



ESTACIÓN

ISSN: 2953-3589

CINE



Nº 7

Géneros míticos cinematográficos – Apenas un delincuente – Light Sleeper
Vincente Minnelli – Agnès Varda – Telefilmes II – Un corazón en invierno
Cerrar los ojos – Mi estación preferida - Drive/Copia certificada – Titanic
Atrápame si puedes/Los Fabelman – El hijo de Saúl – El rey de New York
Día de lluvia en New York - Cuento de invierno – Un tiro en la noche
Marnie - El humor en el Nuevo Cine Argentino – Megalópolis - Estación Jazz
El laberinto del fauno – James Gandolfini – Just avant la nuit – Estación Noir



Fotograma de *Titanic*

Revista *ESTACIÓN CINE*. Año 4. N° 7

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

Dirección: Av. San Martín 862 Local 131 Planta Alta
S2000BHX Teléfono: 0341 211-2100

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

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

Diciembre 2024

Dirección:

Marcelo Vieguer

Corrección:

Paula Valenzuela



Imagen portada de la publicación:

Leonardo DiCaprio y Kate Winslet
en *Titanic* (1997)

Staff:

Agustina Cabrera

Alberto Tricarico

Avril Gimbernat

Claudio Huck

Daniel Nuñez

Elvira Martorell

Fabián Slongo

Fernando Regueira

Gustavo Cabrera

Josefina Raparo

Juan Carlos Margaretich

Leandro Arteaga

Luciano Vargas

Marcelo Vieguer

Melina Cherro

Milena Schilman

Roberto Pagés

Silvana Elizabeth Bogue

Índice Estación Cine N° 7

Editorial por Marcelo Vieguer	2
Géneros míticos cinematográficos por Gustavo Cabrera	4
Joyas de la cinematografía nacional: <i>Apenas un delincuente</i> por Gustavo Cabrera	28
Dos chicas lindas: <i>Atrápame si puedes</i> y <i>Los Fabelman</i> por Melina Cherro	38
Los nombres de <i>Marnie</i> por Melina Cherro	42
El mundo sería otro sin Minnelli por Alberto Tricarico	46
Breve apunte sobre la mirada de Agnès Varda por Agustina Cabrera	54
Telefilmes para recordar (Parte 2) por Claudio Huck	62
El laberinto del analizante: el fauno y la mirada psicoanalítica por Josefina Raparo	78
Mr. White vestía de negro: <i>El rey de New York</i> por Roberto Pagés	86
James Gandolfini por Roberto Pagés	92
<i>Les luthiers: Un corazón en invierno</i> por Roberto Pagés	96
<i>Cerrar los ojos</i> de Víctor Erice por Roberto Pagés	100
Se viene la noche: <i>Juste avant la nuit</i> de Claude Chabrol por Roberto Pagés	106
El fin de la infancia: <i>Mi estación preferida</i> por Roberto Pagés	109
Tiempo que fluye: <i>Light Sleeper (Traficantes)</i> por Roberto Pagés	112
Un <i>Cuento de invierno</i> de Éric Rohmer por Avril Gimbernat	116
Estación Jazz . El jazz en el cine: <i>Bird</i> por Luciano Vargas	120
Estación Jazz . <i>Jelly Roll Morton</i> por Luciano Vargas	128
Estación Jazz . Grabaciones imprescindibles: <i>Free For All</i> (1964) por Luciano Vargas	136
La revelación de la lluvia, temporalidad del deseo por Elvira Martorell	140
Estación Noir . <i>Lutz</i> , el desconocido por Juan Carlos Margaretich	148
El humor en el Nuevo Cine Argentino y la disputa de sentidos por Milena Schilman	152
La señal de la cruz: <i>Titanic</i> por Fabián Slongo	170
<i>Titanic</i> en mi diario por Fernando Regueira	176
La distancia entre <i>Drive</i> y <i>Copia certificada</i> por Marcelo Vieguer	184
<i>Megalopolis</i> : la película imposible por Leandro Arteaga	190
<i>El hijo de Saúl</i> o de cómo narrar el horror por Silvana Elizabeth Bogue	196
<i>Un tiro en la noche</i> o el mito del cine total por Daniel Nuñez	202

EDITORIAL

Finales del 2024 y esta fecha resulta en la aparición de un nuevo número de la revista *Estación Cine*; así entonces, la alegría de las fiestas de fin de año hace eco retroactivo unos días antes.

Ya llegados al séptimo publicado, una mirada hacia números anteriores nos indica de un recorrido entusiasta en artículos y ensayos de autores y autoras y que ahora tendrá su primera presentación pública, con esta edición, el viernes 13 de diciembre en *Oxímoron Libros*.

Siete números, como los días de la semana, o los pecados capitales, o el número de la perfección misma para Pitágoras. Siete ediciones en un camino que, en las sucesivas ediciones de la revista, las publicidades que allí aparecieron nos anunciaron nuevos títulos de libros en papel; la revista **Estación Cine** acompaña la edición de libros impresos, van de la mano como parte de una misma familia y es parte ineludible de la **Colección Estación Cine** desde hace exactamente tres años.

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

Cuatro nuevos integrantes escriben a partir de este número: **Avril Gimbernat**, quien arriesga una emocionante lectura sobre una de las cuatro estaciones del gran Eric Rohmer, ni más ni menos que *Cuento de invierno* (1992); **Milena Schilman**, con un lúcido y extenso análisis sobre el humor en el llamado Nuevo Cine Argentino, a partir de tres películas: *Felicidades* de Lucho Bender (2000), *Los guantes mágicos* de Martín Rejtman (2003) y *Buena vida (Delivery)* de Leonardo Di Cesare (2004); **Luciano Vargas**, desde Lima (Perú) quien se hace cargo desde este número de la nueva sección referida al Jazz y **Juan Carlos Margaretich**, para otra sección referida al género *noir* en literatura.

Además, continúan firmas de números anteriores y ya parte del staff de la publicación como **Gustavo Cabrera**, **Josefina Raparo**, **Claudio Huck**, **Fernando Regueira**, **Agustina Cabrera**, **Alberto Tricarico**, **Melina Cherro**, **Daniel Nuñez**, **Elvira Martorell**, **Roberto Pagés**, **Leandro Arteaga**, **Silvana Elizabeth Bogue** y **Fabián Slongo**.

El proyecto cultural *Estación Cine* dirigido por el querido Sergio Luis Fuster dentro de **CGeditorial**, que comanda Sergio Gioacchini, continúa la titánica tarea de publicar en papel libros de cine y en este segundo semestre de 2024, aparecieron cuatro nuevos títulos: **Colección Estación Cine N° 40: *Cine y fútbol 3***, libro colectivo donde escriben Amadeo Acero, Mariano Aliau, Jorge Aloí, César Américo, Marcelo Angriman, Fabián Bazán, Antonio Camou, Luis Pablo Casals, Miguel Catalá, Mauricio Cocciarella, Piri Farini, Miguel Fullana, Juan Galuppo, Leo Giudici, Ricardo Guiamet, Santiago Izaguirre, Esteban Langhi, Mauro Mastrogiuseppe, Jorge Luis Pintus, Rodolfo Darío Ramos, Dana Sopranzetti, Ramiro Superti, Alberto H. Tricarico, etc.; **Colección Estación Cine N° 41: *El cine en llamas***, de Gustavo Postiglione; **Colección Estación Cine N° 42: *Fernando Samalea. El envoltorio beat de un fotograma***, de L. Pablo Casals y Sergio Luis Fuster y **Colección Estación Cine N° 43: *Poe y el cine. La otra Norteamérica. Ensayos reunidos 1***, de quien esto escribe.

En este número estará ausente la sección **Conversaciones sobre Cine y Ópera**, pero aparecen dos nuevas secciones. *Estación Jazz*, que desde la pluma de Luciano Vargas nos entrega tres artículos en este apartado: un análisis de *Bird* del director Clint Eastwood, *biopic* sobre el saxofonista Charlie Parker, una aguda y sensible mirada sobre **Jelly Roll Morton**, el pianista y compositor fundamental para entender aquellos primeros años que iniciaron la historia del jazz y además una columna que recupera grabaciones imprescindibles del género, que en este número refiere al maestro **Art Blakey & the Jazz Messengers** para el disco *Free For All* del sello **Blue Note**. La otra nueva sección es *Estación Noir*, donde **Juan Carlos Margaretich** nos lleva a recorrer autores del género literario *noir*, en esta ocasión lo hará con John Lutz, un escritor de excepción, así como un autor muy poco conocido.

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

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

Marcelo Vieguer
Director de *Estación Cine*

Géneros míticos cinematográficos

Parte I



Por Gustavo Cabrera

PARTE 1

Creo, sin lugar a ningún tipo de dudas y/o titubeos intelectuales de análisis retrospectivos que, a nivel artístico, lo verdaderamente interesante del Cine, su conceptual riqueza visual y múltiples temáticas/estilísticas —muy, pero muy principalmente tanto en el cine norteamericano como europeo— recae en la medular estructuración, institucionalización y polarización de los "géneros míticos cinematográficos".

