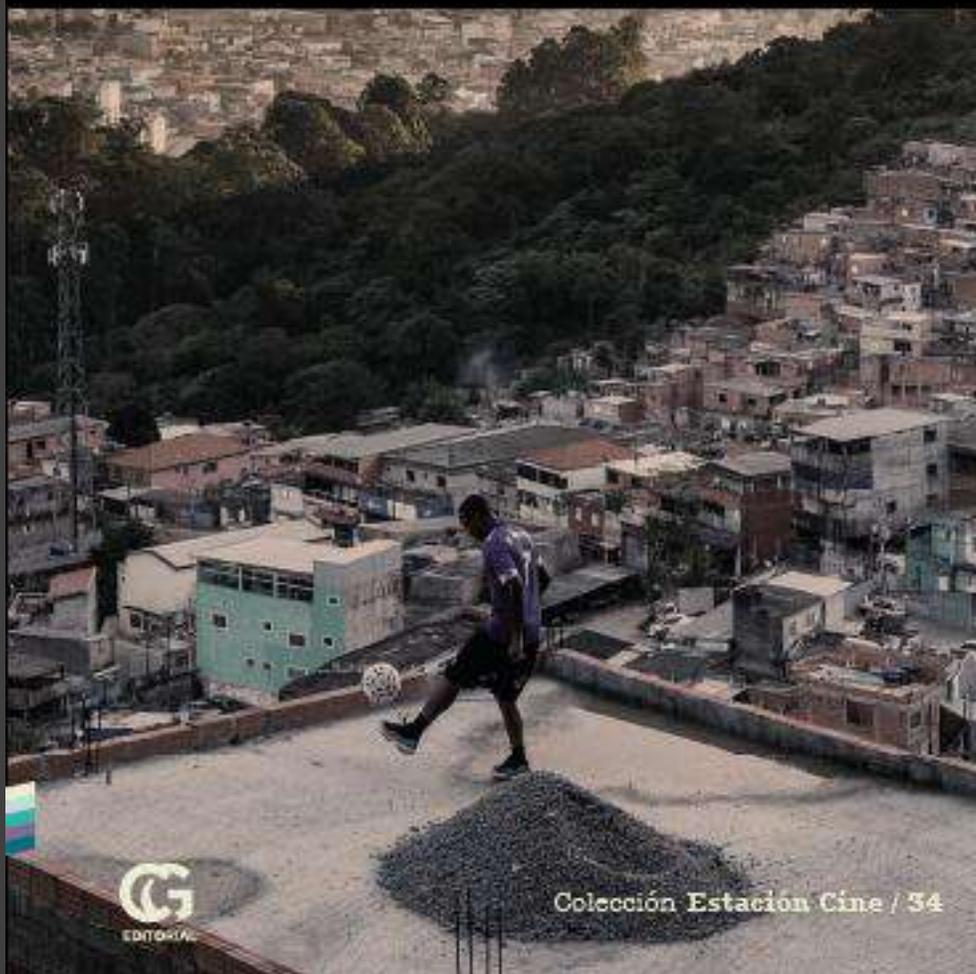
En la última escena del film Rose descalza y en camisón se trepa a la baranda como una jovencita y tira el collar por la borda como si soltara el último lastre. Después, dormida en su cama, regresa a la última noche del Titanic y asciende las majestuosas escaleras del comedor para encontrarse con Jack en el descanso, la inversión (simétrica) de la escena en la que ella arriba al comedor y él la espera al pie, “disfrazado” de caballero por Molly. Jack y Rose se encuentran, finalmente, en el descanso de la escalera.

No sabemos si Rose sueña con Jack o falleció esa noche en su cama como le augurara él. Pero sí sabemos que la existencia humana se divide entre los que confían en el valor de un *MacGuffin*, como Caledon Hockley, o los que trascienden, como Jack Dawson. Y también están los aventureros como Brock Lovett que, yendo tras el “Coeur de la Mer”, encuentran otros tesoros de océanos profundos.

Varinia Mangiaterra

Amadeo Acero / Fabián Bazán / Alejandra Beltrán
Antonio Camou / Mauricio Cocchiarella / Néstor Farini
Sergio Ferreira / Sergio Luis Fuster / Juan Galuppo
Sergio Ariel Montanari / Adrián Muoyo
Dana Belén Sopranzetti / Marcelo Vieguer

Cine y fútbol 2



**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

PRO-LIFE

FROM JOHN CARPENTER DIRECTOR OF HALLOWEEN AND THE THING

PRO-LIFE

RON PERLMAN MARK FEUERSTEIN EMMANUELLE VAUGIER AND CAITLIN WACHS



WRITTEN BY DREW McWEENY & SCOTT SWAN

Por Fabián Slongo

***PRO-LIFE*, de John Carpenter**

Hay una idea recurrente, central, que gira en torno a las películas de John Carpenter. La misma informa de la existencia de un acontecimiento singular, de características malignas, que vaga en eterno devenir por el universo buscando un sitio (un planeta amigable, un ser hospitalario) donde anidar y establecerse. La secuencia se completa con dicho portento desarrollándose en el interior de un organismo vivo (por lo general, el hombre) y su posterior salida a la luz del día (nacimiento) con la finalidad de reinar sobre la especie.

Este núcleo conceptual, que no es otra cosa que la inversión del mito cristiano del embarazo de María a través del Espíritu Santo, alerta, en todo caso, acerca de la pronta llegada del Anticristo.

Carpenter, siempre en las proximidades del maniqueísmo, entiende que luz y tinieblas son dos principios contrarios que perviven en constante conflicto desde el principio de los tiempos. En ese sentido, en sus historias de horror, el hombre (en representación del Bien, en el sentido de lo ético fundamental) será quien se oponga al mencionado suceso foráneo (el Mal) cuando este, invasión mediante, intente despojarlo de su condición humana y transformarlo en otra cosa (idea central de una de sus grandes obras maestras: *The Thing*, 1982).

En su visión, sin embargo, la contienda tiene un final abierto. El hombre, con sus múltiples debilidades y flaquezas, sugiere Carpenter, ofrece condiciones favorables, cuando no inmejorables, para que el mal prospere.



Bajando a tierra esta mirada, políticamente hablando, el Carpenter más prosaico, el de *They Live* (1988), por ejemplo, sostiene que esa fragilidad humana es aprovechada por las fuerzas oscuras —que en esta película no son otras que las del capitalismo salvaje— para desarrollarse e imponerse en todos y cada uno de los órdenes de la vida. En *They Live*, si se hace memoria, el Mal, oculto detrás de las formas atractivas que compra el dinero, aparece firmemente enquistado en la vida moderna a tal punto que, por cotidiano, ya forma parte del paisaje habitual del mundo. Si se observara esta realidad con otros ojos —o con ciertos anteojos: los que encuentra John Nada, su protagonista—, podría verse su cara siniestra.

En *Pro-Life* (2006), la película que motiva estas líneas, para descorder el velo, es necesario agudizar otro sentido. En esta obra breve, de algo menos de sesenta minutos, hecha para *Masters of Horror Series*, se trata de parar la oreja, saber escuchar, para dilucidar quién demonios es el que está hablando al oído.

La película comienza con una chica que corre por el bosque y que, al subirse a una ruta, casi es atropellada por un coche. En el auto viaja una pareja de médicos, ambos trabajan en una clínica abortista de la zona, como la joven parece algo atontada por el incidente deciden llevarla a la institución para hacerle estudios. La chica dice que la violaron, que está embarazada, y pide que le saquen la criatura, sostiene que Dios le ordenó evitar ese nacimiento. Su padre se presenta en la clínica en una camioneta, pretende que le entreguen a la hija de inmediato, no le permiten entrar —es un activista antiaborto radicalizado y, como tal, se le ha impuesto una perimetral—. El tipo se queda rondando por la zona con sus tres hijos varones, desconfía de la clínica. Dice que Dios le ha ordenado salvar al bebé. Un “poderoso rugido” que retumba en su cabeza parece confirmar sus dichos. Agotada su escasa paciencia, padre e hijos ingresan a la clínica a los tiros. El vientre de la chica, en tanto, se ve inquieto y abultado. Ella está desesperada por abortar, amenaza con clavarse un bisturí en la panza si no le sacan la criatura de in-

mediato. Ante la incredulidad de los médicos cuenta que fue violada por el demonio. Los hechos se desencadenan. Hay tiros y muertos por todos lados. Aparece el diablo: viene a proteger a su hijo. Se encuentra con el padre de la chica y, con un rugido, le echa en cara su incapacidad para defender al niño. El tipo entonces reconoce su voz, es la misma que antes le hablaba al oído, y se da cuenta de que fue engañado. Después llegará la apoteosis final. Fantástica, sin anestesia, como todo lo que hasta aquí se ha relatado.

En crudo, despojada de toda metáfora, podría entenderse *Pro-Life* como la crónica de un embarazo no deseado (una violación, para ser exactos) cuya víctima quiere interrumpir con urgencia.



La Voz de Dios, que ella dice escuchar, en tanto, es la voz sagrada que emana de su interior más profundo, la única verdadera, porque sólo ella sabe dónde le aprieta el zapato. La voz del

demonio, en cambio, para Carpenter, es aquella voz que resuena en ciertos oídos predispuestos, contagiando fanatismo.

Pro-Life, por otra parte, no escapa a las generales de la ley de sus películas: aparece el Mal ingresando a un organismo (en la forma de una voz), donde crecerá (como una idea) para salir luego al exterior (hecho acción) en el cuerpo deshumanizado de un fanático.



En relación a las voces que resuenan en los oídos de la gente, y a la necesidad de distinguir su procedencia para no caer en el engaño, el filósofo Martin Buber, en *El eclipse de Dios*, libro publicado a mediados del siglo pasado, ofrece algunas reflexiones que pueden venir a cuento. Las mismas parten del relato bíblico de Abraham —en aquel relato, del Génesis 22, si se recuerda, la voz de Dios le ordenaba a Abraham el sacrificio de su hijo Isaac como prueba de fe—.

En principio, para desarrollar su idea, Buber sostiene que Abraham, que ya había escuchado la voz divina con anterioridad, no podía equivo-

carse, ni confundir la voz de Dios con otra. Pero, más adelante, el filósofo deja flotando una pregunta (que Carpenter parece recoger en su película) que interpela a la humanidad entera: “¿Es realmente lo Absoluto el que a ti se dirige o sólo se trata de uno de sus imitadores?”.

Buber, apoyándose en las sagradas escrituras, remata diciendo: “Debe advertirse, en relación con lo que decimos, que según el informe de la Biblia, la voz divina que habla a Abraham es la voz de un delgado silencio (1 Reyes 19:21). A diferencia de ella, la voz de Moloch prefiere por lo general un poderoso rugido. Sin embargo, especialmente en nuestra época, parece extremadamente difícil diferenciar una de otra.”

Para complejizar aún más el estado de las cosas descrito por Buber, al finalizar el siglo XX, y llevarse consigo los últimos vestigios de los grandes relatos, o las grandes “verdades” que habían regido hasta entonces (empezando por el relato mayor de la existencia de Dios), decenas de pequeños fragmentos salieron, dispersos, a reclamar su porción de verdad, y a querer revestirla con los ropajes del todo.

A lo mejor la anécdota fantástica de *Pro-Life* (con su fanático que cree escuchar a Dios) no es otra cosa que el retrato de una de las tantas tribus posmodernas de hoy, que pregonan su verdad como la única verdadera.

Fabián Slongo

LA CASA DE JACK

de Lars von Trier



Por Josefina Sol Sergiani

Si bien *La Casa de Jack* es una de las obras maestras de Lars von Trier con infinidad de aristas posibles para analizar y pensar, voy a centrarme, solamente, en dos secuencias que llamaron particularmente mi atención. La primera secuencia va desde 107 a 111 minutos y la segunda desde 128 hasta 134 minutos. La película está contada con escenas que relatan los recuerdos de los asesinatos, pero también interviene Verge (Bruno Ganz) en un diálogo continuo con Jack (Matt Dillon) representada a modo ensayístico con archivos, imágenes, pinturas, videos, entre otras. Es decir, el film nos ofrece un discurso polifónico mientras prefigura composiciones de todos los estilos.

En la primera secuencia elegida, el personaje principal nos introduce al tema con un cartel que dice: “el valor de los íconos” cual Bob Dylan en el video *Subterranean Homesick Blues*. Inmediatamente, se nos muestra el video del pianista (Glenn Gould) que aparece a lo largo de todo el filme (un leitmotiv) interpretando un tema de Bach y que para el Jack, éste es uno de los mejores del mundo. Luego, aparece la estatua de la libertad, la torre Eiffel, y seguida a esta, un cohete y la luna. Pero no se detiene en estos “íconos populares” si no que se centra en el *Stuka*, un bombardero en picado, un avión de ataque utilizado en la segunda guerra mundial. Desarrolla que su característica principal es el sonido perturbador que genera cuando empieza a caer,

un chillido intencional para generar una reacción terrorífica en las personas, y finalmente lo compara con la trompeta de Jericó. Lo caracteriza como un detalle “espeluznantemente sofisticado”, “fantástico” “incomparable”.

Podríamos pensar que para Jack (¿el destripador?), el valor de los íconos populares dentro del mundo está expresado en el decaimiento de los mismos, en el horror, en el margen de la moral, y acentúa la necesidad de darle crédito a los íconos como Hitler —tema controversial en el director que trataré de retomar al final— entre otros. Por otra parte, el sonido del *Stuka* se podría pensar desde la semiótica como un índice. Y siguiendo esta línea, podríamos decir que ese chillido representa en la vida de Jack **un indicio de desgracia, la inminencia constante**.

Y retoma la secuencia con un collage de planos extraídos de películas anteriores del director —aparecen casi todas— mientras Jack dice (y lo voy a citar entero porque me encanta): “Algunas personas aseguran que las atrocidades que cometemos en la ficción son aquellos deseos internos que no podemos realizar en nuestra controlada civilización, por lo que en su lugar son expresados a través del arte. No estoy de acuerdo. Creo que el cielo y el infierno son lo mismo. El alma pertenece al cielo y el cuerpo al infierno”.

La película se vuelve completamente autorreferencial. Habla del director constantemente, devela su actitud hacia el hacer cinematográfico,

nos acerca a su idea de moral a la vez que posiciona en un mismo mundo las dos fuerzas que lo mueven: el bien y el mal. **Posiciona en la misma línea a Hitler y a Goethe, nos interpela a unir a los opuestos.** ¿Acaso no son todos hijos de una misma civilización, de unos mismos valores? Lars nos obliga a mirar, no de una forma censora, sino autorreflexiva al tigre interior que la sociedad y la cultura inevitablemente reprimen. Y agregaría como detalle final la frase controversial del director sobre el nazismo en la presentación de *Melancholia*. Luego del polémico episodio pareciera que la película justifica (y con cierta comedia) la frase de Lars: “Entiendo a Hitler”.

En la película, en muchas de las secuencias que se presentan a modo ensayístico o documental sugieren una idea “cerrada”. Es decir, pareciera que Lars von Trier nos entrega la película con moño, de manera explícita. O por el contrario, pero igual de válido, el danés nos muestra los hilos del protagonista para que empaticemos rápido en pos de comprender la actitud de un psicópata (que sabe de su condición). En otras palabras y como cualquier director, **intenta controlar la emoción en el espectador** (como sucede en casi todas sus películas, anticipando la desgracia de los sucesos). Pero aún así e irresistiblemente, el director nos propone pensar la obra completa de manera directa apelando a su cosmovisión, de la cual peca por controversial.

Resumiendo, pareciera que nos da la película regalada para esperar de manera pasiva porque sabe de antemano lo que nos va a generar. Intentar controlar la totalidad de las emociones que surgen al ver una película es una manera de padecer trastorno obsesivo compulsivo, como lo padece el personaje principal (y también Lars von Trier).

Cabe resaltar que el filme se desarrolla en modo entrevista. Esto nos aproxima a pensar en la **intimidad** que sentimos con los diálogos y nos deja empatizar con Jack, porque nos aproxima a su punto de vista sobre la moral, el arte, los íconos, entre otras cosas y nos ayudan a entender su psiquis, y por ende, su manera de actuar. Todos queremos que consiga construir la casa que se propuso al principio de la película. Y esto me lleva directamente a la segunda secuencia elegida.

En esta segunda parte del análisis, elegí la escena cerca del final donde finalmente nuestro controversial asesino en serie logra encontrar el material indicado para construir su casa. Esta escena sucede “en tiempo real”. Quiero decir que **se escapa de lo documental para mostrarnos, al contrario, lo ficcional.**

Está filmada con la típica cámara en mano del director, mostrando la inestabilidad de los personajes (y de casi todos los que actúan en sus filmes).