Géneros como sistemas masivos de comunicación extraordinarios, que, desde sus incipientes inicios (décadas del 20 y 30 del siglo XX, más o menos) se plantearon como un inmenso abanico de posibilidades interactivas, con un cúmulo de clisés, aristas y convenciones; pero, el realizador, al aceptar reluctante —no de manera pasiva en los grandes maestros/autores— estas supuestas limitaciones, obtenía al unísono una LIBERTAD expresiva absoluta. Pienso ahora y opino que esta es precisamente la misma libertad expresiva y conceptual que obtenían, por ejemplo, los pintores del siglo XV o XVI (Lorenzo Monaco, Alberto Durero, Caravaggio, Sigmund Holbein, Ludovico Brea, El Greco, etc.); es decir, cuando una comunidad o en su defecto, una familia de la realeza u aristocrática, les encargaba un óleo, un mural, estaba todo listo, previsto y calculado de antemano: sabían que la Magdalena debería estar

al pie de Cristo y la Virgen María a la izquierda..., que a la derecha, al fondo, estaría representado Jesucristo, lo que no impedía ello —está claro— que estos insignes pintores pusieran su sello personal (su estilo, su pulso, su identidad) y dieran una visión ética, moral, introspectiva e individual del mundo... Creo con ineludible firmeza que todo esto —teniendo en cuenta que sólo, reitero, es un simple pero esclarecedor ejemplo— se puede aplicar sin ruborizarse y con propiedad o sentido al cine clásico, sobre todo norteamericano. Su "política de géneros" entonces, enalteció y enaltece hasta el presente —aunque hoy muy desvirtualizada y "contaminada", claro— al cine estadounidense y, por decantación lógica expansiva, al europeo e incluso latinoamericano... Por otro extremo analítico —hay que subrayarlo, admitámoslo— resulta un caso único en toda la Historia del Cine Universal; que, desde dentro del propio feroz y brutal sistema industrial y artístico, digitalizado por Hollywood (*star-system* de por medio), sus Jefes "zares" (Productores Independientes) y sus Casas o Estudios (Metro-Goldwyn-Mayer, Columbia-Pictures, 20th. Century-Fox, Paramount-Pictures, Warner-Brothers, Universal-Pictures, RKO-Radio Pictures, por citar sólo a las más célebres); e, incluso, con el inspirador e inapreciable aporte creador de grandes maestros directores/inmigrantes y autóctonos, nacieran semejante cantidad de autores-realizadores que marcaron rumbos, líneas y sendas aún

hoy muy utilizables e irremplazables a nivel dialéctico, moral, intelectual y significacional en la pureza del lenguaje audio-visual y estético "cinemático" de las imágenes en movimiento!!...

Se pueden recorrer, no lo duden —no sin dificultad, audacia y desafío heurístico, advierto— todas esas mismas sendas de los pioneros fundacionales; estoy completamente convencido, me consta y no estoy de acuerdo con su caducidad e invalidez que en este presente a veces paupérrimo y famélico de misia inspiración, endilgan para mal algunos (muchos) "críticos/teóricos" de ambos lados del Atlántico... Recorrer, decíamos, siguiendo las huellas y el arrollador espíritu potente/creador de los fieles *pioneers* sin abandonar o renunciar empero principios éticos, sin dejar de ser, en lo posible, ¡ORIGINAL!; sin desistir por ello a renovarse permanentemente, acomodándose a las circunstancias y/o perspectivas históricas/artísticas actuales o recientes, hacia un futuro oscuro cinematográfico que avizoro "incierto", que se presenta en estos días/años y lustros, debilitado y, en cierta manera, "enfermo" —es también cierto— por multiplicidad de factores tecnológicos, y de conceptos sofistas y recursos espurios (parafernalia digital computarizada, incluida) pero inevitables por el avance imparable de la inteligencia artificial, y que serían o son, mejor dicho, motivos causales lógicamente para otro análisis mucho más extenso y pormenorizado... Futuro incierto, acotaba, pero siempre

esperanzador, NUEVO, ¡STRONG! y REVITALIZADOR de ese cine que más amamos los auténticos cinéfilos... O al menos el que yo, humilde y personalmente amo con todo mi ser desde el vientre de mi madre... El Cine Clásico nacional e internacional...

Para terminar, les explico como docente (sin imponer, forzar o desacreditar a nadie o a quienes no piensan como yo, ¡ojo!), que existen 13 (o 14 si se quiere) géneros fílmicos absolutamente puros, con sus respectivos subgéneros aceptables a tenor de sus cualidades estéticas fiables, teórica y filosóficamente hablando... Pero de ello —y de cómo esos 14 géneros interactúan entre sí muchísimas veces— hablaré más abajo, citando en forma meticulosa los nombres de cada uno de ellos y el por qué de sus extremas cualidades expresivas.

Extenso apéndice

Enhebrando mi último segmento-reseña o "mini-ensayo" —y porque pude solucionar, al fin, mi problema técnico en mi sistema— voy a citar, con amor y sin hacerles esperar, los que, para mi intelecto y experiencia profesional, resultan ser los 14 géneros cinematográficos fundacionales a nivel teórico conceptual, cuya cristalina pureza (pero fluctuante, interaccional y de quiebre) quedan estampados en las movedizas imágenes audiovisuales de la pantalla!... Dichos géneros de

los cuales hablo a mis alumnos/as y he hablado a lo largo de mi extensa carrera en mis clases y seminarios dictados en muchas ciudades de mi querido país (Tapalqué, Tandil, Colón, Pergamino, Arrecifes, Olavarría, Mar del Plata, La Plata en provincia de Buenos Aires; Salta, Mendoza, Canals, Córdoba, Rosario/Santa Fe, Ushuaia/Tierra del Fuego; además de mis ricas experiencias en el exterior, en Centroamérica: El Salvador, Guatemala, Costa Rica, Honduras, y México DF, contratado gentil y especialmente por sus respectivas Secretarías de Cultura de cada país hermano americano)... Dichos géneros, decía, y sus subgéneros esenciales cualitativos y fundamentados en sus génesis (en su identidad como tales) fueron y son, desde siempre, "neurálgica" y "sanguíneamente" (nunca mejor utilizadas las palabras a mi modesto entender) los siguientes:

1º) el POLICIAL, con sus dos irrefutables subgéneros: Carcelario y Tribunalicio.

2º) el WESTERN

3º) el BÉLICO

4º) el PÉPLUM

5º) el MUSICAL

6º) la COMEDIA

7º) el MELODRAMA

8º) el DOCUMENTAL

9º) el TERROR (con su infinidad de variantes: *Gótico, Gore o Destripe, Slasher, Giallo*, etc.)

10º) la CIENCIA FICCIÓN

11º) el ESPIONAJE

12º) las AVENTURAS (en sus vertientes geográficas más visitadas: el mar, el desierto, la selva, el aire, la nieve, la era espacial).

13º) la ANIMACIÓN (desde Walt Disney/Pixar, William Hanna-Joseph Barbera, los Hnos. Dave y Max Fleischer, hasta los mejores Animés orientales del mangaka y diseñador Akira Toriyama y los films rusos dramáticos de dibujos algazara).

14º) el POLÍTICO o SOCIO-POLÍTICO-TESTIMONIAL

EL CINE y SUS GÉNEROS...

(El que quiere oír que oiga)

El cine de ficción todo lo descompone, lo transfigura, lo modifica (muchas veces) y, principalmente, lo reinventa... Con todo lo antedicho o explicado más arriba, ya podemos tener una idea más o menos clara de cuáles son los géneros que poseen bases sólidas históricas y teóricas confiables. Sin embargo, desmenuzaré profunda y mínimamente este concepto genético un poco más adelante; pues primero y ahora deseo expresar y remarcar aquí los supuestos géneros apócrifos, neutros, inventados por modas pasajeras, caprichos seudointelectuales o inútil "vedetismo crítico". A lo largo de muchas décadas aparecen, según las épocas y circunstancias propicias comerciales, nuevos géneros inventados por

seudocronistas oportunistas. ¿Sabes qué?, cualquiera puede "inventar" sin principios éticos intelectuales y sin conocer nada sobre el séptimo arte, un género por semana... Pero sííí, vayamos hacia atrás para comprenderlo mejor, y veamos los "híbridos" o géneros falsos más famosos que se instalaron hacia finales de las últimas décadas del siglo XX. Como ejemplos nocivos principales —que ultiman, desmaterializan y desconciertan la materia en cuestión— existen varios: los *road movies*, el *thriller*, el suspenso (sí señores, el *suspense*), el cine "catástrofe", el cine de "acción", y me detengo allí, porque son casi una docena o más de ellos que desvirtúan la complejidad o simpleza de la neo enseñanza, y evidencian como un teléfono descompuesto (¡basta decir una palabra o frase falaz e ingeniosa!), que alguien (crítico o historiador no preparado) la repita y se repita, se repita... y se vuelva a repetir indefinida e ignominiosamente, instalándose como auténtica, pese a ser totalmente falsa, sin contenido teórico, ideal, abstracto y/o espiritual. Sumo a que desconfíen también de Wikipedia como fuente de información... lo digo con fundamento.

CINE: ESPEJO y REFLEJO de la REALIDAD QUE NOS CIRCUNDA

Pero abordemos ya esas frases o palabras falsas instaladas en el alma y mente del inconsciente

colectivo del público espectador como géneros míticos cinematográficos:



Busco mi destino (1969)

El *road movie* o *film de carretera* lo considero sólo un elemento crucial "enunciativo" y la carretera precisamente, obvio, es su *leit motiv* principal (no es un género propiamente dicho). Aparece como tal, como se dijo, en los años 70 a través de filmes descomunadamente exitosos como *Busco mi destino/Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper y Peter Fonda, sin acreditar (*Easy Rider* entraría sin dificultad en el género "socio político testimonial" de gran impacto emocional para su época); a él sumo dos largometrajes en el arranque de la carrera de Steven Spielberg director: *Duel* (1971) rodado inicialmente en 16 mm para la TV —largometraje que entraría fácilmente en el "terror psicológico", si pensamos que la cinta está basada en un relato corto de Richard Matheson—, y su posterior *Loca Evasión/The Sugarland Express* (1974), donde también el camino es el motivo de la trama pero que gira esta vez entre el Policial y el Melodrama sentimental.

También el Policial está disfrazado de *road movie* en ***Convoy*** (1978) de Sam Peckinpah, aprovechando la "moda" de aquellos años. Y ni hablar claro, del "ciencia ficción distópico", interaccionado con el "cine de aventuras" que despliega la saga del australiano George Miller en su ***Mad Max, el guerrero de la carretera*** (1979) y sus secuelas. Años después el británico Ridley Scott, con el prefijo falaz ya instalado, realiza un policial de exquisita y fina resolución estilística: ***Thelma and Louise*** (1991), con dos memorables actuaciones femeninas a cargo de Susan Sarandon and Geena Davis, que dieran a esa implacable persecución policial un final trágico, muy recordado e inusual para el género: el "suicidio" compartido e inmolado entre ambas protagonistas, volando al vacío cual ángeles con su automóvil en el Gran Cañón del Colorado, otorgando así un cierre casi místico a la dramática historia. Pero también, ¿Qué son, sino también *road movies* camuflados esas ancestrales "comedias puras" de corte social de los 30 y 40 como ***Lo que sucedió aquella noche/It Happened one Night*** (1934) de Frank Capra, con Claudette Colbert y Clark Gable, la gran película argentina ***La rubia del camino*** (1938) del prolífico Don Manuel Romero, con la notable actriz Paulina Singerman, y la excepcional trama envolvente/sutil sobre la Gran Depresión y Hollywood en ***Los viajes de Sullivan/Sullivan's Travels*** (1941) del olvidado maestro Preston Sturges, con Joel McCrea y la

platinada rubia Veronica Lake recorriendo un romance tragicómico inolvidable?... Pero otra vez, también encajaría en dicho equivocado y confuso término ***El salario del miedo/Le salaire de la peur*** (1953), obra cumbre de Henri-Georges Clouzot, junto a su excepcional *remake* de 1977: ***Carga Maldita/The Sorcerer***, producida y dirigida por William Friedkin; más algunos *movies* que corren, ruedan o caminan la misma tónica y senda, como la muy celebrada ***Carrera contra el destino/Vanishing Point*** (1971) de Richard C. Sarafian (con guion del cubano Guillermo Cabrera Infante) e interpretada por Barry Newman, y el "terrorífico" (cortados sus ¡12! minutos finales por la funesta e inepta censura argentina) ***Carrera contra el Diablo/Race whit the Devil*** (1975) del texano Jack Starrett, con Peter Fonda, Warren Oates, Loretta Swit y Miss. Lara Parker... Y si vamos más lejos aún en sibilinas miradas o abstracciones audaces: ¿No es acaso la mítica y épica ***Stagecoach*** (1939) de John Ford, una variante *westerniana* prenatal del discutido *road movie* de los años 70?...

Vayamos ahora al Suspense, que tampoco es un género en sí mismo, ya que su ambivalencia intrínseca lo demuestra:

Analícemos pues ahora al polémico suspense. El suspense en su exacta definición es, por antonomasia o excelencia, la expectación ansiosa de un acontecimiento que puede ocurrir o no. Claro, este elemento idealmente "retórico" es

indispensable para la narrativa visual del cine; se lo llama así, respetando la sabia poética aristotélica. Factores retóricos son los elementos repetitivos, recurrentes, previsibles —llámense "clichés" si se quiere, de forma no peyorativa— o conjunto de regularidades que mejor se adecuan y mayormente emergen en cada género. Ahora bien, el *suspense* entonces puede aparecer en cualquier género fílmico, ¿se entiende?; pero en los que mayormente lo detectamos, obvio, es en los géneros de terror, policial y espionaje. Y no es casualidad que, justa e indiscutiblemente el bien llamado "mago del *suspense*" Sir Alfred Joseph Hitchcock (1899-1980) ha sabido incorporarlo en esos ¡3! géneros principales, pero también en sus disímiles "melodramas": *Rebecca* (1940), *La sospecha/Suspicion!* (1941), *La sombra de una duda/Shadow of a Doubt* (1943), *Cuéntame tu Vida/Spellbound* (1945), *Vértigo* (1958) o *Marnie* (1964). En *Vértigo* fluctuando su argumento y trama entre el "policial-enigma" y el apasionado "melodrama-sexual", exacerbado hasta la médula. Pero "suspenso" también es el intento de desactivación de unas "bombas" terroristas colocadas en un crucero transatlántico como ocurre en *Juggernaut* (1974) de Mr. Richard Lester; película inscripta por los críticos vernáculos en el famosísimo "cine catástrofe", subgénero oportunista, desprendimiento natural del "cine de aventuras", nacido a la sombra de éxitos como: *Aeropuerto/Airport* (1970) de

George Seaton y sus varias secuelas, *La aventura del Poseidón/The Poseidon Adventure* (1972) del londinense Ronald Neame, *Infierno en la torre/The Towering Inferno* (1974) del también inglés John Guillermin, *Terremoto/Earthquake* (1974) del canadiense Mark Robson, *Avalancha* (1978) producida por Roger Corman y dirigida por uno de sus discípulos, Corey Allen, la citadina anécdota ubicada en un convencional Parque de Diversiones: *Terror en la montaña rusa/Rollercoaster* (1977) de James Goldstone, la electrizante historia de *Domingo negro/Black Sunday* (1977) del siempre vigoroso John Frankenheimer —buen relato policial con un dirigible repleto de explosivos a punto de ser lanzado sobre un estadio de fútbol con miles de espectadores, junto a destacadas actuaciones de Robert Shaw y Bruce Dern—, *Huracán* (1979) producida por el italiano Dino De Laurentiis y realizada por el sueco Jan Troell —luego de que el polaco nacido en París, Roman Polanski fuera reemplazado y echado del rodaje por De Laurentiis— (*remake* superflua, injustificada, despersonalizada y mediocre del gran film de John Ford *El Huracán/The Hurricane* (1937)); sumadas a ellas varias posteriores, como *Twister* (1996) del holandés Jan de Bont, la multipremiada y monumental *Titanic* (1997) del canadiense James Cameron, más *Volcano* (1997) del británico Mick Jackson, o *La furia de la montaña/Dante's Peak* (1997) del eficaz australiano Mr. Roger

Donaldson... Todas ellas resultan ser, en su génesis pura, largometrajes de "aventuras" de distinto registro. La gigantesca *Titanic* de James Cameron —film querido y odiado por igual por la crítica, me incluyo en lo primero—, incluye un "melodrama" romántico a través de la historia del efímero amor o romance que viven por tan solo "cuatro días y una noche" la refinada Rose DeWitt Bukater (Kate Winslet) y el audaz desconocido buscavida Jack Dawson (Leonardo DiCaprio)... después, el desastre, la tragedia, el hielo y el inevitable hundimiento de la célebre nave al colisionar con un monumental iceberg en el Atlántico Norte... Pero el denominado, para bien o para mal, "cine catástrofe" proviene de años y décadas muy anteriores del siglo XX, y lo hallaremos preanunciado en títulos muy emblemáticos: *Y el mar los devoró/Titanic* (1953) del talentosísimo rumano Jean Negulesco, *Débiles y poderosos/The High and the Mighty* (1954) del subvalorado gran maestro William A. Wellman —intenso drama aeronáutico con una impecable, sólida actuación de John "Duke" Wayne—, la muy fiel cinta que pinta la tragedia de 1912 y de origen británico *La última noche del Titanic/A Night to Remember* (1958) de Roy Ward Baker, *El último viaje/The Last Voyage* (1960) del artesano Andrew L. Stone —una suerte de paralelismo une este entretenido film marítimo con la propia tragedia del RMS Titanic— o esa *Krakatoa, al este de Java/Krakatoa: East of Java*