Antes de gatillar a una fila de víctimas atadas a un caño con una *Full Metal Jacket*, aparece físicamente Verge, su interlocutor que lo acompaña desde un principio, frenando el disparo. Es la primera vez que vemos a Jack en una escena interpelado por lo que otro le dice. **Lo vemos empatizar con un otro.**

El diálogo entre estos dos comienza. Jack le pregunta quién es y qué hace ahí. Verge responde que él mismo lo llamó y que siempre estuvo ahí. En esta parte la película **recurre a la fotografía** para mostrarnos imágenes de todos los asesinatos, pero esta vez con Verge de fondo. Es interesante pensar que este recurso trae consigo **el poder icónico de las imágenes** como prueba fehaciente de que Verge realmente estuvo ahí. A través de las fotografías damos por sentado (y retomando a Barthes) el noema *esto ha sido*.

La conversación continúa. Verge (o podríamos decir Virgilio), le pregunta sobre la casa que supuestamente iba a construir. Como el título de la película delata, Jack construyó una casa. Pero, ¿cuál es? La casa a mitad hacer que nos muestran a continuación se presenta en un plano fijo con un *zoom out*. Pareciera que estamos viendo una pintura (y personalmente, me recuerda a *Anunciación* de Piero della Francesca). Y en esta parte, Verge le recuerda a Jack que aunque su deseo era ser arquitecto, eligió la ingeniería, por esto debería encontrar el material indicado. Además agrega que ese material “**tiene volun-**

tad propia”, por esto termina la frase sugiriendo que lo encuentre y **lo deje hacer el trabajo**. Finalmente crea una casa mediana con los 61 cuerpos sin vida y congelados, que atesoraba en un frigorífico. La casa se transforma de repente en un portal que los arroja al viaje que tienen hacia el infierno. Acá es donde comienza el tramo final de la película y nos dimensiona al viaje de corte dantesco hacia el infierno.

Para cerrar, siento que Lars von Trier con esta película abrió una ventana que deja ver sus ideales, sus polémicas reflexiones y nos hace entender, a través de su obra y desde un artista (y asesino) en serie, parte de su realidad. El material que elige el director para contarnos esta historia es el “filmico”, por decirlo de alguna manera más poética. Quiero decir que el medio, la materia, para contar algo de su verdad es a través del cine, con la voluntad propia para abrir un portal y dirigirse hacia su interior, dejando pistas (y en ocasiones bastantes directas) que nos acercan a una parte de su verdad. La película finaliza con la canción *Hit the Road, Jack*, interpretado por Buster Pointdexter. Pienso que es una manera amable y cómica de referirnos a la ambigüedad que nos generó Jack a lo largo de la cinta, la misma que funciona como motor en todas sus películas.

Josefina Sol Sergiani

VAGHE STELLE DELL'ORSA



Por Marcelo Vieguer

Comienzo *in media res*: un interior, una fiesta burguesa donde se bebe y se habla con los consabidos canapés de rigor, para mostrarnos la nada misma de esa clase, con la aparente superficialidad de la pareja entre la italiana Sandra y el británico Andrew. Pero en el transcurso de la fiesta, Sandra nos muestra dos miradas y expresiones: una sonriente y festiva, y por otra parte, una retraída que nos lleva a pensar en un secreto; el director Luchino Visconti para ello, en medio del ruido del momento festivo, comienza a bajar la intensidad sonora del contexto a la vez que cierra el plano mostrando el rostro ensimismado de la espléndida Claudia Cardinale, para abrirlo rápidamente corrigiendo el encuadre en momentos del abrazo del marido que nota algo en ella, porque sabemos que la música la ha llevado a otro lugar y a otro tiempo. Primera impresión: si necesitamos un personaje que no pueda entender la profundidad de una ópera o una tragedia (que es lo mismo) y para el caso a Sandra, para ello nada mejor que un británico como marido, Andrew Dawson —nombre y apellido con **W** que no son parte del italiano—. Esto, que ya había sido presentado por Roberto Rossellini más de diez años antes, en su extraordinaria *Viaje en Italia*, se ve rubricado aquí en la película *Vaghe stelle dell'Orsa...* (llamada en Argentina *Atavismo impúdico*), aunque claro, con caminos sensiblemente divergentes.

El título el film nos lleva al canto XXII de Giacomo Leopardi, titulado “Los recuerdos” y que el personaje de Gianni declama —en el último acto— en sus primeros versos, con la mirada al vacío, poco antes de la revelación. No hay dudas que ese canto y esos recuerdos, fueron los que inspiraron a Visconti y sus coguionistas en la escritura de la historia y el guion. Nostalgia más que melancolía, fatalidad y poesía revelan cada uno de los versos de Leopardi, tal cual vehiculiza el personaje y el relato todo.



Pensar que la película refiere —como muchos críticos leyeron—, a Sandra y Gianni que recuerdan a su padre muerto en Auschwitz, es, directamente, no haber visto el filme. Veamos.

Sandra regresa a su casa junto a su marido, y la anquilosada Fosca, especie de ama de llaves, quien como un mueble parece que ha dejado todo tal cual época anterior detenida en el tiempo. Y aparece Gianni, y ese reencuentro en el jardín, entre abrazos y bocas deseantes, manos

que abrazan pero sugiriendo un algo más de la mera hermandad afectiva. Poco a poco, Andrew, el marido, intuye cierta verdad, y es que la casa, cada una de las habitaciones de esa casa paterna, la aleja a Sandra de él cada vez más, por lo que intenta primero alejarla, más luego intentará dar a luz algo que no solo no entenderá en su real dimensión, sino que su accionar lleva directamente a la aparición de lo trágico.

Eso, que el marido no puede aprehender nunca, como tampoco el pueblo con sus memorias prodigiosas, tendenciosas y pútridas, claro, suficientemente hipnóticas para calmar la sed de lo incognoscible... ¿no es eso inaccesible a lo que jamás pueden acceder, acaso, lo sagrado?

La aparición de Gianni se enmarca en el género fantástico, del silencio interior de la casona y palacio, el viento irrumpe para que Sandra acuda al interior oscuro del jardín, donde aparecerá Gianni, que se abrazan ¿apasionadamente? mientras se reconocen bordeando con sus manos los rostros y sus alientos, hasta que la aparición de Andrew los devuelve al presente que ya pareciera poco a poco a punto de implosionar.

Sandra y Gianni, hermanos olvidados, bien por su padre asesinado, bien por su madre que se refugia en un impoluto abogado que no es más que un pobre hombre quien cree tener un saber sin saber nada; y decíamos olvidados pues la Historia así con mayúsculas, los ha dejado al

costado del camino, refugiándose entonces en lo secreto, y lo que es lo mismo, lo sagrado.

No es casual, por otra parte, que la inauguración de un busto en el jardín para mantener viva la memoria del padre, sea un reflejo exacto de la tragedia ya fosilizada o momificada en las vidas que acontecen en la propia casa. El modo de conservarse entre los jóvenes, no ha sido más que un abrazo profundo ante las inclemencias devoradoras y sin descanso del mundo exterior. Allí en la casa, como un juego, Gianni y Sandra establecerán un nuevo mundo con nuevas reglas, esas mismas que el abogado primero, y el descarado Andrew después, intentarán mostrar como criminales, o casi: el incesto.



En el momento que Gianni recita en voz alta la primera parte del poema *leopardino*, interroga a Andrew respecto de conocerlo, y éste, ajeno a ese mundo, nos muestra la imposibilidad de acceder a ese otro estadio; o dicho de otro modo, Gianni en la expresividad de la alocución, da

a entender todo lo que Andrew intenta, torpemente, publicitar y dar a luz, poniéndolo en el lugar, tan ordinario y hasta cruel, que no es otro que el de ser parte de las comedillas de barrio. Andrew tiene las mejores intenciones, pero estas acaban en cuanto se pone en el lugar de pueblerino, de querer saber más sin saber qué es lo que en el fondo quiere saber. Andrew es la claridad de una brasa intensa que enciende a Sandra y que más que mostrarle un camino, el accionar del marido es una caída sin red en el abismo: Sandra solamente necesita que él confíe en ella.

En ese pueblo y a la noche de su llegada, Gianni intenta iluminar al cuñado camino a un bar, con la rica historia Volterra en la Toscana, el pueblo donde todo acontece, sitio de enfrentamientos entre etruscos y romanos primero, y entre güelfos y gibelinos después, y con toda la historia cultural atravesada en sus muros, y por supuesto, donde aquello que aconteció antes, pugna por acontecer otra vez, que en cine es un ahora. “Las vidas en las provincias son iguales en todas partes, porque en cuanto vuelves al pueblo, las pasiones de antaño se recrudecen muy rápidamente, aunque hayan pasado cien años” le dice Gianni a un pálido Andrew.

Más luego, ávido de saber, un saber estéril y alejado de cualquier sentimiento, que como arqueólogo británico hunde una y otra vez la pala en busca del pasado, en busca del secreto, sin saber qué hará con aquello que obtenga porque,

cuando lo hace, golpea frenéticamente a Gianni para que entierre otra vez aquello que ha dado a luz, y tarde entienda, muy tarde, lo lejos que estuvo de entender a su amada Sandra, porque el amor es eso también, un secreto imposible de revelar a la luz del día.

Con un pie en cada mundo, Sandra entonces decide volver junto a Andrew (le escribe), al mundo de la luz, de lo vivo, pero en la habitación secreta, alguien ha decidido habitar en el otro mundo, aquel que arrastrará a nuestra protagonista, hacia el fondo del abismo, ese lugar balbuceado por su hermano en los estertores de su muerte.

Por la mañana, al momento de descubrir el busto del padre asesinado por los nazis, y cuando —no podría ser mejor metáfora de lo ocurrido—, aquel jardín privado y secreto donde irrumpió lo sagrado, se convierta en paseo público para chismeros de barrio, lo trágico irrumpa para ordenar un mundo, ese mundo fosilizado que la propia Sandra puso en el mundo de los recuerdos, porque como bien se sabe, hay cosas que nunca debieran re-velarse.

Atavismo impúdico, dirigida por el genio de Luchino Visconti, un hombre sabio que supo como pocos hacer el gran cine.

Marcelo Vieguer

Nota: he aquí el Canto XXII de Giacomo Leopardi, que bien se lo entiende como parte de fábula acontecida en Volterra, en el film de Luchino Visconti, en traducción de Luis López Nieves.

Giacomo Leopardi

Canto XXII: Los recuerdos

No pensé, bellas luces de la Osa,
aún volver, cual solía, a contemplaros
sobre el jardín paterno titilantes,
y a hablaros acodado en la ventana
de esta morada en que habité de niño,
y donde vi el final de mi alegría.
¡Cuántas quimeras, cuántas fantasías
creó antaño en mi mente vuestra vista
y los astros vecinos! Por entonces,
taciturno, sentado sobre el césped,
me pasaba gran parte de la noche
mirando el cielo, y escuchando el canto
de la rana remota en la campiña.
Y erraba la luciérnaga en los setos
y en el parterre, al viento susurrando
las sendas perfumadas, los cipreses,
en el bosque; y oía alternas voces
bajo el techo paterno, y el tranquilo
quehacer de los criados, ¡y qué sueños,
qué pensamientos me inspiró la vista

de aquel lejano mar, de los azules
montes que veo, y que cruzar un día
pensaba, arcanos mundos, dicha arcana
fingiendo a mi vivir! De mi destino
ignorante, y de todas cuantas veces
esta vida desnuda y dolorosa
trocado a gusto hubiera con la muerte.

No supo el corazón que condenado
sería a consumir el verde tiempo
en mi pueblo salvaje, entre una gente
zafia y vil, a la cual extraños nombres,
si no causa de risas y de mofa,
son doctrina y saber; que me odia y huye,
no por envidia, pues que no me tiene
por superior a ella, pero piensa
que así me considero, aunque por fuera
no doy a nadie nunca muestras de ello.
Aquí paso los años, solo, oculto,
sin vida y sin amor; y entre malévolos,
en huraño a la fuerza me convierto,
de piedad y virtudes me despojo,
y con desprecio a los humanos miro,
por la grey que me cerca; y mientras, vuela
el tiempo juvenil, aún más querido
que el laurel y la fama, que la pura
luz matinal, y el respirar: te pierdo
sin una dicha, inútilmente, en este
inhumano lugar, entre las cuitas,
¡oh, única flor en esta vida yerma!

Viene el viento trayendo el son de la hora
de la torre del pueblo. Sosegaba
este son, lo recuerdo, siendo niño,
mis noches, cuando en vela me tenían
mis asiduos terrores en lo oscuro,
y deseaba el alba. Aquí no hay nada
que vea o sienta, donde alguna imagen
no vuelva, o brote algún recuerdo dulce.
Dulce por sí; mas con dolor se infiltra
la idea del presente, un vano anhelo
del pasado, aunque triste, y el decirme:
"yo fui". La galería vuelta al último
rayo del día; los pintados muros,
los fingidos rebaños, y el naciente
sol sobre el campo a solas, en mis ojos
mil deleites pusieron, cuando al lado
mi error me hablaba poderoso, siempre,
doquier me hallase. En estas viejas salas,
al claror de la nieve, en torno a estas
amplias ventanas al silbar del viento,
resonaron los gozos, y mis voces
joviales, cuando el agrio y el indigno
misterio de las cosas de dulzura
lleno se muestra; entera, sin mancilla
el mozo, cual amante aún inexperto,
va a su engañosa vida cortejando,
y celeste beldad fingiendo admira.

¡Oh esperanzas aquellas; tierno engaño
de mi primera edad! Siempre, al hablar,
vuelvo a vosotras; que, aunque pase el tiempo,
y aunque cambie de afectos y de ideas,

no sé olvidaros. Sé que son fantasmas
la gloria y el honor; placer y bienes
mero deseo; estéril es la vida,
miseria inútil. Y si bien vacíos
están mis años, si desierto, oscuro
es mi estado mortal, poco me quita,
bien veo, la fortuna. Mas, a veces,
os recuerdo, mis viejas esperanzas,
y aquel querido imaginar primero;
luego contemplo mi vivir tan mísero
y tan doliente, y que la muerte es eso
que con tanta esperanza hoy se me acerca;
siento el pecho oprimido, que no sé
de mi destino en nada consolarme,
y cuando al fin esta invocada muerte
esté a mi lado, y ya se acerque el fin
de mi desdicha; cuando en valle extraño
se convierta la tierra, y de mis ojos
el futuro se escape, estad seguras
de que os recordaré: y que suspirar
me hará esta imagen, y el haber vivido
en vano será amargo, y la dulzura
del fatal día aliviará mis cuitas.