(1968) producida por Philip Yordan, escrita por Bernard Gordon y dirigida por Bernard L. Kowalski, sobre la terrible supererupción de ese volcán en Indonesia en 1883 (otra la tuvimos demasiado cerca, en el 2018 con tsunami incluido), rodada en espectacular pantalla 70 mm/Cinerama-Technicolor, y un reparto bien probado encabezado por el insigne vienés Maximilian Schell (1930-2014), acompañado, entre otros, por Diane Baker, Rossano Brazzi, Brian Keith, John Leyton, Sal Mineo, Barbara Werle, J. D. Cannon, Marc Lawrence, y la exótica joven Sumi Haru. De acuerdo a los especialistas sismólogos, las cenizas de la erupción del volcán Krakatoa en 1883 se esparcieron y volaron durante 10 años alrededor del mundo, reza el film de Bernard L. Kowalski en el final del mismo. Otra particularidad totalmente anecdótica del largometraje, lo constituye que en principio el papel del Capitán Hanson lo iba asumir e interpretar Rock Hudson, pero por desavenencias con su productor, Hudson rechazó el papel y lo recogió entonces, a una semana del inicio del rodaje, Maximilian Schell. Muy pocos hablan que esta cinta tiene un antecedente en un film "serie B", titulado *Viento favorable a Java/Fair Wind to Java* (1953) teniendo como fondo de la aventura la homónima erupción de 1883 del volcán Krakatoa. Y muy pocos recuerdan también hoy este humilde largo del Estudio Republic Pictures, con dirección y producción del artesano Joseph Kane (especialista en

westerns), y con interpretaciones estelares de Fred MacMurray, Victor McLaglen, Vera Ralston, Robert Douglas, John Russell y el eterno prolífico secundario Paul Fix. Buen y autosuficiente film de aventuras de J. Kane, con modestos pero excelentes efectos fotográficos especiales de los Hnos. Howard y Theodore Lydecker, (colaboradores en las series de TV *Viaje al fondo del mar* y *Perdidos en el espacio*), más Paul Stader, "sin acreditar".

En esta simbiosis imperfecta del Cine de Aventuras con el puntual acento oportunista inyectado o llamado "catástrofe" (ciencia-ficción + terror + fantasía + melodrama + policial, y si nos animamos un poco incluimos lo socio-político-testimonial) se escapan a veces títulos que tuvieron un tremendo aluvión popular en el cinéfilo y "espectador medio" (aquel público que ve cine esporádicamente) con éxitos indescifrables tanto en América como en Europa. Es saludable, entonces, recordar también, los ejemplos de: *El día del fin del mundo/When Time Ran Out* (1980) con dirección de James Goldstone y producción del gran especialista Irwin Allen —soberbio autor responsable de series televisivas del mismo tenor: *Viaje al fondo del mar* (1964-1968), *Perdidos en el espacio* (1965-1968), *Tierra de gigantes* (1968-1970) y la de culto e inspiradora *El túnel del tiempo* (1966-1967), cuyo capítulo doble presentación se desarrollaba precisamente en la última noche del Titanic, más los ya muy

encumbrados largometrajes *La aventura del Poseidón I y II* (1972 y 1979) e *Infierno en la torre* (1974)—. Un cataclismo también volcánico pero ficcional domina las impresionantes imágenes de *El día del fin del mundo* de I. Allen y J. Goldstone, con un *staff* actoral de primera línea: Paul Newman, William "Billy" Holden, Jacqueline Bisset, James Franciscus, Ernest Borgnine, Red Buttons, Burgess Meredith, la italiana Valentina Cortese, Veronica Hamel, Edward Albert, el estadounidense japonés Noriyuki "Pat" Morita (el querido "Miyagi" de *Karate Kid I, II y III*) y la preciosísima nicaragüense Barbara Carrera... Podemos sumar, sin culpas, a esta "catastrófica" recorrida, una película posterior del cineasta neoyorquino Robert "Rob" Cohen (hoy 75 años!), experto en cine de géneros y colaborador también en otras sagas infiltradas en este estudio. Su título es: *Pánico en el túnel/Daylight* (1996) con Sylvester Stallone como primer actor, secundado por Amy Brenneman, el norteamericano argentino Viggo Mortensen, Dan Hedaya, Mr. Barry Newman (la estrella de la serie de TV *Petrocelli* (NBC, 1974-1976), Jay O. Sanders, Karen Young, la legendaria inglesa Claire Bloom (hoy 93 años!), Vanessa Bell Calloway, Renoly Santiago, Colin Fox, Danielle Harris, y el joven malogrado Stage Stallone (hijo de Sylvester) ya fallecido (1976-2012) a los 36 años... La tragedia que cuenta *Daylight* (1996) comienza con una persecución policíaca en un túnel de New

Jersey/New York, una explosión causada por un choque y el derrumbe del túnel. Lo demás lógicamente corresponde al salvataje de los pocos sobrevivientes atrapados bajo el nivel del mar, dirigidos por "Kit Latura"/Sylvester Stallone (exjefe de servicios médicos de emergencias de New York retirado, que ahora trabaja como simple taxista). Junto con la cooperación de la bella y frustrada dramaturga Maddy Thompson/Amy Brenneman, logran el objetivo, no sin dejar varios muertos en la aventura presubmarina...

INTERMISSION: ZOOLOGÍA + "CATÁSTROFE"

Primero una indispensable aclaración que muchísimos críticos confunden, y por ende confunden al público espectador. Dos productores exitosos que tienen o se los conoce casi con el mismo nombre y apellido: Irwin Allen e Irving Allen (sólo 2 letras los diferencian, W por V y la G en el nombre del segundo). Y también da la ¿casualidad? que ambos se dedicaron por completo al cine de aventuras. Muchas veces he visto cómo los críticos oficiales (incluso los "especializados") los mezclan o confunden. Al versado neoyorquino Mr. IRWIN ALLEN (1916-1991) se lo reconoce y fue catalogado como "El Gran Maestro del Desastre", por todo lo especificado más arriba. Produjo, diseñó los dibujos del *storyboard* y hasta dirigió las escenas especiales con "fuego

artificial" (un fuego frío, químico, que no quema) para *Infierno en la torre/The Towering Inferno* (1974), y fue el responsable tangible, absoluto y total de *La aventura del Poseidón/The Poseidon Adventure* (1972) de Ronald Neame, además de producir y dirigir su natural secuela: *Más allá del Poseidón/Beyond the Poseidon Adventure* (1979), interpretada por Michael Caine, Karl Malden, Sally Field, Telly Savalas, Jack Warden, Slim Pickens, Shirley Knight, Paul Picerni, Veronica Hamel, Angela Cartwright, Shirley Jones, y, entre otros, Peter Boyle. Ambas basadas en la exitosa novela de Paul Gallico. Después hizo, como saben, *El día del fin del mundo/When Time Ran Out* (1980); y ya cité también las incunables series de TV que creó: *Viaje al fondo del mar, Perdidos en el espacio, Tierra de gigantes* y la mítica *El túnel del tiempo...* Este ALLEN, se retiró del mundo del espectáculo en 1986 por serios problemas de salud. Mientras que el productor austrohúngaro o ucraniano Mr. IRVING ALLEN (1905-1987), se especializó en el cine de aventuras históricas y selváticas de notable vuelo artístico: *Safari* (1956) del inglés Terence Young, con Victor Mature y Janet Leigh (Allen escribió su argumento y fue productor ejecutivo sin acreditar); *Odongo* (1956) de John Gilling, con Rhonda Fleming y MacDonald Carey, *Zarak* (1956) otra vez de Terence Young, con Victor Mature, Anita Ekberg y Michael Wilding, *Los invasores vikingos/The Long Ships* (1964)

de Jack Cardiff, con Richard Widmark, Sidney Poitier, Russ Tamblyn y la italiana Rosanna Schiaffino, *Genghis Khan* (1965) de Henry Levin —amo este largometraje de aventuras orientales—, con Omar Sharif, Stephen Boyd, Françoise Dorléac, Mr. James Mason, Eli Wallach, Telly Savalas, Robert Morley, Edwina Carroll y Woody Strode; y, *Cromwell, hombre de hierro/Cromwell* (1970) de Ken Hughes, con Richard Harris, Alec Guinness, Robert Morley, Nigel Stock, Geoffrey Keen y Michael Jayston. ¿Se comprende ahora? Todo esto viene a colación porque "El Gran Maestro del Desastre" Irwin Allen, incursionó con suma originalidad también en otra aventura-catastrófe de ciencia ficción y terror, introduciendo la "zoología" en la década de los 70, con un eficaz largometraje que remitía a una moda que hacía muchos años no se veía en las pantallas... *El enjambre/The Swarm* (1978), producida y dirigida por Irwin Allen relata la invasión de una gigantesca plaga de abejas asesinas provenientes del continente africano, donde un arriesgado entomólogo mundialmente famoso llamado Dr. Bradford Crane (Sir Michael Caine) entabla en una localidad de Texas/USA una lucha encarnizada de vida o muerte contra los peligrosos y depredadores insectos. Además de Michael Caine (en una habitual y personalísima interpretación), aparecen en el filme: Katharine Ross, Richard Widmark, la inolvidable Olivia de Havilland, Richard Chamberlain, Ben Johnson, Lee

Grant, José Ferrer, Patty Duke, Slim Pickens, Bradford Dillman, Fred MacMurray, el estupefacto Henry Fonda, Mr. Cameron Mitchell, y el argentino Alejandro Rey... Digamos que Irwin Allen revivía con *El enjambre* (sabio acierto, sin duda) en el cine de aventuras de los 70 y 80, otras incursiones célebres de décadas muy anteriores, teniendo a la "zoología" (insectos, pájaros, elefantes, interactuando con otros efectos o fenómenos naturales, copiosas lluvias, inundaciones o incluso terremotos) como fuente argumental de inspiración para dicho género. Me vienen a la memoria, diciendo esto, películas o títulos maravillosos. Por ejemplo: las nubes cargadas de langostas destruyendo y arrasando los cultivos de los campesinos chinos en *La buena tierra/The Good Earth* (1937) de Sidney Franklin y Victor Fleming, con Paul Muni (1895-1967) y la longeva Luise Rainer (1910-2014) quien falleciera a los 104 años! *The Good Earth* fue producida por el niño mimado, inteligente y exitoso de Metro-Goldwyn-Mayer y Universal Pictures: Mr. Irving Thalberg (1899-1936), un auténtico mito del "Hollywood del Oropel", al igual que su esposa, la bella actriz rubia canadiense Norma Shearer (1902-1983). Thalberg falleció a la muy precoz edad de 37 años a causa de una severa neumonía; y es curioso que Norma Shearer sucumbiera por igual enfermedad, pero a los 80 años! El film *La buena tierra* se desarrolla puntualmente en China, en las primeras décadas del siglo XX,

previo a la Revolución Comunista de Mao Tse-Tung. La cinta está basada en la novela homónima de la prestigiosa y talentosa escritora norteamericana y misionera presbiteriana china Pearl S. Buck (1892-1973). El libro obtuvo el Premio Pulitzer en 1932, y Pearl S. Buck (merece decirlo y contarlo) fue la primera escritora estadounidense en ganar el Nobel de Literatura, por el conjunto de su obra, en 1938. Las súper estremeceadoras imágenes de *La buena tierra* en un blanco y negro expresionista, obra del vanguardista director de fotografía checo germano Karl W. Freund —quien a su vez se desempeñaba paralelamente en los 30 como realizador en Universal Pictures en el género de Terror— presentaban con suprema calidad artística un mundo exótico, sumiso y perturbador. Las ya citadas secuencias cuando miles y miles de langostas devoran las haciendas de cultivos, aniquilando la tierra sembrada por los labradores, resultan hasta HOY, impresionantes; gracias también a la participación activa (sin aparecer en los títulos de crédito) de otros dos loables directores: Sam Wood y el checo (nacido en Praga) Gustav Machaty. Se suman a esta subvertiente de "zoología-catástrofe", despegada pero unida a la pureza intransferible del cine de aventuras otros opus fílmicos muy recordados, como: *Las lluvias de Ranchipur/The Rains Came* (1939) de Clarence Brown, basado en el *best seller* de Louis Bromfield (publicado en 1937), e interpretado por Tyrone Power,

Myrna Loy, Brenda Joyce, Nigel Bruce, Jane Darwell y Joseph Schildkraut. La historia cuenta un triángulo amoroso en la India colonial, con el poderoso viento Monzón iniciando los desastres naturales que muestra el film, traducido en tormentas devastadoras, lluvias torrenciales, inundaciones, peste y terremotos. La *remake* de *The Rains Came* de 1955 rodada en Cinemascope-DeLuxe Color fue dirigida por el rumano Jean Negulesco, con Richard Burton, Lana Turner, Fred MacMurray, Michael Rennie, Joan Caulfield y Eugenie Leontovich en el elenco principal; y si bien es más espectacular por la grandiosidad del sistema de pantalla ancha y color, en las escenas específicamente de catástrofe, no supera empero en progresión dramática a la primera versión de 1939 del eterno director de MGM y 20th Century Fox: el exesposo de la argentina Mona Maris (1906-1991), Mr. Clarence Brown (1890-1987). Agregando encima que los efectos visuales fotográficos especiales de la primera versión de C. Brown (creados por los reputados Fred Sersen y Edmund H. Hansen), se llevaron el Oscar de ese año otorgado por la Academy Awards... Dos estupendos largometrajes posteriores se inscribirían a su vez —y sería imperdonable, al menos para el que escribe, no mencionarlos— en esta corriente que venimos narrando. La primera es una obra maestra absoluta y cumbre del cine de "aventuras selváticas": *Marabunta/The Naked Jungle* (1954) dirigida por el notable

artesano Byron Haskin y producida por el insigne húngaro George Pal (1908-1980), una rarísima eminencia del cine de ciencia ficción y de aventuras, responsable de éxitos como: el serie B *Cuando los mundos chocan/When Worlds Collide* (1951), *La guerra de los mundos/The War of the Worlds* (1953), *La máquina del tiempo/The Time Machine* (1960), *Atlántida el continente perdido/Atlantis, The Lost Continent* (1961), y/o *El mundo maravilloso de los hermanos. Grimm/The Wonderful World of the Brothers Grimm* (1962). *Marabunta* es un rugido feroz e imparable de aventuras exóticas envuelto con un delicado romance de sexo contenido, a través de una narración prácticamente sin fisuras. La solidez de su trama (de estructura lineal) se desenvuelve con soltura e inmediatez a través de un rico, duro, solitario y misógino terrateniente llamado Mr. Christopher Leiningen (muy medida actuación de Charlton Heston), amo absoluto, total y orgulloso de su enorme feudo: una productiva plantación de cacao en medio de la selva del Brasil. El personaje es casi un irremediable ermitaño, quien ha dedicado toda su vida a ampliar sus campos, luchando codo a codo con sus peones, contra una vegetación sumamente hostil, salvaje e impenetrable. Todos sus hombres lo respetan y acatan sin discusión sus órdenes. La acción se desarrolla en el año 1901 a orillas del caudaloso Río Negro amazónico. Esta seductora película de principio a fin, está basada

en un relato corto o cuento del escritor austríaco Carl Stephenson (1893-1983): *Leiningen vs. the Ants*. Junto a Heston brillan Eleanor Parker (subyugante en su rol de Joanna), William Conrad, Abraham Sofaer, Romo Vincent, Douglas Fowley, John Dierkes, Leonard Strong, Carlos Rivero y Miss. Norma Calderón. El conflicto central se plantea cuando, siendo ya maduro, el amo Leiningen/Charlton Heston piensa que debe dejar un heredero de sus tierras. Para tal fin se casa por poderes con una hermosa joven de 25 años procedente de New Orleans (Eleanor Parker), ignorando que es viuda. Al enterarse de ello el inexperto (en cosas del amor) y poderoso hacendado la rechaza y la ignora, ya que él pretendía casarse con una mujer virgen. Sin embargo la bella Joanna/Parker va conquistando el corazón del irascible terrateniente... En la escena cuando acaricia el teclado del piano de su frío esposo, Eleanor Parker le dice a Charlton Heston una frase que se recuerda y es el *leitmotiv* sexual del filme: "¡Lo que usted debe saber es que un piano, suena mucho mejor cuando ya lo han tocado!" El drama comienza con la horda de marabuntas, hormigas voladoras, cruzando el Río Negro y devorando todo a su paso, incluso a personas. A punto de llegar la horda de insectos a la mansión, Leiningen decide junto a Joanna, que se ha unido a la lucha junto a todos los peones y sirvientes de su esposo, resistir con fuego y agua del río para detener su catastrófico avance, aún a costa de

sacrificar sus cultivos de cacao... La película filmada en Widescreen-Technicolor (a cargo de Ernest Laszlo) posee unas escenas inolvidables de terror, acción trepidante y momentos intimistas maravillosos. Los vastos exteriores fueron rodados apropiadamente en Panamá y Florida/USA; y son inmejorables los efectos mecánicos de las termitas/soldado del filipino Charles Gemora y sus impecables efectos visuales fotográficos a cargo del reconocido artista John P. Fulton... Casi a instancias muy parecidas y en el mismo año de *Marabunta*, el mismo Estudio: Paramount Pictures rueda y estrena *La furia de Ceylán/Elephant Walk* (1954) dirigida por el gran maestro alemán William Dieterle y producida por el californiano Irving Asher; teniendo como base argumental la novela de igual título de Robert Standish —caprichoso seudónimo del escritor británico Mr. Digby George Gerahty (1898/1981)—, publicada en 1948. La acción del largometraje se plantea y transcurre después de la Segunda Guerra Mundial en las fértiles y milenarias tierras de Ceylán (la antigua Sri Lanka), colonia inglesa desde el siglo XIX. Cuatro elementos o vértices puros en el *script* emparentan a *Elephant Walk* con *Marabunta*: romance, pasión, exotismo y amenaza animal, pero creo que, a mi entender crítico, el filme de Byron C. Haskin es muy superior a esta segunda "aventura selvática"; sin desmerecer, obvio, los nobles aciertos dramáticos y estilísticos del germano William Dieterle. *La furia de*