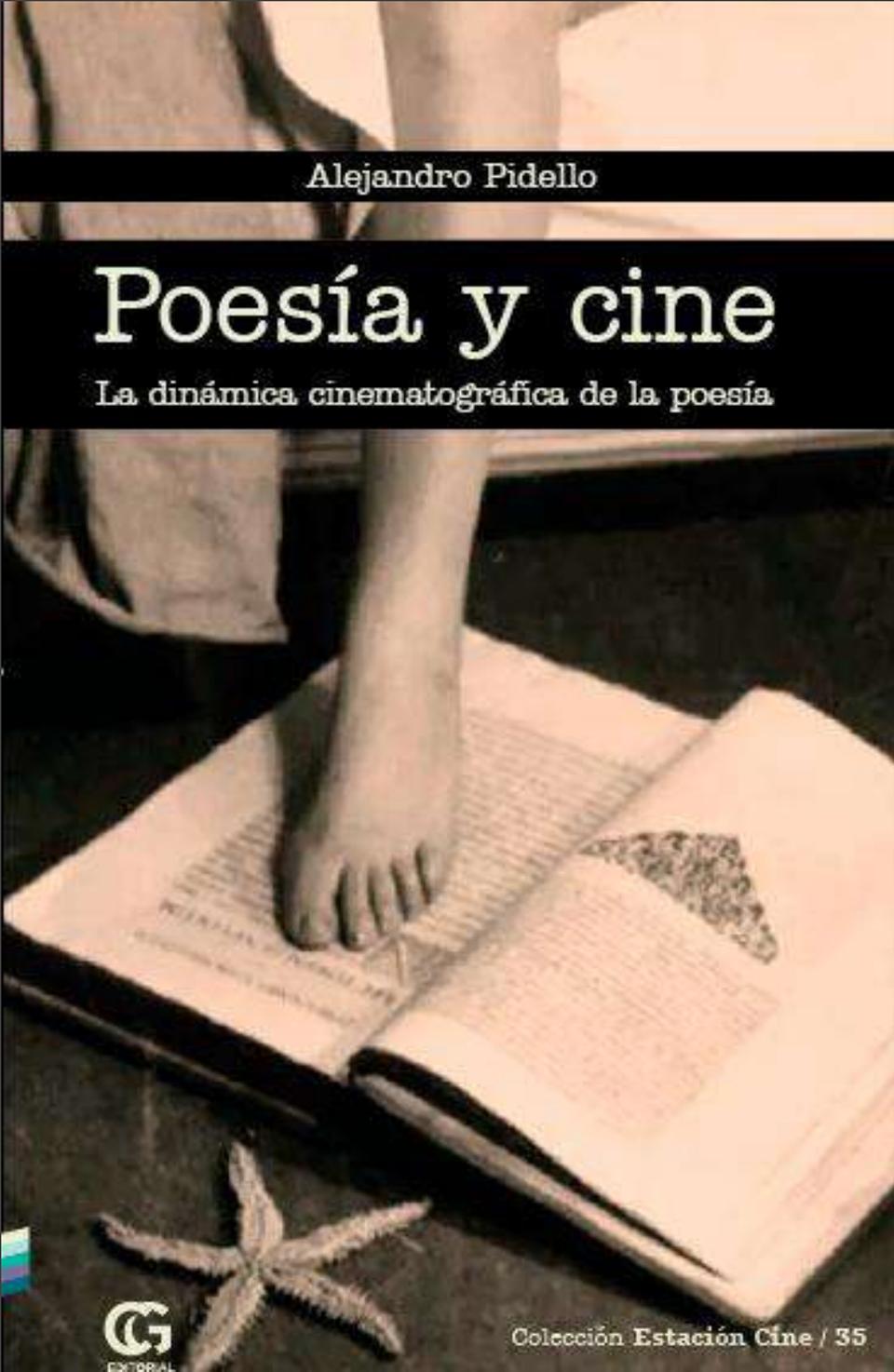
Ya en el primer tumulto juvenil
de contentos, de angustias y deseos,
llamé a la muerte en muchas ocasiones,
y largo rato me senté en la fuente
pensando en acabar dentro de su agua
mi esperanza y dolor. Luego, por ciega
enfermedad mi vida peligrando,
lloré mi juventud, y de mis pobres

días la flor caída antes de tiempo,
y sentado a altas horas en mi lecho
consciente, muchas veces, dolorido,
bajo la débil lámpara rimando,
lamenté, con la noche y el silencio,
mi alma fugitiva, y a mí mismo
exhausto me canté fúnebres cantos.

¿Quién puede recordaros sin suspiros,
juventud que llegabas nueva, días
hermosos, inefables, cuando al hombre
extasiado sonríen las doncellas
por vez primera; toda cosa en torno
pugna por sonreír; calla la envidia,
aún dormida o tal vez benigna; y casi
(inusitada maravilla) el mundo
su diestra mano tiende generosa,
excusa sus errores, y festeja
su entrar nuevo en la vida, y se le inclina
mostrando que por amo lo recibe?
¡Días fugaces que como el relámpago
se desvanecen! ¿y un mortal ajeno
habrá de desventura, si pasada
esta hermosa estación, si el tiempo bueno,
su mocedad, ay mocedad, se extingue?

¡Oh Nerina! ¿y de ti no escucho acaso
hablar a estos lugares? ¿De mi mente
acaso te caíste? ¿Dónde has ido,
que aquí de ti tan sólo la memoria,
dulzura mía, encuentro? No te ve

esta tierra natal: esta ventana
en que hablarme solías, y que ahora
triste luce a la luz de las estrellas,
está desierta. ¿Dónde estás? ¿No escucho
sonar tu voz, igual que en aquel día
cuando me hacía algún lejano acento
de tu labio, al llegarme, emblanquecer
el rostro? En otros tiempos. Ya se fueron
tus días, dulce amor. Pasaste. A otros
hoy les toca pasar por esta tierra
y habitar estas lomas perfumadas.
Mas rápida pasaste; y como un sueño
fue tu vida. Danzabas; en la frente
te lucía la dicha, y en los ojos
el confiado imaginar, el brillo
de juventud, cuando sopló el destino,
y yaciste. ¡Ay, Nerina! El viejo amor
reina en mi pecho. Si es que a una tertulia
o a alguna fiesta voy, para mí mismo
digo: ¡Oh Nerina!, ya no te aderezas,
ya no acudes a fiestas ni a tertulias.
Si vuelve mayo, y ramos y cantares
los novios les van dando a las muchachas,
digo: Nerina, para ti no vuelve
nunca la primavera, amor no vuelve.
Cada día sereno o florecido
prado que miro, o gozo que yo siento
digo: Nerina ya no goza; el aire
y los campos no ve. ¡Pasaste, eterno
mi suspirar! ¡Pasaste! Y compañera
será ya de mis sueños, de mi tierno
sentir, de las queridas y las tristes
emociones, la amarga remembranza.



Alejandro Pidello

Poesía y cine

La dinámica cinematográfica de la poesía.


EDITORIAL

Colección Estación Cine / 35

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

HEAT



Heat es una película sobre los contrapesos, la noche y el día, la luz y la sombra que pesan sobre los hombros de los héroes al igual que sobre el de los villanos, que al final son la misma cosa sólo salvados o condenados por aquello que persiguen.

Mann construye este sistema de dobles durante toda la película pero a mí me interesan particularmente tres momentos claves:

- Cuando Val Kilmer le dice a Robert De Niro que el sol sale y se pone a partir del amor que siente por su esposa. Esta cosmovisión está representada por el uso de la luz en toda la película.

- Cuando Al Pacino y Robert De Niro están frente a frente en el bar, repitiendo los mismos deseos y expresando los mismos miedos, como una persona observando su reflejo.

- El tercer momento sucede en la escena final, cuando el reconocimiento de la dualidad incluye una decisión y como toda persona de fe, elige el bien, más un bien terrenal, en duda, conciliado con la oscuridad. Por eso mismo la muerte de manos entrelazadas, uno espaldas a la cámara y uno enfrentándola.

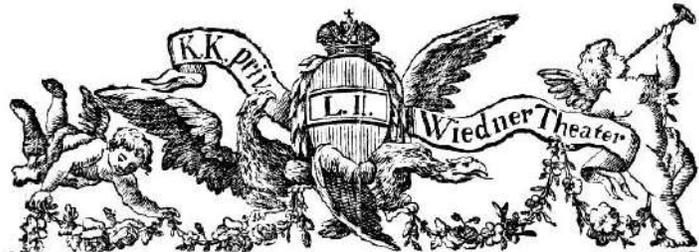
Por supuesto, obra maestra.

Por Fiorella Constanza Valente



Die Zauberflöte

de Wolfgang Amadeus Mozart



Heute Freytag den 2ten September 1791.

Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen

Zum Erstenmale:
Die
Zauberflöte.

Eine grosse Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

P e r s o n e n.

Osiris.	"	"	"	Dr. Berl.
Osiris.	"	"	"	Dr. Schack.
Sprecher.	"	"	"	Hr. Winter.
Erster)	Miesler.	"	"	Hr. Schikaneder der Ältere.
Zweiter)	"	"	"	Hr. Küller.
Dritter)	"	"	"	Hr. Wolf.
Wächter der Nacht.	"	"	"	Mob. Hofst.
Prinzessin ihre Tochter.	"	"	"	Mlle. Gottlieb.
Erste)	"	"	"	Mlle. Köpfer.
Zweite)	Dann.	"	"	Mlle. Hofmann.
Dritte)	"	"	"	Mob. Schack.
Papageno.	"	"	"	Hr. Schikaneder der jüngere.
Ein alter Weib.	"	"	"	Mob. Berl.
Monstrosus ein Knecht.	"	"	"	Hr. Hansful.
Erster)	"	"	"	Hr. Girske.
Zweiter)	Stae.	"	"	Hr. Grafel.
Dritter)	"	"	"	Hr. Start.
Papier, Silben, Gefolge.				

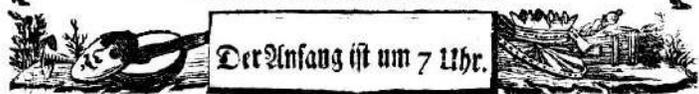
Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und m. r. licher K. K. Kammerkompositore. Herr Mozart wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrt. würdiges Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stückes, das D. hefter heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwey Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahren Kostum gestochen ist, werden bei der Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft.

Drey Capit Theatermacher und Herr Reichthaler als Dekorateur schmeickeln sich nach dem vorgeschriebenen Plan des Stückes, mit möglichsten Künstlerfleiß gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.



¿Por qué elegiste *La flauta mágica* de entre las óperas de Mozart, por sobre una muy superior como *Don Giovanni*, por ejemplo?

Cuando, para estas conversaciones, pienso sobre qué óperas hablar, las elijo no solo por su valor intrínseco como obras, sino también porque nos puede traer algún tema para conversar que pueda ser interesante o relevante en términos estéticos e históricos. Con esto te estoy dando la razón: esta no es la mejor de las óperas de Mozart, a pesar de que a nivel musical me parece de un grado de inspiración, que claramente es obra de alguien que bordea el genio. Mozart es un artista en el que, sin ponernos románticos, hay algo “genial”, ¿no? De esa naturalidad en la expresión, esa especie de inconsciencia de las fuerzas que libera en su creación, esa sensación de totalidad, de abarcar el arco completo de la experiencia humana y apuntar a su dimensión trascendente. Pero es claro que *La flauta mágica* me parece artísticamente inferior a *Don Giovanni*. Pero a la vez me parece que trae algunos problemas que me atrae analizar con vos.

¿Cuáles serían esos temas?

El principal creo que se puede resumir en la siguiente pregunta: ¿Cómo crear y poner en escena una obra dramática a partir del procedimiento de la alegoría? Me parece además muy interesante el momento puntual en que aparece.

Dos años después de la Revolución Francesa. En ese clima de agitación social e intelectual. A eso agregale lo que significa para la historia de la ópera, la influencia que tuvo a futuro.



Wolfgang Amadeus Mozart

Hablemos primero un poco de eso.

Para empezar, es la obra que es considerada —el mismo Wagner lo dijo—, el comienzo y basal de la ópera alemana. Y esto no es un tema menor. Hasta ese momento no había Ópera alemana, lo que había era Ópera hecha en Alemania. Pero en términos estéticos no había nada del nivel de la ópera italiana y la ópera francesa. La única manera de “conversación” con esos paí-

ses, era hacer óperas italianas y francesas. Por eso Mozart, si bien tiene, grosso modo, diez óperas italianas y cinco alemanas, sus anteriores obras alemanas, salvo *El rapto en el Serrallo*, no tienen ni de lejos la relevancia de *La flauta mágica*. Entonces, es una obra que condensó tempranamente todo lo que va a ser la ópera alemana futura. Ahora si querés, vamos a lo otro...

Que es una ópera masónica...

Exacto. Me parece bien si lo planteamos de entrada: es una ópera abiertamente masónica, como tal vez otras lo son de manera más sutil. Mozart era masón, Emanuel Schikaneder su libretista, actor y puestista era masón. Digo que era masónica, porque la voluntad de sus hacedores era transmitir abiertamente un cierto tipo de “mensaje”. Y no buscaron ocultarlo de ninguna manera. Eso, te lo adelanto, es lo que creo que la hace fallida a nivel dramático y finalmente casi pueril como obra de arte. Pero vayamos por partes. Hay mucha controversia histórica sobre si fue o no financiada por los masones, si a Schikaneder lo habían, o no, echado de su logia y esto era un intento de reconciliarse, un manotazo de ahogado. Pero creo que en esta conversación podemos prescindir de eso, que ya fue largamente estudiado. Como en las anteriores conversaciones me parece que podemos hablar de

cuestiones nuevas, o un punto de vista diferente a lo que la musicología trabajó en estos siglos, que por supuesto es exhaustivo y mucho más adecuado que mi análisis desde un punto de vista musical.

Exacto, esa es la idea que yo tengo de estas conversaciones. Vos como crítico de cine, además de guionista de cine y libretista de ópera, podés tener una aproximación que agregue algo distinto. Decías entonces...

Decía que esta es una ópera, la primera ópera de repertorio, hasta casi el borde del siglo XX, que alguien dice que quiere decir algo distinto a lo que estamos viendo. Alguien que hasta se ufana de ello, un poco en contra de su propio público, ¿no es cierto? Una historia abiertamente alegórica. “Alegoría”, del griego *allegoría*, esto es: “digo lo mismo de otra manera”. Y a mí personalmente me parece fascinante ese problema. Nosotros lo hemos conversado en charlas anteriores, referido al tema del cine. Acá lo interesante es que aparece en la ópera, y nos permite encararlo de otro modo. Entonces tenemos: una ópera masónica construida sobre la alegoría, es decir que busca todo el tiempo ser interpretada en sus menores palabras y detalles. Así, hasta el último comentarista va a hablar del uso del número tres, la importancia del templo, el humanismo de Sarastro, etc.

Me gustaría volver a lo de la Revolución Francesa.

Volvamos. La ópera es de 1791 y podríamos decir que es la primera ópera hecha bajo el bajo el régimen de la Razón. Ya ocurrió la Revolución Francesa, y es la obra que viene a poner los puntales de cómo es una ópera, cómo es una obra de arte hecha según estos nuevos principios. Como sabemos, la Revolución Francesa es básicamente una obra de logias masónicas. Como todas las revoluciones de esas décadas, ¿no es cierto? Cosa que nos tendría que poner a pensar a los argentinos también. Porque la que termina constituyendo nuestro país, que comienza en 1810, y las otras de la América del Sur, son como bien sabemos, movilizadas por masones como San Martín, Bolívar, Miranda, y tantos otros de segunda línea. Que llegan al continente al mismo tiempo, con un plan de acción coordinado, etc. Bien, es ese espíritu moderno, antirreligioso, levantado en contra de los poderes terrenales y espirituales de la época, no para darles fin, sino para reemplazarlos, el que alimenta esta ópera de Mozart. Y hoy nos es bastante fácil verlo. Porque, y me permito esta observación nomás por ahora: ¿qué ópera de Verdi o Donizetti, o de Bizet o no sé, de Stravinsky, nos arroja a la cara la presunción de que nos está diciendo algo para lo cual necesitamos una guía de entendimiento? Por supuesto que esos autores, como verdaderos artistas, trabajan también a

nivel simbólico y sus historias permiten el acceso a un sentido más allá de su trama. Pero siempre está la primera trama, la primera historia como soporte. La historia de amor, la escaramuza erótica, la farsa, etc. Pero fíjate bien: ¿qué ocurre en términos dramáticos en *La flauta mágica*? Nada. No hay personajes, ni acción dramática, sino jeroglíficos que debemos esforzarnos en interpretar, bajo pena, caso contrario, de sentir que asistimos a un completo sinsentido. ¿Te parece que algo de esto puede ser adjudicado a Puccini o a no sé, Gluck? Wagner, por supuesto, es otra cuestión, como en casi todo aspecto.

Podríamos decir entonces que es una ópera “moderna” en ese sentido.

Totalmente. Muchos la llaman “la primera ópera moderna”. Es increíble cuánta novedad tiene. Cuánto se parece a lo anterior y a la vez, cómo condensa toda una nueva manera de hacer ópera. Por eso Wagner dice que es el origen de la ópera alemana y se obsesiona con ella. Claro que lo hace cuando ya tiene un largo recorrido dentro de la cultura alemana. Y el primer gran exégeta obsesivo que tiene es Goethe.

Goethe, otro masón...

Así es. Goethe dice que es la más grande ópera que existe. O algo parecido. Hasta hace una

adaptación y la hace representar en Weimar, él mismo a cargo de la puesta en escena. Quedaron los bocetos que hizo para escenografía y todo. Inclusive se pone a escribir una continuación. Pero la abandona cuando se da cuenta que no hay un músico a la altura de Mozart para esa continuación. Ahí hay algo que podemos interpretar también a nivel simbólico ¿no?

En aquel tiempo tener el apoyo de Goethe era tener el apoyo de quien se consideraba la máxima autoridad de la cultura europea...