Ceylán tiene como intérpretes principales a: F. G. Peter Finch, Elizabeth Taylor, Dana Andrews, el birmano Abraham Isaac Sofaer (que ya había participado como secundario en *Marabunta*), Rosalind Ivan, Barry Bernard, Abner Biberman —también fue director y guionista de algunos títulos importantes de serie B y de varios episodios para la TV en muy conocidas series como *Maverick*, *Colt 45*, *77 Sunset Strip*, *Ben Casey*, etc.—, Philip Tonge, Noel Drayton, Leo Britt, Edward Ashley-Cooper y Victor Millian. También como en *Las lluvias de Ranchipur*, en *Elephant Walk* se muestra aquí un triángulo pasional y prohibido (entre Peter Finch, Elizabeth Taylor y el capataz que protagoniza Dana Andrews). Liz Taylor y el solvente acaudalado Peter Finch se casan y se trasladan desde Londres hasta la gran hacienda y mansión amurallada, construida en pleno centro selvático de Ceylán. La enorme plantación de té se llama "La senda de los elefantes"; y el nombre con que fue bautizada por su dueño y señor casi feudal (Peter Finch), es porque precisamente se construyó y alzó en un camino sinuoso y peligroso del que los auténticos dueños son los mastodontes, y quienes estos europeos usurparon (subestimando a los animales) sus tierras, su paso inescrupulosamente. Pero todo tiene un principio y un final. Ante una atroz y trágica epidemia de cólera, y una sequía inaguantable para las bestias, los elefantes reclaman su senda en busca de agua para saciar su sed... En el cierre, los últimos 10

minutos del film son apoteóticos, con las manadas de elefantes volteando los muros de material cual si fueran cartones o de papel, arrasando por completo la lujosa mansión en pedazos y provocando un incendio general en toda la gigantesca plantación. *La furia de Ceylán* (1954) aún se puede ver con agrado y deleite, gracias a su director: William Dieterle, sumado a un reparto excelente y multifacético y a una efectiva dirección artística que se apoya en los efectos fotográficos especiales del cualificado cuarteto formado por los diseñadores: John P. Fulton, Mr. Farciot Edouart, el mexicano Paul K. Lerpae y el neoyorkino W. Wallace Kelley... Un dato también anecdótico o "cholulo" (si se quiere) de *Elephant Walk* es que el papel de la Taylor era para Miss. Vivien Leigh, pero al enfermarse por una descompensación, a los pocos días de haberse iniciado la filmación, el productor la reemplazó por otra británica igual que Vivien: Miss. Elizabeth Taylor... Recordemos que la frágil, talentosa y sensual Vivien Leigh (1913-1967) había nacido en Darjeeling (Bengala Occidental/La India) y falleció de tuberculosis en pleno esplendor de su carrera profesional a los 53 años!...

Retornando al *suspense* para finalizar este retorcido segmento, nada más ejemplificadores de la palabra o elemento perturbador resultan los tensos y modernos largometrajes "policiales-psicológicos", de "terror paranormal" y de "ciencia ficción" creados por el inventivo y original joven

guionista y director hindú-estadounidense M. Night Shyamalan: *El sexto sentido/The Sixth Sense* (1999), *El protegido/Unbreakable* (2000), esas *Señales/Signs* (2002), *La aldea/The Village* (2004) y/o *El fin de los tiempos/The Happening* (2008); cada uno con sus defectos y regios aciertos dramáticos y estilísticos por igual. Creo que *El sexto sentido/The Sixth Sense* (un cuento siniestro de fantasmas con la mirada inocente de un niño como punto de vista, casi como en la literatura fantástica de Henry James, y su reflexión ética, moral y ambigua/ancestral sobre la vida y muerte terrenal —el anillo de boda rodando en el piso en la escena final es un sabio punto de quiebre extraordinario, totalmente inesperado para el espectador—, y *El protegido/Unbreakable*, siguen siendo hasta el momento sus mejores films. Sobre todo el segundo: *El protegido/Unbreakable*, con Bruce Willis y Samuel L. Jackson en la cima de sus respectivas carreras. El relato apasiona por su dialéctica y progresividad dramática, entre lo psíquico, los súperhéroes de los cómics, el instinto telepata irracional de Willis, y la curiosa enfermedad que sufre el personaje de Samuel L. Jackson (osteogénesis imperfecta, o en términos más sencillos "huesos de cristal") por la cual gira toda la trama y la intriga de la película. El cierre es una catarsis perfecta y violenta del extraño relato, tomado de un caso aparentemente real.

THRILLER y ACCIÓN

¿A qué llamamos hoy *thriller* y por qué? Conven-gamos que la palabra en español etimológica-mente hablando significa "estremecimiento" + lógica "emoción". Pero livianamente, desde hace décadas, la palabra *thriller* es utilizada por la crí-tica oficial y hasta especializada —si vemos Wi-kipedia es una atrocidad cómo se desvirtúan o cambian los conceptos— para marcar e identifi-car tanto al "policial" como al "fantástico-terrorí-fico" (sólo basta recordar el videoclip de 1983 del rey del pop Michael Jackson, quien tenía en ese entonces 24 años, titulado justamente *Thriller*, dirigido por el hábil John Landis); aunque para el que escribe, mal que le pese a muchos —lo siento si así es— esa ingeniosa palabra continúa siendo un recurso, factor u elemento retórico, sobre todo en el "policial negro/*noir*", pues hay que admitir que el *thriller* ha aumentado las dosis de acción + violencia + implicancias de denuncia social y política. Doy sólo unos ejemplos para no exten-derme, dentro del cine italiano de vanguardia de los años 70: *Investigación de un ciudadano so-bre toda sospecha/Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) de Elio Petri, *Sacco y Vanzetti* (1971) de Giuliano Montaldo, o dos feroces y depresivos films del romano Damiano Damiani (1922-2013): *Confesión de un comisa-rio a un juez de instrucción/Confessione di un commissario di polizia al procuratore della re-pubblica* (1971) y esa obra maestra absoluta

titulada *Todos estamos en libertad condicional* o, también conocida como *El caso está cerrado, olvídalo/L'istruttoria è Chiusa: dimentichi* (1971). Sin olvidar acaso *Z* (1969) de mi amigo greco-francés Costa-Gavras, que si bien es un tí-tulo "socio-político testimonial", el mismo direc-tor me confesó que lo pensó y confeccionó al es-tilo de un *thriller* norteamericano... o de igual forma *I... como Icaro* (1979) del armenio francés Henri Verneuil (1920-2002), casi un reflejo del asesinato de John Fitzgerald Kennedy en 1963, pero en una atmósfera casi expresionista y trama moderna, que combina con otras cuestiones polí-ticas y sociales de aquel momento preciso de la historia.

¡LUZ, CÁMARA, ACCIÓN...!

Por último, antes de cerrar mi pesada elucubra-ción quiero detenerme —como ya cité al princi-pio— hablando de géneros apócrifos, en el su-puesto "género de acción"... Compramos un VHS, un DVD o un Blu-ray, y cuando lo giramos leemos: género ACCIÓN... Pero qué estupidez, por Dios. Como me decían Hugo Del Carril, Hugo Fregonese y José Antonio Martínez Suárez (los tres sabían que me dedicaba al "cine de gé-neros"): "Acción es sólo una palabra que la usa-mos al dirigir las escenas de un film... Todos son films de ACCIÓN". ¿Cómo vamos a considerar un género propiamente dicho a una cita que sólo

indica un movimiento? Un "melodrama" tiene un movimiento pausado o lento incluso, pero también es ACCIÓN. Y así podría nombrar a todos los géneros. Pero la moda y total desinterés por averiguar la génesis de las películas por motivos comerciales, colocan a la ligera en la misma bolsa a la "aventura", al "policial", al propio film de "espionaje", etc., nombrándolos "cine de acción". El ejemplo más claro lo tenemos en sagas o exitosas "franquicias" como:

Arma mortal/Lethal Weapon (1987), *Arma mortal/Lethal Weapon II* (1989), *Arma mortal/Lethal Weapon III* (1992) y *Arma mortal/Lethal Weapon IV* (1998); todas interpretadas por la pareja de policías que animan el trastornado Mel Gibson (neoyorquino de nacimiento, naturalizado empero australiano e irlandés) y el californiano afronorteamericano Danny Glover, dirigidas las 4 por el "todo terreno" Richard Donner (1930-2021). A esta saga algunos ingeniosos críticos el pusieron el tilde de *Buddy Cops* (policías compañeros en español); tenemos también otra serie o "franquicia" destacada con el "indestructible" personaje de John McClane —incorruptible detective de policía de Nueva York y de Los Ángeles— protagonizado por Bruce Willis "El Duro" en toda la saga de *Duro de matar/Die Hard* iniciada en 1988, dirigida con suma calidad por John McTiernan. A esta le siguieron *Die Hard II* (1990) del finlandés Renny Harlin, *Die Hard III* (1995) otra vez dirigida por John

McTiernan, *Die Hard IV* (2007) del californiano Len Wiseman, y *Die Hard V* (2013) realizada por el irlandés John Moore. Después de esta quinta entrega Bruce Willis dijo: ¡No!, que la historia estaba agotada, y así fue.