Exacto. Por eso lo traigo. ¿Ves? En el comienzo mismo de su circulación ya hay algo interesante. Aparece y ya la aprueba la principal figura del mundo cultural alemán moderno. Una figura muy equívoca. Racional y humanista, masón, pero que pretende mirar hacia una cultura tradicional europea, a la que por otro lado no hace más que erosionar y hasta podríamos decir, herir de muerte. Entonces, es una obra que evidentemente captó un espíritu muy fuerte de la época, y el espíritu es este puntualmente, ¿no? Creo yo, y por eso le interesa tanto a Goethe. Extendiendo un poco y tomándonos la libertad del caso, podríamos llamarla la primera ópera hecha bajo la égida de la Diosa Razón. Curiosamente la primera ópera es la más estafalaria, la más libre, la más sin contenido..., es un cuento de hadas. Viste que entre los comentaristas del

mundo de la ópera se dice mucho eso de: “No, no, no se esfuercen por buscarle un significado, es simplemente un cuento de hadas”. Como si hoy no supiéramos, digo, que el cuento de hadas, desde los hermanos Grimm en adelante, es el lugar, el reservorio, o el lugar de caída, o en el que quedaron con rasgos desfigurados, los grandes relatos tradicionales.

Y que Vladimir Propp estudió de manera tan profusa...

Exacto. Y ya casi tiene cien años su “Morfología del cuento”, ¿no? Y te sumo a alguien fundamental como Mircea Eliade. Eliade no habla de otra cosa, digamos —por exagerar, Eliade habla de muchas cosas, pero pongamos que no habla de otra cosa—, de la pervivencia de ese saber tradicional, de ese conocimiento en estado de caída, de la pervivencia en el alma del hombre moderno de la aspiración a lo trascendente. Por eso leer hoy todavía que los “relatos populares” o “cuentos de hadas” son algo de naturaleza infantil, realmente... Pero vos me podrás decir: ¿Entonces cuál es el problema con *La flauta mágica*? Y sería una buena pregunta. Tendría entonces que decirte que, para contar un cuento, hay que creer cabalmente en ese cuento. Y no que sea la ocasión de una elucubración racional o cobertura agradable de una verdad o mensaje a ser entregado a un público.

Empiezo a entender el por qué de tu interés por esta ópera.

Bueno, me interesa eso, me interesa el momento en que nace. En 1791, con 1789 tan cercano, hecha por gente del mismo espíritu que hizo la Revolución Francesa. Aunque claro, en Mozart eso es problemático, porque tiene como toda persona en una encrucijada histórica, una especie de duplicidad. Pensar que Mozart interrumpe la composición de *La Flauta Mágica*, para componer de apuro, en poco más de tres semanas, otra obra, *La clemenza di Tito* para la coronación de un monarca. Y que es nada menos que Leopoldo II, el nuevo emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Y que en varios sentidos es una obra simétricamente opuesta a la otra. Porque es una ópera seria, hecha sobre un libreto de Pietro Metastasio. Como sabrás, Metastasio fue el rey de la forma operística clásica. Sus libretos fueron musicalizados dos o tres, o cuatro veces, y tendría que chequear el dato, pero tiene por lo menos cien libretos de ópera. Y él marcó los principios neoclásicos de cómo había que construir libretos de ópera.

Entonces, mientras se está pariendo la nueva ópera, moderna, irreverente, revolucionaria, Mozart, que es un ser bifronte, compone la alabanza de la monarquía clásica, sobre un libreto del más academicista de los autores. Una ópera para el palacio. La otra para el teatro más barato y popular de la ciudad. Todo eso en sus últimos

meses de vida, a lo que tenés que sumarle el *Requiem*. Las tres obras paridas casi al mismo tiempo.

Con esto te quiero decir que Mozart, en términos personales no tiene tiempo en ser el representante de nada. Si hubiera seguido viviendo, probablemente sí, se hubiera enfrentado, digamos, a las monarquías europeas. Pero por suerte para su endeble situación financiera, Salieri rechaza el encargo y lo puede agarrar él. Entonces, interesante esa cosa de bisagra, también me gusta, ¿no? Está como con un pie en el antiguo mundo, en el *Ancien Régime*, y otro en este nuevo mundo que va a venir, y él en parte lo construye con esta obra.

Creo que no termino de entender el aspecto alegórico al que te referís.

Esto es: *Me tenés que interpretar*, no estoy diciendo lo que digo, estoy diciendo más de lo que supuestamente estoy diciendo. Esto que el arte conoce, por supuesto, desde su mismo origen, porque el arte no es otra cosa que eso, que contar los primeros relatos originarios, los mitos o los relatos iniciáticos, bajo un ropaje que cada época tomará, digamos, el origen de la que llamamos de nuestro occidente, si todavía nos reconocemos como occidentales, se trata de esa obra fundante, que es *La Ilíada... Y La Odisea*. No sabemos si la guerra de Troya ocurrió real-

mente en la historia, o no, supuestamente parece que sí, que ocurrió esto, pero no lo sabemos. Con lo cual, en realidad, *La Odisea*, ejemplarmente, es un relato iniciático. Es la historia de un alma perdida que llega a su centro, que recupera su casa y su trono —o sea su centro—. Ya lo hemos hablado, eso de que termina en el lecho nupcial que está tallado en el árbol, ¿no? Acá también vamos a tener algo parecido, porque la flauta mágica va a aparecer estando tallada en el Roble, un Roble que está en el centro del mundo. Entonces, es la imagen del *Axis mundi*, que está también acá.

Algo muy similar en *La valquiria* de Wagner donde Siglinda le muestra la espada hundida en el árbol a Sigmundo, ¿no?

Bueno. Eso es una de las tantas correspondencias de Wagner y cuando lleguemos a Wagner, nos hacemos, obviamente, una panzada. Porque si Mozart no escribe el libreto, no sabe qué es, Wagner sabe perfectamente lo que va a hacer. Y Wagner tiene, en términos de lo que nosotros conversamos, en los términos en que Ángel Faretta se refiere al cine, podemos llamar a Wagner como un artista autoconsciente plenamente. Autoconsciente a todos los niveles, él sabe qué hace estilísticamente, él sabe que está haciendo ópera alemana, él sabe qué está contando porque tiene que darle un mito fundacional a Alemania.

Él mira para atrás y se pregunta: ¿desde cuándo somos Alemania? ¿Desde cuándo somos alemanes?, en pleno siglo XIX cuando se están definiendo las nacionalidades, de allí que Wagner no es el músico central de Alemania por casualidad; no es solo porque es un buen músico, probablemente, en términos operísticos, sea el más dotado. ¿No? Evidentemente, está por arriba de las capacidades de un compositor de óperas, porque es un compositor musicalmente de un grado de sutileza y de capacidad desbordantes. Después, como ya hablamos de la división alemana-italiana. Porque para mí es superior Puccini en un punto, pero, digamos, la autoconsciencia de Wagner es total, sobre sí mismo claro. Termina por construir un teatro, porque sus obras necesitan un teatro propio, que toma las características casi de un templo...

Por eso él habla de sus obras como dramas sacros...

Y sí, es quien llega a decir: *yo no hago óperas, esto no es una ópera, esto es drama sacro*. Imaginate un artista en pleno siglo XIX, poniendo en el centro la sacralidad de la obra de arte, y de lo que él va a contar míticamente. Bueno, todo eso, de alguna manera, nace acá. Y parte del equívoco, obviamente, que arrastra Wagner, cierto equívoco que para mí está en la obra de Wagner, nace de aquí, del equívoco que tiene

La flauta mágica, pero de Wagner ya nos entenderemos en otra oportunidad...

Y el equívoco es...

...Que *La flauta mágica* nos dice: me tenés que interpretar y que es un gesto muy moderno. ¿Por qué? Es un gesto moderno porque le está hablando a un público que no sabe qué tiene que interpretar; porque cualquier persona culta que estaba en contacto con el arte o con las grandes obras de arte y también porque, desde Grecia para acá, nadie pensaba que era literal, porque entendía perfectamente todo. Cuando el mundo griego leía *La Odisea*, entendía todos los elementos simbólicos. Entendieron qué era una espada, qué era un árbol, qué era una nave, qué eran las sirenas, qué era Polifemo, entendían el simbolismo de cada cosa. No tenía ninguna duda de que era un viaje iniciático, que eran pruebas que conllevaban, por supuesto, cuáles eran los riesgos a correr. El sonido del canto me seduce, bueno, es lo femenino pero también es la música. Otro ejemplo, esta cosa platónica de *La República* donde solo se va a tocar los ritmos que hacen bien, porque hay ritmos prohibidos, que disgregan al alma. Bueno, entonces, esto ya lo sabían todos. Pero en cambio, cuando empieza el mundo moderno, pongámosle esa baza ahí fuerte, el público ya no tiene esa formación, ya es una horizontalización. Estoy exagerando por-

que realmente la ópera italiana del siglo XVII en Venecia, la veía el gondolero pero en su cultura, todavía había rastros de esto que hablamos del mundo antiguo, no era el mundo moderno horizontalizado. Imaginate ahora...

¿Y ahora?

Ahora lo que te queda es ir al festival de Cannes, hacer una rareza y decir, ¿a qué no adivinan qué estoy diciendo?

Claro, todo lo opuesto...

Exacto... Jueguen a interpretarme... Entonces, si te exagero mucho, voy a exagerar, tomarme libertades, pero para poder pensar, digamos, y sé que soy injusto, *La flauta mágica* es un poco esto. Si el arte, si la ópera italiana decía: te voy a contar una historia y el simbolismo viene por añadidura de quien lo comprende, o quien lo quiere entender; el artista que se pone a trabajar una materia mítica y a trabajar dentro de un género muy acotado, porque el sentido ya viene preexistente.

Esto me hace acordar un poco a mí como historiador, porque hay una declaración fundante de la obra moderna de un alemán —ese es otro gran tema la historiografía alemana— decía que es el historiador alemán Leopold von Ranke, que es el gran padre de la historia científica, que

dijo: nosotros tenemos que trabajar la crítica de documentos, para cuando afirmamos algo esté basado en documentos, que es algo que después es muy despreciado, ¿no? El siglo XX se dedicó a despreciar eso, pero Ranke decía una cosa muy interesante: a nosotros, como humanos, nos toca contar los hechos, el sentido de los hechos es responsabilidad de Dios. Ranke, decía, es historiador, no es filósofo, o sea, pensá el anti-hegelianismo que es esto, ¿no? O sea, el espíritu en su desenvolvimiento y el sentido, ¿verdad?, no es mi tema, decía. Entonces, digo, hay artistas que hacen su oficio, que no tienen el control total de todo. Lo de Wagner es una novedad, Wagner sí estudia, sabe que el mito tiene un sentido, lo trabaja, entiende cómo opera el simbolismo...

¿Y el *leitmotiv* creado por el propio Wagner?

El sistema de *leitmotiv* creado por Wagner, es cómo poner en música los símbolos. Cuando suena tal tema, es el tema de la espada, ¡pero se está cantando otra cosa! ¿Por qué mientras él canta aparece el tema de la espada?, porque remite algo o que pasó o que está por venir, y en el fondo eso remite al tema simbólico de la espada, es la espada que él va a conseguir y va a matar. Entonces, cuando usa la palabra “monstruo”, lo hace con el motivo de la espada, etcétera —estoy inventando algo ahora en ese profuso

mundo—, pero tiene que ver con eso, y eso no se le había ocurrido a nadie, la idea de que lo temático y lo simbólico tenía que estar construido musicalmente. En el caso de Mozart, bueno, él era músico y le pone música y melodías a eso. Si se quiere un poco más ingenuo, puede ser. Pero acá ya hay un rasgo, me parece, en ese sentido, que es esta idea de: **me tenés que interpretar...**

Interesante...

Y hay algo que es interesante también en esta ópera, para mí, que es un elemento que se insiste mucho cuando se nos habla de esta obra y es que nosotros no podemos medir, no podemos terminar de medir del todo bien, que es: dónde se representó la ópera, quién se la encargó y para qué, ¿no? Las demás óperas de Mozart, por ejemplo, la propia *La Clemenza di Tito* se representó en un palacio. O sea, en el contexto de la asunción de un emperador, imaginate todo lo que conlleva eso.

Es cierto que, para entonces, la ópera ya era un arte popular, pero este parece un caso hasta más extremo todavía, porque por ejemplo en Venecia, los operistas italianos estrenaban en *La Fenice*, que era un teatro de ópera. Entonces, ocurría algo más alto o algo más bajo, pero era el lugar donde se representaban óperas. Acá, el gran tema que tienen es que *La flauta mágica* se

representó en un teatro, donde Schikaneder era justamente el dueño de ese teatro, a la manera de Shakespeare digamos, como era anteriormente. Schikaneder era el empresario, el dueño, el actor principal y el libretista, y era el que construía las historias. Anteriormente, sabemos eso, Shakespeare era el dueño del teatro *The Globe*, él era un empresario también teatral y por eso muchas de sus obras tienen todo tipo de efectos, porque tenía un público que entretener. Shakespeare no era un artista cortesano, no era alguien que tenía la posibilidad de ejercer dentro de un marco regulado, tenía que vender entradas, tenía que cortar tickets como ocurre hasta el día de hoy; y en mi caso, cómo hacemos los que escribimos —en mi caso, guiones—, para intentar seducir a públicos amplios del mundo y a plataformas de *streaming*. Bueno, es el mismo problema.

Pero Schikaneder tenía su público...

Sí, y tenía este teatro, que tenía un público, un teatro enorme, entraban mil personas, pero que no llegaba a ser un teatro; en el libro de Daniel Snowman: *La Ópera. Una historia social* es donde lo describen mejor y en donde se toma mucho trabajo en la descripción muy detallada de cómo era, porque Viena era todavía una ciudad amurallada, una ciudad todavía con rasgos medievales. Y el teatro estaba en las afueras,

justamente. Había dos teatros, uno en el sur y otro en el norte, en las afueras de la ciudad; el de Schikaneder estaba en los extramuros, con todo lo que eso significa simbólicamente. Y no solo eso, porque no era un teatro, era una construcción muy grande que estaba en el medio de un montón de construcciones, como dentro de un suburbio, caótico, y como todo suburbio —hoy lo vivimos en la Argentina con la imagen del conurbano, ¿no?— es caótico, es peligroso, no hay ley, no hay reglas, todo crece de manera desordenada y es bajo, y su público era básico, elemental, mezclado, bueno, eso era el público. Y Schikaneder hacía de todo. Se especializaba en lo que se llama en ese momento el *singspiel*, un género menor, y también con zarzuelas, por ejemplo. O sea, un lugar especializado en géneros menores. Entonces, mira que paradójico, la obra que nace en el lugar más pobre, en la barraca directamente, como espectáculo casi de ferias (muchas comillas hay que ponerle, porque no lo podemos medir exactamente), tomémoslo a eso como un rasgo, no era en un teatro hermoso como *La fenice*; porque se entendía que en *La fenice* se representaban óperas, se entendía que lo estaban haciendo para vender entradas, era popular, comían, era todo un mundo. Pero en el de Schikaneder no, era un mundo más caótico, entraba un poco de todo. Representaban obras de teatro, hacían *singspiel*, hacían cosas de títeres, era realmente para mí lo más parecido que

yo me puedo representar como al comienzo el cine, del final del siglo XIX y principios del XX. Si me lo tengo que representar, es como en *Drácula* de Francis Ford Coppola cuando van a ver la película, es un espectáculo de tiendas, de ferias, era ese público. Bueno, si entendemos eso, también entendemos un poco algo que el cine después también hace, es que en ese lugar tenés como una libertad mayor, porque trabajas para un público que no tiene regulaciones culturales.

Mozart, como masón, ¿tenía cierta conciencia de los materiales que estaba trabajando?

No sé cuanta consciencia tenía Mozart entonces, pero lo que sí era seguro, era que ese público, en esos márgenes, no tenía ni idea de esto. Hay muchas preguntas históricas respecto a que los masones no querían hablar de su mundo; por ejemplo, la muerte de Mozart, viste que se habló, porque él estaba convencido de que lo habían envenenado, por eso aparecen todas esas versiones de envenenamiento. Por ejemplo, la ópera *Mozart y Salieri* con libreto de Aleksandr Pushkin en 1830 y música de Nikolái Rimski-Kórsakov, que en realidad Pushkin lo toma de una versión oral que la levantan muchos años después de la muerte de Mozart, porque él realmente pensaba que lo habían envenenado. Entonces, aparece la hipótesis: que lo envenenan

porque contó secretos de la masonería. Pero, ¿para qué iban a hacer tal cosa? Porque Mozart no era el entendido, ¿por qué no lo envenenaron a Schikaneder ¿verdad?, que es él quien figura como libretista. Pero también está la duda si Schikaneder lo escribió o no. Pero es una obsesión que no tiene sentido, porque en ese momento no hay autoría. Es más, *La flauta mágica*, está sacado casi literalmente de dos o tres obras. La trama, los personajes, están sacados de dos o tres tramas que son refundidas, como se hacía en ese momento, se agarraban materiales... Bueno, lo que hablamos de Shakespeare, agarra materiales, lo refunde, lo saca de tal lado, no hay autoría. Hoy en el mundo del *copyright* y de las leyes, no se entiende eso, pero entonces, la obra se hacía para ponerla allí, se hacían cinco o seis funciones, que era un éxito y ya está, no la veía nunca más nadie, los papeles se tiraban, no hay una obra de arte con perduración.

El propio Rossini, hablando siempre de ópera, él estaba haciendo una ópera, que de pronto no funcionaba, y después tomaba esos materiales musicales, los reformulaba apenas y servían para otra ópera que terminaba funcionando bien...

¿Y quién lo había escuchado? En ciudades aisladas, lo habían sacado en Venecia, en Mantua, en Nápoles, ¿y quién lo sabía? Bueno, la autoría

era lo mismo. Entonces, hay muchos estudios sobre de dónde viene, bueno, viene de una novela, viene de una obra anterior, hay unos líos muy divertidos, y si alguien se quiere meter en eso, la verdad, es muy atractivo. Hay algo muy interesante en términos dramáticos que ocurren en la obra que es muy lindo.

Pero, ¿Schikaneder escribió el libreto?

No se sabe si escribió todo el libreto, alguien que trabajaba con él apareció después diciendo que lo escribió él, que era también masón, muchos años después le confiesa a uno y le dice que *La flauta mágica* la escribió él, y en realidad, es una cosa que es totalmente probable, porque no importaba nada, no era un autor que iba a editar y a firmar. Era alguien que era asistente de Schikaneder, pero bueno, lo escribió él, u otro, o una parte cada uno, no se sabe si lo escribió entero, si a Mozart se lo dio entero, se supone que no, o se lo dio por partes. Viste que hay un montón de saltos de lógica, que carecen de sentido, pero hay una cosa muy interesante que parece tener un verosímil bastante grande, es que cuando la está componiendo, cuando tiene compuesto casi todo el primer acto, se estrena en Viena, en un teatro igual que era como la competencia, una obra que se llama *La cítara mágica*. Y es la misma historia. Era literalmente la misma historia. Mozart la va a ver y dice: esto

hace mucho ruido, pero no pasa nada, pero a Schikaneder supuestamente se le ponen los pelos de punta porque no hay manera de salir después sin que sea una copia literal. Era lo mismo, pero era hasta al revés de lo que nosotros conocemos. En *La flauta mágica*, tenemos una mujer mala (la Reina de la noche) versus un sabio, un hombre bueno (Sarastro). Bueno, parece que originalmente, era inversa, era una mujer a la cual un hombre malvado había raptado a la hija de esta mujer, y esta mujer comisionaba un héroe para ir a salvarla. El héroe iba y la salvaba. En esta versión, la Reina de la noche —no se llamaba de la noche—, era el personaje bondadoso y Sarastro era el malvado. Si te fijas en el primer acto, tiene más sentido. En el segundo acto hay cosas que no tienen sentido y hay un montón de cosas que con esta versión tienen más sentido, porque parece que en el medio le dijo, che, lo tenemos que dar vuelta... Pero ya tengo compuesta media ópera... Entonces, cambiaron la segunda mitad y dejaron la primera mitad como estaba. Está lleno de detalles, así por ejemplo, ¿quién le da la flauta mágica, o sea, el elemento iniciático?, la flauta mágica se lo da la Reina de la noche. Las tres damas vienen y le dicen que en el camino de Papageno y Tamino los van a guiar tres niños. Y los niños después les dicen cosas que después son la enseñanza de Sarastro. Entonces..., ¿por qué la Reina de la noche les va a mandar a tres niños

de guía, que en realidad son los tres niños que los guían en el mundo de Sarastro? Hay un montón de contradicciones, bueno, ni hablemos del personaje que quedó ahí flotando, Monostatos; encima es un moro, es el malvado de la obra, que es el que acosa a la heroína y supuestamente es la mano derecha de Sarastro. Entonces, en el templo de la sabiduría y el bien hay un tipo que la quiere forzar, es más, la lleva a un costado para violarla y que Tamino la salva de que la violen adentro del templo... O Mozart nos estaba queriendo decir algo sobre la naturaleza de esa sabiduría masónica o permítanos pensar qué es eso, es el lugar donde no hay venganza, el lugar de la armonía, de la belleza y sin embargo el lugar donde quieren violar a la heroína, ¿no?...

¿Y dramáticamente?

Fijate que es una ópera que también es muy discutible en este aspecto. El primer acto es como una ópera dramática, es una ópera de pasiones... Comienza con un héroe que es perseguido por un monstruo, que es salvado y que le es dada una misión; conoce a alguien que le habla de un hecho del pasado, de un rapto, un héroe que tiene que ir a enfrentar una aventura... Y pese a que empieza con un dragón, con el primer custodio del umbral, resulta paradójico que no lo puede vencer, porque cuando lo ve, se desmaya

y ya de entrada propone los basamentos de una ópera dramática. En cambio, la segunda parte es una ópera estática, es una obra de coros y de manifestación de principios: la humanidad es tal cosa, el hombre debe ser tal cosa, vas a tener que pasar unas pruebas y para mí es algo muy interesante esto y es una de las cosas que quería decir. Es una obra que enumera que el protagonista va a pasar pruebas riesgosísimas, lo que hace el relato de aventuras desde *La Ilíada* en adelante. O sea, perfecto. Un héroe que va a salvar a una mujer, o sea, un hombre como humanidad luchando por salvar su alma. Como relato iniciático, tradicional es perfecto y cuando va y lo tiene que enfrentar, aparece un orador, es una voz que le habla, y que le da principios misteriosos, y le anuncia que se les van a venir unas pruebas terribles, pero cuando esas pruebas terribles finalmente llegan, son completamente abstractas, y no hay contenido dramático que transmitir para mostrar ese riesgo. Como las pruebas del agua y del fuego, donde corre un riesgo mortal, pero en verdad no hay acción dramática, no hay acción en términos dramáticos; es fascinante la música que le pone Mozart, o sea, ahí inventa algo que no se sabe qué es, porque tiene que forzar la representación para que nosotros, básicamente, entendamos que está pasando algo increíble y la música no se parece a nada. Es cierto que es como tan moderna, que es ya como medio Beethoven. Las tonalidades

son medio vagas, hay un montón de cosas que formalmente llegan al límite, por lo que tiene que forzar, tiene que forzar el evento para tratar de expresar algo, que es muy inexpresable, ¡porque es abstracto!

Lo opuesto a cualquier relato iniciático...

En *La odisea*, Ulises nunca pasa un riesgo abstracto. O sea, Polifemo se lo quiere comer, ¿sí? Polifemo es algo en términos que lo entiendo, es simbólico claro, pero en la historia que me están contando, Polifemo es un gigante, con un ojo, que come gente, entonces es eso, te come o no te come, no hay manera de decir: ¿cuál es el riesgo que va a correr? Fijate que eso es algo profundamente moderno. Digamos, me hace acordar a las películas modernas. En una película clásica, ese riesgo se corre de modo literal, sea *Apocalipsis Now*, o sea Erroll Flynn de espadachín en la Warner, hay algo que enfrentar ahí, hay un riesgo, la espada te lastima y te mata. Acá, no se sabe, está caminando, y los puestistas se vuelven locos, no saben qué hacer con eso. Si te fijas, es un momento delirante de la ópera, no saben qué hacer, porque ¿cuál es el riesgo del agua?, ¿cuál es el riesgo de la prueba del fuego?, ¿qué le pasa?, ¿se va a quemar?...

¿Y cómo lo resuelven los puestistas?

Algunos ponen fuego, otros lo vuelven totalmente abstracto, pero el personaje no corre ningún riesgo, no se entiende el peligro que corre, no tiene un correlato dramático. Fijate que llega y le dicen, pasaste pruebas terribles, y ahora **sos**, ahora comprendiste, ¿y qué comprendió?, ¿qué es lo que comprendió? Porque el arte dramático puede poner en escena —el arte dramático como la ópera, el teatro, la novela, en tanto drama narrado o el cine—, puede poner en escena un riesgo, en un primer nivel hay un riesgo que corre, y lo que pasa enseña algo, lo que fuera, que puede ser, tiene coraje o no tiene, es capaz o no es capaz de enfrentarlo, lo que fuere. ¿No? Entonces, en un drama hay un riesgo y hay un premio después, pero en *La flauta mágica* hay algo totalmente desproporcionado, y la ópera termina y no pasa nada, y en realidad todo se trata de una enorme alabanza a cosas que no entendemos. Tenemos que decir: ah, claro, acá hay principios de humanidad, eso es perfectamente el espíritu del Iluminismo... Todo el tiempo están hablando de humanidad, pero no hay personajes, si te fijas es lo más plano que hay, no hay personajes casi vivos.

Excepto Papageno...

Exacto, el único personaje vivo es Papageno, que, obviamente, como buen personaje vivo, se niega acá a pasar cualquier tipo de prueba, quie-

re seguir viviendo. Y sí está vivo, tiene pasiones, tiene gustos, tiene humor, tiene temores, Tamino no. Entonces, tenemos un héroe, protagonista, de los más desabridos de la historia, y —lo extremo más todavía, soy más malvado—, si no le pasa nada, sería lo más cercano a un héroe de Beckett. Porque, ¿qué le pasa?, ¿qué gran riesgo corre?: Ninguno. No es un riesgo físico, la obra te dice: está corriendo riesgos espirituales, pero no tiene un correlato dramático, y esto me hace acordar a cierto cine contemporáneo, ¿no?

Siguiendo con tu ejemplo, lo inverso —en cine— a *Apocalipsis now*...

Exacto, porque entiendo perfectamente los riesgos que corre Willard, hasta lo meten adentro de una jaula de madera, lo dan vuelta y lo sumergen en barro. La iluminación que tendrá el personaje, la purificación, y luego escuchar a Kurtz, esa locura que no es locura, que es inspiración... Willard vive con horror, con terror, con temor, hasta que llega la purificación de ese personaje, ahí tenés un personaje que se purifica, cuando lo están metiendo adentro del barro, vos decís: estamos perdidos, ¿no? Y en cualquier ópera, con Verdi digamos, Verdi lo entendería bien, no hay un riesgo donde no se corra riesgo, siempre está el riesgo de ser muerto de parte de tu enemigo, pero en *La flauta mágica*,

en toda la representación no hay ningún riesgo y para poder darle un clímax a la historia, como no hay ningún riesgo, viene una rebelión, ¿no? Acordate que la ópera termina cuando la Reina de la noche, unida a Monostatos, intentan reventar el templo de Sarastro, pero inmediatamente son repelidos, en una escena que, desde que llegan y lo van a atacar hasta que los repelen con la fuerza de su sabiduría, pues no hay un enfrentamiento, esto dura veinte segundos. O sea, en el clímax, pone, estructuralmente, un enfrentamiento que no es tal. ¿Por qué? Porque la ópera dice que, como estos son buenos, solamente alcanza con la potencia espiritual de Sarastro y esa bondad, que no sabemos qué carajo es, ¿no? Porque tiene todas las vaguedades del Iluminismo contemporáneo, todas juntas, que se supone alcanzan para vencer y lo otro se disgrega, desaparece, lo disuelven. El bien que se nos enumera es vago, y se nos dice: soy bondadoso, somos buenos, te voy a enseñar grandes verdades, bondadosas, el mal se va a disolver solo, ¿no?, como un héroe munido de mucha bondad, que el mal no lo puede tocar.

Pero en el comienzo sí hay un riesgo con el dragón...

Así es, en el principio, por lo menos, era un joven que corría escapando de un dragón y que no tenía flechas para defenderse, así empieza la

ópera. Termina siendo alguien hierático, estático, con un coro, que eso es lo genial de Mozart, que increíblemente usa todos los estilos. Por ejemplo en el medio usa el estilo de la música sacra, y fíjate que tiene que usar la música sacra para representar principios, ahora sí ya lo puedo decir, ya a esta altura de la conversación yo lo puedo decir, porque creo que la única lectura, en términos de obra masónica, la Reina de la noche sabemos quién es, nos lo han dicho en el minuto uno hasta intérpretes no muy lúcidos, en general: la Reina Noche es la Iglesia Católica, que está custodiada por estas tres damas y lo único que hace es tener odio y venganza y decirle a su hija que vaya y asesine a este malvado. Y este malvado es un hombre bondadosísimo, ese hombre es sabio, aunque no entendemos por qué es sabio, en lo más mínimo, la obra no nos da muchas pistas, se queda ahí y dice principios vagos, pero es el Reino de la Luz y lo otro es el Reino de la Noche. El principio de la luz es masculino, el principio de la noche femenino y que quiere la oscuridad. Es el oscurantismo, es el enemigo que viene del pasado a poner en riesgo a Sarastro. ¿Y quién carajo es Sarastro? ¿Es Zoroastro acaso? Le cantan a Osiris, el Coro nos habla de la sabiduría tradicional, de base egipcia... Como alguien señalaba que, en la primera aria de la Reina de la Noche, es una madre herida por el amor a su hija, que pide venganza de un malvado. Obviamente, puede ser que está

engañando al héroe, de eso se trata, está bien, dramáticamente puede funcionar, pero parece que quedó lo de la inversión de roles que hablábamos anteriormente, cambiándola para no parecerse a tal, pero se invierten, no en su totalidad, sino de la primera a la segunda parte. La que aparece después diciendo la venganza, en esa aria famosa de la Reina de la Noche —aunque las dos arias son famosas—, pero la segunda es de esas, con extremos vocales en la que pide venganza y le da el puñal a su hija y le dice, “matalo”...



Emanuel Schikaneder como **Papageno**

¿Cuándo surge la interpretación de que la Reina de la Noche representa la Iglesia Católica?

Es una de las interpretaciones de las más transitadas. Está claro: hay un reino de la oscuridad, que es un reino de venganzas, de pasiones... Leí a un español que hace una lectura desde la masonería, y dice, bueno, claro, es el reino de la religión, porque es sentimental, en cambio el otro es el reino de la sabiduría, donde solamente son principios intelectuales. Es una especie de torsión absoluta, *guenoniana*, de un *guenonismo* extremo. Pero para mí no es un dato menor tampoco, que Monostatos sea negro, es más, dicen puntualmente “es negro como su alma”, pero no es un negro centroafricano, sino un árabe, un moro. Entonces, la Reina de la Noche se termina uniendo a Monostatos, quien antes está del lado de Sarastro, o sea, de ese origen oriental, de esa sabiduría, se pasa del lado de la oscuridad, se convierte en una especie de monoteísmo como el catolicismo, se terminan aliando, y entre los dos tratan de reventarle el templo a Sarastro. Pero no pueden hacerlo porque son pura oscuridad; fijate que no hay ninguna batalla (bien pudo pensarse en una batalla final), en términos operísticos y de espectacularidad, cosa que el teatro trabaja mucho, y la obra está llena de momentos visualmente con muchos efectos, que es una cosa central del teatro popular, ¿no? Así como en el cine, el efecto especial hoy to-

davía es rey, nos guste o no nos guste, y en la mayoría de casos no nos gusta, pero son terriblemente espectaculares las películas hoy, son películas de superhéroes, llenas de efectos especiales. Bueno, siempre existió el efecto como constructor de la obra popular. La obra dice: voy a mostrar un principio abstracto, que es que la bondad y la luz no pueden ser amenazadas. Ah, justamente, de Aristóteles para acá se trata de justamente todo lo contrario, como lo que hablábamos recién con *Apocalipsis Now*. El terror, en términos de Aristóteles, es lo que da vía a la catarsis. O sea, el horror de lo que está ocurriendo es lo que me purifica. ¿Qué me purifica?: el haber llegado a la parte oscura, el atravesar la oscuridad, pero yo como espectador, del viaje del espectador al viaje del protagonista. Si te fijás es el viaje más ñoño, superficial y anti dramático de la historia. Por eso me gusta tanto traer esta ópera aquí.

Estamos hablando de una obra muy particular entonces...