Bruce Willis en *Duro de matar*

Todos los films sobre *Duro de matar/Die Hard*, tuvieron la base del *best seller* del escritor Roderick Thorp (1936-1999) y su excelente novela *noir: Nada dura para siempre/Nothing Lasts Forever*, publicada en 1979. Existen otras sagas recontra famosas, y otra de ellas es sin dudar: *Misión imposible/Mission Impossible*, inspirada en la serie de TV de la cadena CBS, creada por Bruce Geller (1930-1978) entre 1966 y 1973, con una estupenda banda sonora del argentino Lalo Schiffrin, cuyos derechos de autor lo convertirían en millonario. *Misión imposible* en la pantalla grande ostenta siete títulos y/o secuelas: *Misión imposible/Mission Impossible I* (1996) de Brian De Palma, *Mission Impossible II* (2000) del cantonés John Woo, *Mission Impossible III* (2006) del neoyorkino J. J. Abrams, *Mission Impossible*

IV: Protocolo fantasma (2011) de Brad Bird, *Mission Impossible V: Nación secreta* (2015) de Christopher McQuarrie, *Mission Impossible VI: Repercusión-Fallout* (2018) de Christopher McQuarrie, y *Mission Impossible VII: Sentencia mortal* (2023) otra vez dirigida por Christopher McQuarrie; y absolutamente todas ellas con Tom Cruise como estrella principal en el rol de Ethan Hunt. Se viene, según indica Tom Cruise, otra nueva secuela —por Dios—, la octava para el 2025...



Tom Cruise en *Misión imposible*

Y si seguimos con "franquicias", por lo menos citemos una o dos más, indicadas como géneros de ¡Acción!, por favooooor Wikipedia. Todos los citados son films de "espionaje" y "policiales", fluctuando con el "terror" y "la aventura" algunos, y con formas de "comedias" estilizadas a veces, cada uno de ellos. Navegando en parecidas corrientes pero teniendo aquí a la familia como enlace de toda la violenta saga está la francesa: *Búsqueda implacable I/Taken I* (2008), *II* (2012), y *III* (2015); producidas y escritas por el parisino Luc Besson y dirigidas por Pierre Morel

(la primera entrega) y Olivier Megaton (la segunda y tercera); con el irlandés británico americano Liam Neeson como excluyente estrella, intérprete, en el rol de un inexpugnable, recto, violento y audaz vengador exagente de la CIA llamado Bryan Mills, desenroscando problemas de espionaje, con secuestros, trata de blancas, prostitución, estupefacientes y capo mafiosos poderosos alrededor del mundo, principalmente en Albania, Medio Oriente y Estambul/Turquía. *Los indestructibles/The Expendables I* (2010), escrita, dirigida y estelarizada por el popular Sylvester Stallone, es otra "franquicia" que dejó en las taquillas buenos dividendos a sus productores —incluyendo a Stallone— y nefastas críticas en el mundo entero. Se trata de coaccionar y filtrar varios géneros en uno ("espionaje", "aventuras", "bélico" y hasta suministros de franca "comedia"). Stallone confeccionó alrededor de ella un despliegue tecnológico de primer nivel y llamó a todos sus amigos personales del espectáculo (y algunos otros "colgados" por casualidad) para protagonizar los 4 títulos que componen la saga. Desfilan por dichos films nombres tan célebres como los de: Jason Statham (el de otra saga: *El transportador* (2002), el chino Jet Li, el sueco Dolph Lundgren, Mickey Rourke, el "gigante negro" Terry Crews, Bruce Willis, Arnold Schwarzenegger, el belga Jean-Claude Van Damme, Chuck Norris, Mel Gibson, Harrison Ford, el afroamericano Wesley Snipes y hasta el español

Antonio Banderas y el muy jovencito australiano Liam Hemsworth —cuyo violento asesinato clavándole un puñal con una patada karate en su corazón por parte del supervillano que anima Jean-Claude Van Damme se recuerda muy bien en la segunda entrega, pues luego en el cierre Stallone pelea con él y lo decapita—. La mezcla de films; es decir, las tres secuelas del primer título de Rocky-Rambo Stallone, fueron dirigidos por el británico Simon West: "The Expendables" II (2012), el frágil australiano Patrick Hughes: "The Expendables" III (2014), y el californiano Scott Waugh: *The Expendables IV* (2023); todas las cintas supervisadas por el propio Sylvester Stallone hasta en los detalles más mínimos de postproducción y los centenares de efectos especiales que se despliegan a lo largo de todas las películas en cuestión. Y no hablo de la abominable franquicia (en mi opinión, claro, por respeto al cine), salvo algunas escenas muy bien logradas, esencialmente en las primeras dos y en la quinta, distribuida por Universal Pictures: *Rápido y furioso/The Fast and the Furious*, con Vin Diesel y el lamentablemente fallecido Paul Walker (1973-2013). Se han fabricado desde el 2001 diez largometrajes (¿o más, ya perdí la cuenta?) hasta hoy 2024. Interaccionan aquí (como en otras sagas), el "policia *noir*", el cine de "aventura", el "melodrama" y hasta el "¡western!". Vemos en la quinta entrega, coprotagonizada por Dwayne Johnson/La "Roca" y rodada en las favelas de Río

de Janeiro/Brasil, un delicioso homenaje a Sergio Leone y su segundo film sobre la magnífica *Trilogía del dólar: Por unos dólares más/Per qualche dollaro in più* (1965), en la vertiginosa y emocionante secuencia del atraco de la caja fuerte del Departamento policíaco, entrando por detrás, volando la pared y arrastrando con gruesas cadenas atadas a dos automóviles el botín por las ondulantes calles de Río, escena casi pintada del film de Leone cuando los bandidos de Gian Maria Volonté vuelan la parte trasera del Banco de El Paso y arrastran con sogas y sus caballos la inviolable caja de seguridad, llevándosela a galope tendido por la pradera, al compás de la siempre acorde música de Ennio Morricone... Es agotador, lo sé, pero tengo que decir que a mi gusto y análisis, si nos remitimos a estos híbridos inciertos o engendros ampulosos genealógicos, las películas con Steven Seagal (como el suboficial convertido en cocinero Casey Ryback) al frente del reparto en: *Alerta máxima/Under Siege I* (1992) del excelente Andrew Davis —cuya acción se desarrolla en un navío/acorazado secuestrado por terroristas—, y *Alerta Máxima II/Under Siege 2: Dark Territory* (1995) —esta vez es un tren el escenario de la trama, en donde se halla involucrada el secuestro de la pequeña sobrina del protagonista, llamada Sarah/Katherine Heigl— realizada por el eficiente neozelandés Geoff Murphy (1938-2018), resultan ser muy superiores a todas las anteriores "franquicias" ya

citadas. Iba a realizarse una tercera cinta, pero Steven Seagal se negó a protagonizarla y el proyecto se derrumbó. Lo demás que se escribió sobre estos dos films es apócrifo o sencillamente no interesa.

A MODO DE UNA PRIMERA CONCLUSIÓN TEÓRICA

“(…) El Cine si no lo es permanentemente, debería ser siempre "fantástico". ¿Cómo determinar las fronteras del "cine fantástico" cuando lo fantástico está tan extendido como el cine mismo, del cual es un poco la hipotética quintaesencia?”, escribe el erudito crítico y teórico francés Gérard Lenne en su libro de 1974, publicado por Anagrama.