Me parece totalmente ficticia y me parece una obra cuyo mensaje, cuyo contenido, torsiona la forma naturalmente. Todo parecería pedirte otra cosa, y el contenido va torsionando a la forma. Si una obra maestra es la fusión con absoluta naturalidad de lo que parece necesario con lo libre, o sea, está ocurriendo algo inesperado,

pero a la vez necesario, en esta ópera es como el mundo de lo arbitrario; es muy moderna y a la vez una obra terriblemente arbitraria, donde no pasa nada, donde no hay aventura, donde no hay riesgo; tengo un héroe al que no le pasa nada y todo el tiempo aparece lo verbal, aparece un personaje que **dice** el contenido de la obra: debemos aprender los principios de la humanidad, te da la moraleja, es una obra que en ese sentido, es muy moderna para mí. Todo el tiempo te dice lo que vos tenés que pensar y entender de la obra. Parecen las películas que le tomamos un poco el pelo nosotros acá, ¿no? La idea de **no** mires la película, mirame a mí que te estoy diciendo algo, escuchame, acá hay algo muy importante que decir que yo te lo voy a decir. Y uno dice, pará, no me hables, dejame ver la película. Que la película me lo diga, que le pase algo al protagonista, que los sucesos ocurran, con determinados encuadres, con lo que sugiere la música, con el drama que transcurre ahí, no quiero que no me interrumpan todo el tiempo para decirme que tengo que estar entendiendo la película. Sumergime en ese mundo, convenceame, *shockeame* si querés, con el arma que quieras, o no, o no me *shockees* tanto, llevame... Si lo que tenés para decir es de otra manera, usa el recurso adecuado... Es una obra que desde la primera vez que la vi me chocó muchísimo, me resultó profundamente desagradable desde el primer día que la vi, siendo muy joven... Pero a

la vez claro, la música es increíble. Escucharla es decir, no puede ser, hay algo sobrehumano en la capacidad de Mozart de sumar belleza, aria o aria más conjunto, uno mejor que otro, es inverosímil lo que consigue y por eso todavía estamos hablando de la ópera, está claro. Que es lo que entendió Goethe, que se frenó cuando dijo: pero no tengo un Mozart para que le ponga música, no hay nadie de este nivel, y por eso la abandonó, dijo: ¿quién le pone música? No hay nadie, teniendo en cuenta eso, la dejó de lado...

He allí el secreto de por qué te interesa esta ópera, esa modernidad acorde al tiempo en que nació...

Eso sería lo que me gusta, la obra moderna bajo la diosa razón, porque la razón guía e interfiere con la libre intuición artística. Y es moderna en el sentido de que tiene que bajar línea, tiene que decir principios, pero a la vez, es mucho más que esto, obviamente, es arbitraria, es juguetona, tiene un montón de elementos que viven de los mundos anteriores. ¿No? Papageno es un personaje analizado —yo no lo conozco, repito, son cosas de analistas musicales—, está construido sobre formas musicales y tipo de melodías que son puntualmente vienesas y este personaje, Papageno, es como una especie de arquetipo del arte popular, como también se lo puede ver en relación —alguno lo ha visto—, un personaje

correspondiente a la *Commedia dell'Arte*, o sea un personaje arquetípico fijo, un poco entre ingenuo y que quiere los placeres terrenales, porque la obra está construida sobre oposiciones, y eso también es muy interesante y me parece muy moderno. Y me parece totalmente anticatólico, entendiendo lo católico en tanto también heredero del mundo griego y romano, ¿no?, en cuanto a la cultura europea de ese momento.

Hablaste de oposiciones...

Acá hay dos parejas opuestas, está Papageno que lo único que quiere es comer, tomar y tener una mujer, o sea, los placeres terrenales, con eso se conforma. Y después hay algunos que tienen una vida espiritual, como Tamino y Pamina, que son la otra pareja opuesta y que rechazan todos esos placeres terrenales. Pareciera una revuelta del mundo nórdico contra el mundo mediterráneo. En ese mundo mediterráneo, o sea el catolicismo, va todo junto, el vino se disfruta, la vida se disfruta, la belleza se disfruta, y a través de eso hay cierta alegría participando en la obra de Dios. Obviamente que hay limitaciones, o sea, el que sólo se dedica a eso es pura grosería, claramente, pero se vive como junto, lo sagrado y lo profano. O sea: mi vida terrenal es en la que se realiza mi vida espiritual, no está aparte, está en el oficio, está en el marco de la familia... Lo otro, lo nórdico es: hay que cortar con todo...

Y en la ópera...

La primera hora que dice: no, no, no, no, no, no, no, no, acá hay algo espiritual que, además no lo entiende cualquiera. El espectador escucha y dice: todo bien, pero, ¿y qué están diciendo? Fijate las vaguedades que dice Sarastro, es una hermosura, porque que Sarastro sea un personaje sabio es maravilloso. Porque para mí es como un rejunte hoy, lo vemos como el clisé más brutal del discurso iluminista, que está ahí como encontrando su forma. Por qué elegimos esta ópera: por Mozart, porque nos da una posibilidad de hablar de una configuración de la historia de la ópera, porque es un elemento fundante de la historia de la ópera, pero también es un elemento fundante de la historia de la cultura. Está plasmando un momento en que hay un quiebre cultural y lo expresa perfectamente. Y es el comienzo de algo de esto, de la decisión entre la forma y el contenido, porque es una ópera que jamás hubiera hecho un italiano.

¿Cómo es eso?

La ópera italiana no lo hizo, ni lo hubiera hecho jamás. Así como no lo hubiera hecho Wagner, ¿no? La gran disputa de Verdi es: Wagner es genial, pero lo que hace no es ópera. Había un rechazo de Verdi y había un rechazo raigal hacia Wagner, no había una envidia (porque se quiere contar como envidia). Verdi no es sordo, porque

cuando escucha a Wagner escucha a un músico superdotado. Así como hay artistas técnicamente y en muchos aspectos superdotados en el día de hoy, que son artistas, probablemente, de segunda línea. Yo no creo que Wagner lo sea, pero entiendo la disputa desde Verdi. Sería, de alguna manera, como que Verdi nunca quiso dejar de contar un cuento...

¿Y cómo fue la irradiación de la masonería en medio del Sacro Imperio Romano germánico?

Tanto el Emperador Leopoldo II, como los otros del Imperio, tenían a Mozart con una renta anual, tenían a Salieri, a Haydn, a Beethoven, eran amantes de la música, y en ese mundo del arte, eran relativamente liberales, con lo cual la masonería circulaba con tranquilidad. Porque no tenía la masonería, en ese marco, el elemento revolucionario político... Hay quienes explican que había ciertas ramas de la masonería que eran directamente clubes políticos, digamos, como la masonería argentina.

Esto ya lo ha estudiado René Guénon. Había ciertos lugares que podían tener, hasta finales del siglo XVIII, un tipo de transmisión específicamente masónica. Los masones son el gremio de los constructores, hasta los constructores de las catedrales. Entonces, todavía podía haber lo que Guénon llama un uso operativo de ese co-

nocimiento tradicional, pero en este momento se empieza a transformar en especulativo, no tiene ligazón con nada ni de oficio ni de construcción, pero no solo material, sino que no tiene nada que ver con lo espiritual. Va perdiendo, se va desfigurando, como conocemos todo lo que conocemos a partir de ese momento, esa especie de desfiguración intelectual.

¿Hay cierta complejidad en la puesta de *La flauta mágica*, ¿no?

Sí, como es una obra en un punto tan abstracta, tiene muchos elementos discordantes: Papageno como personaje Bufo, la escena de las tres damas, la aparición del Coro, un personaje —un bajo— que dice verdades, las pruebas abstractas del fuego y el agua..., la puesta es imposible. Tiene tanta libertad, es tan disparatado también lo que pasa en términos dramáticos, tan poco realista —está buenísimo eso—, con esa imagen de cuento de hadas...

Hace poco vi una puesta que, así como en muchas de las entradas anteriores caen insultos hacia las puestas contemporáneas —nos la pasamos insultando las puestas que nos tocan a nosotros el día de hoy, o por lo menos las últimas décadas como espectadores de ópera—, vi una curiosamente hace muy poco, que tengo fresca y que pude vivirla en vivo a la ópera, en el Teatro Colón, que me gustó mucho.

Contanos de esta puesta...

Es una puesta de la *Ópera Cómica de Berlín* del 2012 que, como el Colón no tiene plata, trae producciones cerradas, tiene mil empleados ahí parados, pero te hace producciones cerradas... ¿Sabes lo que hicieron con la puesta? Es una de las primeras veces que veo el uso del cine, como recurso de cine, aplicado de manera radical y que resultó muy novedoso; hace algo muy fuerte con la obra, la interpreta mucho, la fuerza mucho a la ópera, pero consigue algo fantástico. La puesta no usaba el escenario, sino que era una pantalla (las dos horas y pico de ópera), era una pantalla gigante que cubría todo el escenario con proyecciones. Los actores y cantantes no actuaban mucho. Lo que hacían los personajes era caminar pegados a la pantalla. O sea, no había movimiento en profundidad, se paraban en un lugar determinado porque daba exacto con la pantalla. Y lo transformaron en una película muda. Entonces, en realidad, lo que iba pasando era que la escena no eran escenografías, eran escenografías pintadas y se tomó una gran decisión, sacaron todos los *recitativos seccos*, los que son con clave, los eliminó. No los eliminó, los volvió mudos, les sacó la música, le sacó los recitativos y los transformó en cartones de película muda. Entonces, el texto que está dicho en la obra, en la ópera, o sea, que están recitados, conformado por cartones de cine mudo. Es muy gracioso ver, porque tienen algo hasta cómico

los personajes, teniendo que hacer una especie de mimo de película muda y cuando aparecen los textos, aparecen de manera graciosa, si dicen tres veces algo, la primera vez aparece en letra chiquita, la segunda más grande y la tercera enorme. Tenía como una comicidad implícita, trabajado como una especie de *slapstick* muda.

Si me preguntas lo que no funcionaba para mí, porque acá está el tema, lo que sí no funcionaba es que no resistió la tentación de explicarnos que estaba haciendo cine mudo, y transformó a cada personaje en una especie de personaje de película famosa del cine silente. Entonces, por ejemplo, **Monostatos** lo hizo como al Cesare de *El gabinete del Dr. Caligari*, a **Tamino** le dio aire de **Buster Keaton**, entonces la ropa que tenía, la movilidad que tenían eran personajes como de antihéroes, a **Pamina** la hizo como a **Louise Brooks**, con el corte *carré*, todos estaban como con un aire de los 20 del cine mudo, salvo eso que fue un poco explicitarlo, porque la iconografía de película muda la podría haber inventado, pero lo escénico visual estaba muy bien y pudo resolver de esa manera situaciones como las pruebas del fuego: mientras el personaje caminaba la escena y estaba rodeado de lenguas de fuego, tocaba la flauta mágica para protegerse pero en realidad las notas flotaban en la pantalla, salían desde él y llegaban flotando a apagar el fuego. En síntesis, le pudo dar un contenido visual a eso totalmente abstracto y con un

montón de recursos que eran humorísticos y que pudo resolver perfectamente.

¿A qué se debe que *La flauta mágica* sea una de las óperas más representadas y que tenga tantas grabaciones realizadas?

Sin dudas, por el trabajo de Mozart con la música, en todos sus aspectos.

¿Tenes alguna versión favorita para escuchar vinilo o CD o DVD?

La que más me ha gustado es la que dirigió en 1964 Otto Klemperer con la Orquesta Filarmónica de Londres; allí estaban Walter Berry como Papageno, Lucia Popp como la Reina de la noche, Gottlob Frick como Sarastro, y también, ni más ni menos, que Elisabeth Schwarzkopf y Gundula Janowitz. La escuché en versión digital...

En cada una de las conversaciones sobre *Gianni Schicchi*, *La bohème*, *Ariadne auf Naxos* y ahora con *La flauta mágica*, no hemos dejado de hablar recurrentemente de Wagner...

Wagner es insoslayable, tarde o temprano estamos hablando de él; y puso todo en lo que hacía, como libretista y conductor y luego puestista, esa cosa *coppoliana* o *cameroniana*... Impresio-

nante... Ya nos extenderemos en próximas conversaciones...

La desgrabación de esta conversación, fue realizada por Ariadna Ibarra.

DIE ZAUBERFLÖTTE
(La flauta mágica)

Die Zauberflöte, es una ópera de género *Singspiel*, con música de Wolfgang Amadeus Mozart y libreto de Emanuel Schikaneder, basado en “Lulú o la flauta mágica” de August Jacob Liebeskind, “Thamos, rey de Egipto” de Tobias Philipp von Gebler y “Sethos” de Jean Terrasson.

La ópera consta de dos actos.

Fue estrenada en el Theater an der Wien de Viena, el 30 de setiembre de 1791.

HELENA

A Eva y Rosa María.



Fernando Regueira

I.

Todo comenzó la noche del estreno de *El movimiento invisible*. O tal vez haya sido aquella otra en la que un aguacero inoportuno sugirió a nuestro festivo grupo la idea de una visita aún más inoportuna.

Como sea, todo comenzó con lluvia y de noche, la hora preferida de los artistas, según dicen. Evidentemente algo debía fallar en mi instinto artístico a despecho de mis dos prolijas y módicamente celebradas sonatas para piano, porque recuerdo que no eran más de las diez y ya mi cuerpo y espíritu no anhelaban otra cosa que arrojarse en los brazos de Morfeo.

Nuestro grupo, numeroso y bastante poco acostumbrado a soportar las inclemencias del tiempo al aire libre, intentaba protegerse debajo de un exiguo toldo sacudido por el viento. Fue en ese momento que alguien sugirió visitar a la anciana en su hogar. "Lo más probable es que aún esté en pie", aseguró y nadie pensó en contrariarlo (yo mismo ahogué una débil oposición en beneficio de un ambiente cálido y una copa de brandy). "Hoy es el día que recibe" aventuró sin mayor convicción Marcher. Abundó Marita: "Adora recibir".

Desde la calle, la mansión lucía acogedora en medio del desolado y oscuro jardín, jaspeado aquí y allá de matas de flores y altos pinos que la enfurecida tormenta devastaba sin piedad. La cálida luz del porche, el lejano tintineo de vasos y las perdidas notas de un piano que el viento acercaba para volver a alejar en una cadencia dulce y melancólica, construían un tríptico del todo irresistible.

Sobre las cortinas ondulantes de los amplios ventanales que daban al jardín, pude ver cómo se proyectaban las sombras de algunos invitados. Recuerdo el efecto cómico que me provocaron esas figuras, marionetas un tanto ridículas que se congregaban alrededor de la anfitriona. Esta, más que verse, se adivinaba entre el cúmulo de sus sombras, como una suerte de centro oculto o de astro mayor que atrajera una constelación de pequeños planetas. La imagen no es del todo adecuada, pero es la primera que se presenta a mi recuerdo.

Las campanas de lo que luego sabría era un monasterio cercano santiguaron las diez con su grave resonancia y un escalofrío, mezcla de mojadura y oscura intuición me empujó a

imprecar al grupo con un tono ronco que quiso ser jovial:

– Pero vamos de una vez, che.

II.

No se había equivocado Marcher. Esa noche la anciana dama recibía en su casa. Y en ese verbo inhabitual y como diría Marita “ya francamente *passé*” resonaba asordinado un universo muy a propósito de la anfitriona y la estela de notoriedad que ya se había incorporado definitivamente a su nombre.

Yo la miraba a la distancia, aunque por el momento solo percibía jirones de ella, una mano que aleteaba, el temblor de su chalina tornasolada, una fugaz vislumbre de su perfil. Debo haber quedado imantado por su figura, mirándola fijo, porque un sutil codazo me regresó a la realidad (¿pero puedo hablar de realidad ahora, sabiendo lo que sé?).

– Así como la ves de buenita, era flor de zorra la vieja– me susurró Marita, con ese estilo tan suyo. No me mires con esa cara, yo no la conocí en ese entonces. Pero su fama era terrible.

La miré brevemente.

– ¿Insinuás acaso que de mí dicen lo mismo? En mi caso tienen razón.– dijo y rio con su habitual seducción. Pero no me refiero solo a que era una come hombres, eh. Los caprichos, que eran más que caprichos de diva. Fíjate lo del 52 por ejemplo, no me vas a decir que eso no resulta un ejemplo claro de que la vieja...

No pude escuchar lo que seguía, porque la voz de Martino, en su noche de consagración como autor, eliminaba de raíz toda conversación que no pasara por él.

– Pero qué es la verdadera notoriedad desde siempre sino el acuerdo de unos discutibles *happy*, aunque indudablemente *few*, decía petulante, con una copa de brandy en banderola y su bufanda tricolor todavía empapada sobre sus hombros. Y las risas de asentimiento estallaron a su alrededor.

Algo en mí quiso oponerse, corregirlo, pero ahí estaba la suerte de mis dos sonatas para que sus palabras fueran mi único y máspreciado consuelo.

– Perdoname che, interrumpió Marcher, pero la misma señora H. acá es el mentís más rotundo a tus palabras. ¿O acaso su fama no se la empardó a la de Zully Moreno o a la misma Lamarque? ¿Acaso no las sobrevivió a todas y hoy todavía cuando se sube a un escenario hace que te tiemblen las piernas al verla y la gente la adora?

Martino casi se atraganta con el brandy y por su creciente mirada de furia temí un nuevo episodio de discusiones con Marcher. Que no por habituales eran menos enojosas para nuestro resignado grupo.

– Tiene razón el señor Martino, resonó con algo de frágil firmeza una voz inconfundible y la discusión murió antes de comenzar. Todos nos dimos vuelta para observar a la dueña de ese instrumento prodigioso que, aunque susurrara con dulzura se imponía sobre todos con la autoridad de una deidad antigua.

Helena se acercaba majestuosa a nuestro grupo. El grupo se abrió para que pudiera ocupar su invisible cabecera.

– Créame, la fama es un peso que solo podemos llevar con resignación. Además de un desatino.

– Pero...– atinó a decir Marcher– usted sobre todas las personas en nuestro país puede dar testimonio del cariño incondicional del público por sus artistas.

– Ya lo sé. A mí el público no me ha olvidado ni un día de mi vida. Debería estar agradecida y sin embargo... es a veces una carga más pesada de la que me siento capaz... El olvido, eso sí que sería un premio...– Dijo y por un instante espesos nubarrones se congestionaron en su mirada.

– Pero caramba, a ver si cambiamos de tema, que ya me hizo sonar como una vieja quejosa. Cosa que no soy. En fin, quejosa un poco puede ser, dijo y una oleada de risas atravesó el salón.

Como respuesta a un alado gesto de su mano, un enguantado *maitre* vagamente filipino se acercó con una nueva dotación de copas de champagne en una bandeja de plata.

El champagne corrió gentil, los ánimos se elevaron a su mágico conjuro y la noche no volvió a sufrir sobresaltos. Todo volvió a transcurrir por el carril habitual y la colonia artística, feliz de poder retornar a concentrarse en sí misma, siguió celebrándose a sí

misma bajo la forma del chismorreo inspirado y malicioso.

Como siempre, me sentí fuera de lugar. Y amparado por mi anonimato casi perfecto me animé a explorar un poco más de esa casona. Pretextando una visita al *toilette* que nadie escuchó, me perdí por un pasillo oscuro, tapizado de retratos de famosos artistas con dedicatorias laudatorias a la dueña de casa. Un poco más allá, algunos cuadros (¿en serio era un De Chirico el de aquella pared?) y al fondo, en una división en cruz, una estatua que pasaba por una imitación nada desdeñable de un Canova.

No escuché un paso, ni el susurro de un vestido, pero al asomarme a la última puerta, pude ver a Helena Hidalgo, en la semi penumbra, parada frente a un espejo. Durante un breve instante no la reconocí, como si sus rasgos hubieran sufrido algún tipo de transformación extrema.

Se miraba al espejo con extraña objetividad, aunque en su cara parecía traslucirse un cansancio, un cansancio infinito del mero hecho de existir, de persistir más allá de toda medida.

Yo había visto una nonagenaria jovial y sin embargo en ese momento su rostro reflejaba el límite de toda jovialidad, el umbral del deseo de descanso más allá de toda contingencia. O eso es lo que creí percibir (o tal vez interpreto en demasía hoy al recordar aquella primera vislumbre de lo que luego conocería de primera mano).

Di un cuidadoso paso atrás, para intentar ocultar mi presencia, pero un crujido del piso de madera me delató. Huí a toda velocidad, sin mirar atrás, con la esperanza de no haber sido visto.

Me reintegré al salón. El clima seguía burbujeante, pero en mi ánimo se asentó una pesadez desconocida para mí. Alguien hizo algún comentario que no oí. Me limité a asentir ausente, cuando Marita se inclinó sobre mí y con su acento más perfectamente sibilino musitó:

– Encima se hace la modesta la vieja. El olvido, ¿a quién le puede hacer creer semejante camelo?

III.

Qué extraña turbación se apoderó de mi ánimo esa noche ante la presencia viva de Helena Hidalgo, la estrella, la reina, el mito viviente, me resulta difícil precisarlo. Las palabras no son mi materia prima. Si pudiera plasmar esa sensación febril, esa sorda inquietud, en una obra musical me haría entender de inmediato (o eso quiere creer mi autoestima).

Y sin embargo, debo tropezar entre sustantivos y adjetivos que se quedan cortos, me abandonan como mariposas despreocupadas que vuelan ajenas a todo en una noche estival. Y ahí estoy. Intentando hacer literatura otra vez. Y, sin embargo, ¿cómo puedo dar cuenta aquí, sin recurrir al arte, lo que aquella noche intuí?

La vida se venga miserablemente de aquellos que quieren arrancarle secretos que no corresponden a su naturaleza. Para todo hay límite y medida. Quien atraviesa esa sutil barrera debe estar dispuesto a pagar el precio.

¿Acaso tiene algún sentido lo que digo? Ah, palabras. Traicioneras compañeras de camino, que me abandonan en plena noche, dejándome tan solitario como un exiliado en la pequeña Gyaros.

Esa noche no fuimos presentados, aunque me pareció que de algún modo Helena había reparado en mí. Un par de miradas insistentes, cargadas de un entendimiento mutuo del todo inexistente. (¿Del todo? ¿O acaso no fue en esos momentos que percibí su pedido de auxilio?).

Sé que exagero, pero lo que ocurrió luego me empuja a encontrar signos y señales en todo lo anterior. Así y no de otro modo parece operar la revelación, que tiñe con su particular tonalidad y da sentido a todo lo ocurrido hasta ese momento.

Tampoco obtuve mayores precisiones sobre su vida. Todo alrededor de Helena eran o alabanzas abiertas o medias palabras asordinadas, que no terminaban de tomar cuerpo, sugerencias de un saber compartido que se escamoteaban al no iniciado.

Todo el mundo la conocía y tenía algo que decir sobre ella, lo que demuestra la absurda pretensión que tenemos los hombres. Nadie sabe nada del prójimo. Cada uno es un misterio para el otro. Aún yo no conseguiré hoy agotar el misterio de Helena Hidalgo con

estas pocas líneas que intento trabajosamente escribir.

IV.

Pocos días después de la fiesta, me presenté de improviso en su casa. Faltaba poco para el atardecer y en el jardín aún se podían ver los estragos de la tormenta de días pasados. Jirones de ramas, flores amortajadas, montículos de hojas en descomposición, enmarcaban con su aire mortuorio a la mansión, que ni siquiera el tibio sol otoñal lograba dotar de vida.

El filipino me condujo hacia el salón donde Helena ya tomaba el té de la tarde. Al verme entrar simplemente comenzó a servir otra taza mientras decía, mirándome apenas de perfil.

– Lo esperaba.

Mi mirada no pudo ser menos que de sorpresa. Pero pronto comprobé que eso también había sido contemplado por anticipado por mi anfitriona.

– De seguro está sorprendido de mi invitación.

– Pero... usted no me invitó. Vine yo por mi propia...

– Como usted prefiera. Bien. ¿Y a qué vino si se puede saber?

No encontré ninguna frase capaz de maquillar mi ignorancia acerca de mi motivación para aparecer así, de la nada, en su casa.

– Me imaginé. Venga, siéntese. Me permití aventurarme con un Ceylón. ¿Estuve bien?

– Es mi favorito– dije mientras me sentaba sobre la silla tapizada de raso salmón, que parecía estar esperándome.

– Lo sabía.

Esa fue la primera de tantas frases sorprendentes que me fue dado escuchar esa tarde, que terminó convirtiéndose en noche cerrada.

Los primeros minutos fueron dedicados, por cortesía, a mi modesta producción artística, que Helena simuló no solo conocer sino haber disfrutado. Resultaba imposible que hubiera escuchado mis sonatas, pero se refirió a ellas con una precisión inaccesible a quien no las

hubiera oído. No me animé a pedir detalles de su improbable escucha.

Adjudico esos comentarios halagüeños más a su exquisita cortesía y don de gentes que a ningún mérito de mis obras (aunque, por supuesto, mi vanidad fue magníficamente alimentada por sus palabras).

Su don de gentes era, por otro lado, de otra época. Me cuesta definir en qué consistía exactamente. Es lo que ocurre con el pasado, es pasible de ser expuesto, evocado, definido, pero la fuerza viva de su encanto, la potente energía de su saber vivir no puede ser explicada ni transmitida, solo experimentada en contacto con quienes han vuelto estilo y arte esas costumbres.

Es el contacto con presencias tan reales como Helena, lo que transmite esa visión del mundo y su correlativo saber vivir. Una sabiduría antigua que apenas sobrevive en algunos ámbitos privados, inaccesibles sin las claves de reconocimiento adecuadas.

Luego pasamos a comentar diversas “noticias” que mantenían más o menos ocupada a la colonia artística. Me cuesta hoy recordar de qué se trataba. Algún amorío oculto u otro tipo de vicio privado de algún artista de renombre, de seguro. Llegados al punto de los chismes, no hay grupo más corto de imaginación que los artistas.

En las palabras de mi anfitriona, sin embargo, no podía yo dejar de notar una sorda tensión, una ansiedad maravillosamente oculta por sus maneras sociales, pero aún así evidente para mí.

– Veo que a usted los chismes le importan tan poco como a mí. Me alegra. Por eso está hoy usted aquí. Por eso y por lo que vio la otra noche.

Puse mi mejor cara de inocencia. Pero era imposible engañar a Helena Hidalgo. Su mirada era capaz de escrutar hasta el último rincón lleno de telarañas de nuestra alma.

– Creo que usted comprendió.

Durante un instante, intenté continuar con la farsa. Pero la anciana dama cortó mi intento con un gesto imperativo.

– Usted sabe lo que vio. Usted descubrió mi secreto.

– Le pido mil disculpas si yo...

– Y yo le estoy infinitamente agradecida por eso. Porque necesito que alguien sepa la verdad.

– ¿La verdad?

– La verdad de mi vida. Es decir, de mi muerte.

Al nombrar esa palabra, Helena se quebró como un viejo papiro traído a la mirada indiscreta de los hombres. Ya no parecía una anciana, sino un ser de edad inmemorial.

No me animé a pronunciar palabra. Pero no hizo falta. Helena empezó a hablar. Y ya no hubo manera de detenerla.

V.

No estoy seguro de haber retenido cada pormenor de su relato. Sé que habló durante minutos que se fueron transformando en horas, como un dique que por fin cede y libera las correntosas aguas a su destino final.

Me contó la historia de una niña sensible, nacida y criada en un perdido pueblo de la provincia, un padre ausente, una madre distraída de su hija por las necesidades de la supervivencia.

Los primeros juegos, los primeros golpes de la vida, las epifanías del campo y la brutalidad de los hombres. El inexplicable llamado de una vocación absurda en ese contexto: la actuación. Alimentada por la ocasional visita de alguna pobre compañía teatral de famélicos actores, que a la hora de la función, para su maravilla, lucían como reyes y príncipes.

Llegó la adolescencia y con ella la sensación de ahogo, de odio a un lugar donde no pasaba nada interesante, el llamado de la ciudad y sus neones llenos de promesas.

La ocasión de escapar (porque eso fue: el cumplimiento de un destino y una huida) llegó con la visita de un actor famoso en aquel momento y hoy perdido en el polvo de la historia.

Vivieron juntos en una pensión de la calle Paraná, a metros de Corrientes que todavía no

era ese ancho río de gente y neones que la vería brillar durante décadas. Ella tampoco era todavía la que luego sería.

– O sí, tal vez somos quienes seremos desde el primer aliento de vida– interrumpió reflexiva la anciana. Pero retomó su relato. Hablaba como en la alborada del mundo.

Vinieron luego los primeros papeles. Pequeños al principio, luego más importantes a medida que su arte iba encontrando espacio para mostrarse. El dinero poco a poco empezó a aparecer y con él la independencia. El famoso actor pasó a su siguiente mujer en la lista y ella conquistó la orgullosa soledad que no la abandonaría ya más.

Una sólida carrera se fue asentando hasta llegar a la primera cima: el estreno de *Malicia*, melodrama que la consagró definitivamente como la máxima estrella del cine argentino opacando, según las malas lenguas, a su director, el mismísimo Luis Saslavsky, quien celoso decidió no firmar la película con su nombre.

– Ese 10 de junio de 1945 sentí que mi alma y la de la ciudad se fundían definitivamente. Mire si habrá sido extraño y memorable aquel día, que en Buenos Aires cambió el sentido del tránsito. Hasta ese momento éramos aprendices de ingleses. Y después, bueno lo que sea que somos ahora.

Helena no necesitó contarme más. A partir de allí yo conocía de sobra sus películas, todos enormes éxitos: *Aguas salobres*, *La que amó demasiado* y hasta la incursión en la comedia con su *La alegre comadrona*, basada en un polvoriento entremés dieciochesco trabajado con espíritu de Preston Sturges por un inspiradísimo Carlos Schlieper. Película que al parecer hoy sigue desaparecida, si es que no pereció devorada por las hambrientas fauces del horno de alguna fábrica de peines.

Llegamos así a redondear el destino de una artista que, en plena juventud toca la cima de su arte. El público la ama. La crítica llega a exagerar: "bendición para el mundo y bálsamo para el dolor de los hombres".

En 1952, en la cima de su éxito, tal vez por haber exigido en demasía su cuerpo, cae fulminada por una extraña enfermedad. Los médicos dictaminan, recetan y luego dudan. Aparecen más médicos, más exámenes, más medicinas, hasta que todos coinciden en un punto: la muerte es inevitable e inminente.

Una nueva pausa y la oscuridad que se iba asentando como un invitado más entre nosotros. La oía hablar como detrás de una cortina de tiempo y misterio, una cascada de agua oscura que nos separaba a medida que las palabras de su confesión nos iban acercando.

– Decidí no contárselo a nadie. Llamé a un confesor y puse al día mis asuntos. El padre, que creo se llamaba Benites, así con “s”, de origen portugués al parecer, me dijo que ahora solo restaba esperar que se hiciera la voluntad de Dios. Esperé y esperé, resignada, deseando que mi calvario concluyera al fin. Hasta que mi deseo fue escuchado y la noche del 23 de febrero de ese 1952 mi corazón se detuvo. Y el dolor cesó.

En ese momento Helena hizo una pausa en el relato y quedó tiesa, su mirada perdida en los ventanales en donde la luz comenzaba a menguar. Yo la imité. Con el corazón que cabalgaba en mi pecho, no me animé a mirarla.

Luego de un minuto de silencio su voz retomó el relato.

– No sé cuánto tiempo permanecí de ese modo. Según pude saber luego, la enfermera entró, vio que no respiraba y solo atinó a llamar al padre Benites. Este vino y, según me dijo luego, comprobó mi pulso inerte, se santiguó, cerró mis ojos y cuando estaba colocando mis manos en posición orante, mis ojos se abrieron y se posaron en él. Todavía recuerdo su cara, mezcla de espanto y maravilla. La voluntad de Dios es misteriosa hasta para sus más fieles servidores.

Creo recordar que dijo que comprendió (no sé si de inmediato o con el paso del tiempo) que tantas habían sido las súplicas por su salud, que Dios había establecido que el dolor provocado por su muerte sería tanto y el vacío de su arte tan insoportable para los orantes, que decidió sacrificar su paz a la felicidad de su público.

Así, sin desearlo, contra su voluntad, regresó a la vida.

– Supongo que Dios me impuso esta expiación por mis pasados pecados de orgullo y arrogancia de mi vanidosa juventud.

Las sombras exteriores ya se habían asentado definitivamente en el enorme salón. Una noche sólida y concreta, en la que despuntaban apenas unos pocos rayos de una luna vacilante.

– ¿Qué hice? Primero enojarme, rebelarme contra el infame castigo al que se me sometía.

Dejé de darle valor a mi vida, tenté los límites de mi condición de diva, no le puse límite alguno a mis caprichos. Hay gente que todavía recuerda aquellos desplantes míos del 52. Ningún guion me satisfacía, ningún actor estaba a mi altura, ningún director podía decirme qué hacer. Luego me invadió un asco total hacia mi persona. Yo era una mentira. Nunca más tendría un momento de honestidad y verdad junto a un ser humano. Tal vez la explicación de mi primera conducta fuera aquella convicción de ser un fraude.

Durante un instante un tenue rayo de luna titiló en uno de sus aros. El semblante de Helena, poco a poco fue relajándose.

– Pero un tiempo después reconocí la justicia de la sentencia. Y la acepté como una forma de ganarme el cielo y pagar mis pecados de vanidad. A partir de ese momento me tuvo sin cuidado el "Olimpo de la gloria", el "Parnaso de la escena". Para mí se redujo a un trato íntimo, cara a cara, con Dios. Yo era el instrumento de su voluntad. Y si él deseaba que una muerta viviera sobre el escenario, yo haría su voluntad.

VI.

No sé cuántos minutos permanecimos así, en completo silencio, sin mover un músculo. Como en una extraña comunión tras la confesión, en la que increíblemente me tocaba officiar el papel de sacerdote.

– Amigo mío, usted ha traído un gran alivio a mi vida...

La miré consternado, como si todo el peso de su secreto hubiera caído de repente sobre mis espaldas.

– Poder decir todas estas cosas a alguien... ¿Sabe lo que se siente saberse una impostora, ser celebrada como la suprema expresión de la vida, morando únicamente en la muerte? ¿Sabe cuánto supliqué a Dios que me enviara un oído amoroso, luego de la muerte de Benites?

Sus palabras dejaban traslucir un dolor más allá de las palabras. ¿Quién era capaz de dar justa expresión al dolor inimaginable de esta mujer? ¿Quién capaz de concebirlo? Ahora era yo quien comenzaba a comprender la naturaleza de su destino.

Helena se apresuró a aclarar, recuperando su tono olímpico y aprovechando que la conmoción me había dejado exánime.

– Por supuesto usted debe callar y cuento con su discreción.

Antes de darme cuenta estaba asintiendo, contra mi voluntad, sellando un pacto cuya naturaleza desconocía.

– ¿Qué pensarían mis admiradores al saber que durante casi setenta años han estado aplaudiendo a un cuerpo muerto, a un alma ausente, a la sombra de la vida que decían admirar en mí?

Alcancé a esbozar una débil queja, un pedido de auxilio para ser rescatado, casi inaudible, pero su tono volvió a ser definitivo.

– Usted vino aquí en busca de la verdad. Ahora busque la manera de vivir con ella.

Y esas fueron las últimas palabras que oí de su boca. Hizo sonar la campana y el filipino se presentó al instante, como si hubiera estado acechando detrás de la puerta, todo el tiempo. ¿Sabría él el secreto de su empleadora?

– El señor aquí se retira.

Dijo y me dirigió una última mirada. De advertencia o de alivio, de amenaza o de gratitud, aún hoy no soy capaz de decirlo.

Mientras me retiraba por el oscuro pasillo acompañado por el valet, alcancé a darme vuelta y juraría que, por un instante, fue como si la figura de Helena Hidalgo se disolviera en el aire, intangible. Una indescifrable palabra del filipino hizo que me volviera hacia él. Había pasado para mí el tiempo dentro de esa casa.

VII.

Al salir de la mansión vagué por la ciudad, sin rumbo.

Incapacitado de reconocer las calles ni a sus habitantes, la lluvia caló mis huesos. Agradecí ese baño de realidad.

Tomé una copa al paso con Marita. Sus habituales chismes de la colonia artística me

resultaron singularmente insípidos. Ante mi evidente mutismo, alegué cansancio. No mentí, al menos en ese punto.

Cuando llegué a casa empecé a escribir estas notas, hasta que el cansancio me venció. Los sueños de esa noche fueron como una sumersión en un caos primordial, a la vez horror y a la vez cobijo para mi agitado espíritu.

VIII.

Al otro día, Helena Hidalgo falleció, tal como dijeron los medios “a consecuencia de su avanzada edad”.

Fue velada durante dos días en el Concejo Deliberante de la ciudad, donde una multitud de conocidos y desconocidos pasó para darle ese exiguuo saludo final que es a la vez reverencia y conjuro contra la muerte. Sobre su tumba, el orador de ocasión exaltó en ella a todos los artistas:

– Aquellos que alimentan nuestra vida. Aquellos que nunca mueren, en nuestros corazones– dijo.

Fernando Regueira

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

ENTRE LO EMPÍRICO Y LO RACIONAL



Por Lucrecia Henríquez

Entre el conocimiento empírico y el racional, casi sin comprender que la existencia de uno es inherente al otro, que el crecimiento de ambos se basa en su reciprocidad. Pienso en el cine, lo siento con todos mis sentidos, no sólo con la visión-mirada y la audición-escucha.

Tengo la idea constante de que la ambientación en el cine es un recurso, un acompañamiento de la historia y no parte de ella; algo así como si

fuese superficial y poco interesante, una batalla agotadora sobre lo que creo pensar y lo que realmente siento. Pero esto es sólo una idea, lo racional pisoteando lo empírico por un instante, ya que apenas empiezo a ver las primeras tomas, a escuchar los primeros sonidos, se despiertan los sentidos y capto así la primera información, se despierta la empatía y comienza quizás, la conexión.

Existen numerosas formas de despertar estos sentidos, desde imágenes explícitas hasta metafóricas, visuales que generan sabores, sonoras que avivan el tacto y el olfato, creando una suerte de sinestesia. Uno de mis interrogantes es si la cultura, como experiencia vivida, es imprescindible para la apropiación de significado a través de los sentidos; es decir, existen los estereotipos que logran generar un cierto entendimiento general, por ejemplo, al representar un paisaje nórdico puede que se nos venga a la mente el color azul, el frío, la nieve, sonido de viento, gaviotas, soledad y silencio verbal. Sin haber visitado un lugar por el estilo, eran mis imágenes, probablemente producto de tantas películas y series, sin embargo, cuando se me presentan las primeras, y no sólo las primeras, escenas de *La Ciénaga* de Lucrecia Martel estrenada en el año 2001, inmediatamente me lleva a una experiencia propia, cercana, los



truenos, la brisa que se siente cálida, húmeda, el barro, las pieles pegadas a las sábanas con un fondo de chicharras constante que hacen sentir la pesadez, aún viendo el film en pleno invierno.

Es una experiencia muy íntima, con melancolía de época, de estaciones conocidas, de veranos de infancia, sensaciones cargadas de una gran subjetividad donde el audiovisual traspasa esos sentidos y devienen tacto y aroma.

Sin embargo, cuando comienzo a ver *Perfume: la historia de un asesino* de Tom Tykwer estrenada en el año 2006, una película completamente distinta, realizada en otro continente y ambientada en una época muy distante, el siglo XVIII, siento cómo el ceño se me frunce, y trato de contener la respiración al ver nacer a Jean-Baptiste Grenouille, cubierto de sangre, sobre una montaña de tripas y barro mientras imágenes intermitentes muestran escenas de muerte, vómitos, transpiración y moscas, generando un ambiente multisensorial donde el tacto y sobre todo el olfato, el cual será temática principal de la historia, se sobreponen.

El olfato es uno de los sentidos más ligados al recuerdo y por lo tanto a las emociones. La memoria olfativa hace que podamos viajar instantáneamente a un lugar, situación, relación de una forma que los otros sentidos no llegan a lograrlo. Por eso, al ver esta película y esta escena particularmente, me pregunto cómo es que no habiendo vivido en esa época puedo creer entender tan bien el contexto, los olores y texturas. En este caso puedo escuchar los sonidos crujientes y viscosos que nos pueden transmitir la sensación de textura junto al sonido de mos-

cas y transpiración en los rostros y vestimentas. Por otro lado, sé cómo huelen algunos animales muertos y precisamente el pescado, el vómito y los espacios atestados de comida podrida. Son conocimientos aislados que aúno en esta situación y me permite tener una experiencia inmersiva.



Por último y, casi sin darme cuenta, completando la tríada tacto-olfato-gustativa junto a los sentidos auditivo-visual, me llamó la atención lo que generó en mí la película *Como agua para chocolate* del director Alfonso Arau estrenada en 1992.

Si hablamos de culturas, qué cosa más regional que los sabores; íntimamente relacionado al sentido del olfato, el gusto evoca recuerdos y espacialidades, pero sobre todo a las relaciones y es la unión que hace este film entre sabores y familia, entre comidas y odios, entre bocados y sexualidad.

Una de las escenas que me cala es en la que Tita prepara una comida deliciosa que hace transpirar a la madre, llena de odio, a su amado, reprimiendo su amor, y por último generando una tal excitación a su hermana Gertrudis quien empie-

za a tocarse y debe salir corriendo mientras se desviste buscando libertad y fogosidad.

El relato sobre ingredientes, recetas, formas, amores, familia, hace que todos los sentidos formen parte de esta historia. Aquí vuelvo a considerar la cultura como fundamental para el sentimiento, y si bien no tengo tanta experiencia con comidas mexicanas ni con sus tierras, verbalmente los personajes cuentan y comparan sabores con sensaciones, situaciones y sentimientos generando nuevamente esa sinestesia que es fuente y forma no sólo de este film, sino del arte en general. Sinestesia que logra despertar los sentidos y así complementar este conocimiento empírico logrando significado en cada historia, con cuales encontraremos más puntos de conexión en unas que en otras, pero que gracias a sus formas de expresión podemos hallarnos sintiendo.

Si bien la sinestesia fue y es un recurso muy utilizado dentro del arte y que mayormente lo pudimos encontrar en la escritura, dentro del cine, realizado con distintas herramientas en todas las épocas, trató de generar una condición multisensorial para una experiencia inmersiva y colmada de significado.

Es así que el plano sensorial se une inevitablemente con el mental o racional, dando posibilidad de vivir diversas situaciones, conocidas y no tanto, recreándolas, adaptándolas y completándolas con nuestras experiencias.

María Iribarren



Cuerpos, memorias, representaciones

Apuntes sobre el realismo en
Carri, Guarini, Martel y Molina

Serie CINE y GÉNERO Nº 1



Colección
Estación Cine / 36

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

DAN DURYEA

Por Marcelo Vieguer

Dan Duryea

Dan Duryea fue un actor secundario que trabajó con grandes directores como Fritz Lang, Anthony Mann o Robert Siodmak. Pero fue con el primero, donde en un personaje secundario central, despliega todas esas posibilidades de marioneta. Luego de la muy injustamente olvidada: *Ministry of Fear* (*Prisioneros del terror*) y en *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*) como el portero Ted —ambas películas estrenadas en 1944—, filma un año después con el director vienés esa obra maestra absoluta que resulta *Scarlett Street* (*Perversidad*), encarnando al perverso Johnny Prince.

¿Pero qué es lo que lo distingue y torna en carácter identitario a Duryea en este último film? Porque aquí se mueve como pelele, sus movimientos corporales parecieran ser movidos por alguien que no es sí mismo y, como en este film, pareciera presuponer algún alma demoníaca.

Pero no. Duryea es movido por delgados hilos que lo llevan de un lado a otro. Su manera de caminar, de desplazarse o al comenzar a hacerlo, hace que sus piernas se adelanten como estiletes buscando en el vacío para poder alargar su otra pierna. A su cuerpo alargado de 1,88 m, de aspecto siempre desgarrado aún con los mejores trajes —pareciera ser vestido por algo que está más allá de los límites del cuadro, como un títere—, su carácter se redefine en su rostro: Johnny pareciera estrujar en su limitada inteligencia cualquier posibilidad de ganar dinero fácil, como el que hace con Kitty, que a todas luces tiene haciendo la calle, para poder, él mismo, hacer..., nada. Supongo que no son muchos los que fueron capaces de generar personajes tan planos y a la vez espesos como este Johnny, que en su limitación y egoísmo subrayado, nada le importe más que sí mismo y como en este caso, ganar mucho dinero a costa del pobre Chris Cross (Edward G. Robinson).



KIM NOVAK

Por Alberto Tricarico

Kim

Escribiendo esto me entero que Kim Novak aún vive. Tiene noventa años. ¡Qué maravilloso!

Hizo de todo la Novak. Unas cuantas películas menores dirigida por George Sidney, un director menor, *Picnic* (Joshua Logan, 1955), y otras tantas hasta los años noventa del siglo pasado.

Mis recuerdos principales (motivos de celebración) están ligadas con esas películas extraordinarias que hizo con grandes directores del Hollywood clásico.

Tres o cuatro películas dirigidas por el desconocido injustamente Richard Quine, de las cuales recuerdo dos bellezas: *Bell, Book and Candle* (1958) y *Un extraño en mi vida* (1960), acompañada por Kirk Douglas. Divinos ambos films, divina ella. Siempre.

Trabajó con el gran Otto Preminger en 1955, en la inolvidable *El hombre del brazo de oro*, junto a Frank Sinatra y Eleanor Parker. Todavía no

tenía el reconocimiento que obtuvo más tarde, sin embargo, se destaca especialmente, aún más vista desde hoy.

Trabajó dirigida por Robert Aldrich en un gran film: *La Leyenda de Lylah Clare* (1968).

Pero sin dudas, me enamoré definitivamente de Kim Novak —y conmigo, muchos más—, cuando vi por primera vez *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

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

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



Best Wishes!
L.M.

JOHN WAYNE

Por Alberto Tricarico

John Wayne (1907-1979)

Llega John Wayne y empieza el *western* (y no sólo el *western*, también el cine).

Un chaleco, una pose y un rifle. La voz corrida, es estruendo de sus apariciones. Su autoridad. La autoridad. El trato con los otros. El valor. El sacrificio.

Se nos vienen a la cabeza infinidad de elencos, de historias, de directores de cine: aparecen Raoul Walsh, Henry Hathaway, Otto Preminger, Nicholas Ray, Donald Siegel, Andrew V. McLaglen, Joseph Von Sternberg, Howard Hawks, y sobre todo el gran John Ford.

El *sheriff* y el maldito, el pequeño ganadero y el terrateniente, el indio como otredad, el espacio abierto, el terreno en disputa y la conquista por venir, el ferrocarril, el caballo y su montura. El poema.

Se me ocurren ahora: *La diligencia, Río Rojo, Fuerte Apache, Río Grande, Más corazón que odio, Río Bravo, El hombre quieto, La taberna del irlandés, Alas de águila, El hombre que mató a Liberty Valance, Valor de ley...* son algunas, algunas poquísimas películas extraordinarias protagonizadas por nuestro Wayne, de esas que nos emocionan hasta el extremo. Algunas pocas de las más de ciento ochenta que hizo, de las cuales protagonizó la mayoría.

Cada vez que veo *Río Bravo* repienso, la idea acerca de por qué peleamos, por qué defendemos lo que defendemos, por qué conservamos lo que conservamos... Peleamos para poder seguir reuniéndonos con nuestros amigos, cantar canciones, protegernos... y ser libres haciendo lo que está bien.

Wayne es sinónimo de clásico. Es sinónimo de cine. Es sinónimo de Hollywood. Es sinónimo de todo eso que nos gusta y nos hace bien.



Book

John

17-515

SUSANA FREYRE

Por Marcelo Vieguer

Susana Freyre

Susana Freyre fue una excelente actriz y —para quien esto escribe— de las más bellas del Olimpo de quienes fueron parte fundamental del cine clásico argentino. Pero quiero destacar especialmente su presencia en una serie de comedias dirigida por uno de los más grandes autores de nuestro cine: Carlos Hugo Christensen y con quien por aquellos años contraería enlace. Con él filmaría cuatro películas en años consecutivos: *Con el diablo en el cuerpo* (1947), *Una atrevida aventurita* (1948), *¿Por qué mintió la cigüeña?* (1949) y *El demonio es un ángel* (1950), esta última filmada en Venezuela.

El malentendido con las comedias de Christensen, es esa constante suerte de entender al género de comedia como “ligero” y al drama como “serio”, sin entender que, para el caso de este director, siempre estuvo filmando con esa visión del mundo, donde lo “doble” y la “duplicidad”, fueron una constante en su cine en cualquiera de los géneros que abordó.

Y en las cuatro comedias anteriormente citadas, destaca la presencia de una actriz que las protagonizó entre sus 17 y 20 años. Susana Freyre, supo entregar —como nadie—, esa duplicidad dada por ese aspecto de mujer aniñada, con esa voz entonada como niña caprichosa y esa mirada donde la sexualidad se direccionaba hacia su coprotagonista de turno. En *Con el diablo en el cuerpo*, su aparición primera es una fotografía sonriente con coletas en ambos lados, la adolescente que conoció Severo (Juan Carlos Thorry) en el pasado, se reproduce tal cual presumimos recordaba, pero un corte directo nos muestra a Valentina como una aparición, en plena condición de mujer, en el presente. Su modo de hablar remite a aquella niña que fue, pero su cuerpo y su mirada, denuncian y anteceden su futuro accionar, que no es otro que el conseguir a Severo, éste siempre tan atrás de comprender lo que esa Venus disfrazada de niña ha planeado. Esta actriz pone aquí su insinuante y solapada sexualidad, donde ese juego preliminar, apuntó secretamente siempre al mismo lugar.



Susana Breyre
1950



SUSANA FREYRE y JUAN CARLOS THORRY en **"Con el Diablo en el Cuerpo"** con TITO GOMEZ
y Guillermo Battaglia,
Miguel Gomez Bao, Diego Martinez, Horacio Peterson, Gloria Ferrandiz, Agustin Orrequia y AMELITA VARGAS.

Dirección: **CARLOS HUGO CHRISTENSEN**

Una Superproducción: 