El Fantástico es pues, sin lugar a dudas, un género totalmente mitológico, en tanto se nutre continuamente de los mitos que engendra. A estas alturas del ensayo, explico que absolutamente TODOS (y adhiero, obvio, a dicha definición de Gérard Lenne) los géneros fílmicos —salvo excepciones— derivan de una neo matriz "fantástica", palabra que proviene del antiguo griego (¿cuándo no?): "phantastikos" y significa "fingido", que sólo existe mentalmente en nuestra imaginación, y cuyos componentes léxicos resultan ser: "phaino" (aparecer, mostrar-se), más el sufijo "tico" (relativo a...). De ahí que no coloqué en mi lista del principio de este desnudo y bienintencionado estudio (citando, a mi entender, los catorce

géneros principales del cine), esta sutil palabra, para anteponerla al género de "terror"; ya que mi opinión objetiva y subjetiva a la vez se sustenta en un tema teórico, alimenticio y esencial: si entendemos que el fantástico es la "quintaesencia" del cine, el mismo "terror" es entonces la quintaesencia del género fantástico; pero, paralelamente sin discusión, el más abarcativo y completísimo de todos los géneros cinematográficos. En principio subrayo que no existen géneros "mayores" o "menores" (clisé peyorativo de la crítica mediocre), sino tan solo filmes mayores y menores. En segundo lugar, la riqueza de los géneros va más allá de nuestros gustos personales, por encima de que lógicamente siempre tenemos (los espectadores) nuestros géneros preferidos. Y esto deviene a que no existen líneas demarcatorias bien definidas entre uno y otro género. A esta suprema ambigüedad artística debemos sumarle que los géneros míticos cinematográficos se entrecruzan, se enlazan, se yuxtaponen y se mezclan permanentemente por el Diseño y sus demás códigos y fórmulas narrativas. Se comprueba aquí algo fundamental y fundacional debido a la exposición anterior. Hay que entender que el vetusto y falso axioma de algunos teóricos y guionistas que, en determinados minutos, ya debe estar dramática y narrativamente establecido el género dominante en el filme, para el realizador hacia el público que lo recibe, es absolutamente falso y hasta superfluo diría yo. Esto no debe

entenderse como si el director no deba tener claro a qué género ya estipulado -desde el guion- va direccionado su film. Empero, un largometraje puede iniciarse como un "policial enigma" y terminar siendo en cambio, con el correr de la anécdota argumental y su trama principal, en un ardiente "melodrama romántico" con finos apuntes psicológicos fantásticos. Un ejemplo cristalino e irrefutable es: *Vértigo* (1958) de Sir Alfred Joseph Hitchcock. Otro ejemplo sería: la semiológica *Psicosis/Psycho* (1960) del mismo Sir Alfred Hitchcock, que comienza también como un complejo "policial" y se extiende luego para convertirse en una obra macabra de horror y "terror-moderno" absoluta. Lo que deseo expresar con estos sencillos ejemplos es que, lo que convierte ricos a los disímiles géneros fílmicos son sus cruces y "simbiosis" permanentes. Esto no significa que el guionista o director no deba conocer sus códigos fijos (factores u elementos insubordinables y firmes) pero naturales y fluctuantes en sus puntos suspensivos a nivel dramático y estilístico en función de un determinado objetivo artístico *ab-initio*. Pese a todo lo dicho (yuxtaposición, fluctuación, entrecruces, mixtura y simbiosis entre ellos) siempre e indefectiblemente hay un factor, elemento transgresor o código superior y **DOMINANTE** mayoritario que permite establecer sin dificultad a qué género específico pertenece cada película en cuestión, más allá de la "interacción" que pueda tener con algún otro

diferente. Y volviendo al principio de este segmento, no dejar pasar por alto u olvidar que la palabra cesación o término "Fantástico" nace e irrumpe en la literatura y en las artes en general con el secular y bien reconocido movimiento artístico llamado Romanticismo, que emerge en la última mitad del siglo XVIII en Alemania y se extiende a lo largo de toda Europa y aún en América durante el siglo XIX, con las obras de Johann Wolfgang von Goethe, J. C. Friedrich Schiller y Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (entre los más célebres, quizá, de toda Germania), más los cerebrales relatos de Oscar Wilde, Victor Hugo, Mary Shelley, Bram Stoker, Jonathan Swift, Robert Louis Stevenson, Lewis Carroll, Charles Dickens (en el resto de Europa) y los de América también (Edgar Allan Poe, Henry James, Washington Irving, Mark Twain o Howard Phillips Lovecraft). Vayamos pues a esos factores u elementos indispensables y fundacionales desde el propio nacimiento del séptimo arte.

RAÍCES GENÉTICAS: ELEMENTOS y FACTORES SIGNIFICACIONALES

Una imagen inicial en movimiento o no, sobre el lienzo blanco de una pantalla de cine (esto es lógico, irremediable e indiscutible) provoca o estimula primero y ante todo un sentimiento y reacción **EMOCIONAL** en el público espectador; luego o después sobreviene a los pocos minutos o ¡segundos! una transmisión veloz e inmediata

de REFLEXIÓN introspectiva de esa misma imagen (jamás ocurre a la inversa). Es un obvio, claro proceso iniciático y heurístico que no sólo lo otorga o provoca el cine; la plástica, la escultura, y sobre todo la música resultan buenos ejemplos análogos, pues es el único camino que recorre consciente e inconscientemente la imagen cinematográfica en nuestros sentidos: del lógico estadio de lo puramente sentimental/emocional pasamos luego, en un corto lapsus, a un rápido pensamiento si se desea racional/intelectual; es decir: ¡ACCIÓN por REACCIÓN! Ya el famoso y sabio filósofo y ensayista madrileño Don José Ortega y Gasset (1883-1955) declaraba en 1914: "De un modo u otro, el hombre es siempre el tema esencial del arte (plástica, cine, música, teatro, literatura, escultura, ópera, danza)... Cada época trae consigo una declarada cosmovisión e interpretación radical —nada abstracta— del Hombre, del Ser Humano. Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época ES justo y precisamente ESO". ¡Por ello y consiguiente cada época transitoria o no del mundo, prefiere un determinado género! Las citadas palabras de Ortega y Gasset iluminan un poco más el camino de la aguda reflexión sobre los distintos géneros fílmicos.

A diferencia del cine (según Ortega y Gasset), los géneros literarios (a no confundirlos, cuidado) se pueden adoptar o catalogar primigeniamente, en tres texturas o formas conceptuales, básicas y

principales. A saber: 1º) **Texto Dramático:** tragedia, comedia, farsa, melodrama; 2º) **Texto Narrativo:** novela, cuento, epopeya, biografía, fábula; y 3º) **Texto Lírico:** poema, oda, elegía, canción. Los "géneros míticos cinematográficos" optan y adoptan, en cambio, otras formas de comunicación masiva —como dije al comienzo— y códigos diferentes, respetando casi siempre o por máxima unanimidad los preceptos, factores y normas de la inagotable, eterna e irrenunciable poética aristotélica, que el gran polímata, eximio pensador, científico y filósofo griego Aristóteles (384-322 a. C.) desarrollara en Atenas, influenciado por sus antecesores compatriotas: Platón, Sócrates y Pitágoras. En la Grecia antigua, Aristóteles sentó los pilares de diferenciación e identificación de cada género en su meticulosa y revolucionaria poética. Puntualizar aquí que en la antigüedad ateniense existían sólo dos géneros *puros* a seguir: **Épico** y **Tragedia**, agregándose después la **Comedia** con Aristófanes (444-385 a. C.), autor de *Las Ranas*, *La asamblea de las mujeres*, *Las nubes*, *Las avispas*, *Las aves*, etc., creador absoluto y fundador indiscutible de ese género. Lo anterior nadie lo discute, creo. Ahora bien, sabemos que Homero (siglo VIII a. C.) fue el padre del concepto y género llamado Épico Epopéyico; autor de *La Odisea*, viajes y aventuras fantásticas de Ulises u Odiseo, Rey de Ítaca, y la monumental obra *La Ilíada* que representa en forma poética maravillosa la Guerra de Troya. En

cuanto a Sófocles (495-406 a. C.) tuvo con sus tragedias *Edipo Rey*, *Electra*, *Antígona*, *Áyax*, *Filoctetes*, *Las Traquinias*, etc., una honda influencia extraordinaria y capital a través de los siglos hasta el presente, en disímiles categorías de las artes (teatro, ópera, pintura, cine, literatura), la ciencia, la medicina y la psicología y psiquiatría moderna hasta el mismo siglo XX.

Aristóteles nos dio entonces la clave significacional y los íntimos procesos decodificadores para identificar cada género mítico cinematográfico; y dramáticamente son los siguientes:

1º) Factores o Elementos **ENUNCIATIVOS**

2º) Factores o Elementos **RETÓRICOS**

3º) Factores o Elementos **TEMÁTICOS**

4º) Factores o Elementos de **DISEÑO**

Este último fue incorporado y añadido por el propio cine, conceptualizado por el crítico, historiador, escritor y teórico francés André Bazin (1918-1958), fundador principal en 1951, junto a dos grandes amigos y colegas: Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca, de la emblemática e influyente revista especializada *Cahiers du Cinéma*; máximo divulgador de la Teoría de Autor, y padre/*père* e inspirador casi absoluto de la vanguardista generación de cineastas —provenientes de la crítica casi todos ellos— conocida como la *Nouvelle Vague* francesa: François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Louis Malle, Éric Rohmer, Agnès Varda, Alain

Resnais, Jacques Rivette, Jacques Demy, el propio Jacques Doniol-Valcroze, etc.

Vayamos ahora a explicar cuál es el significado de esos cuatro elementos, nunca privativos pero sí dominantes:

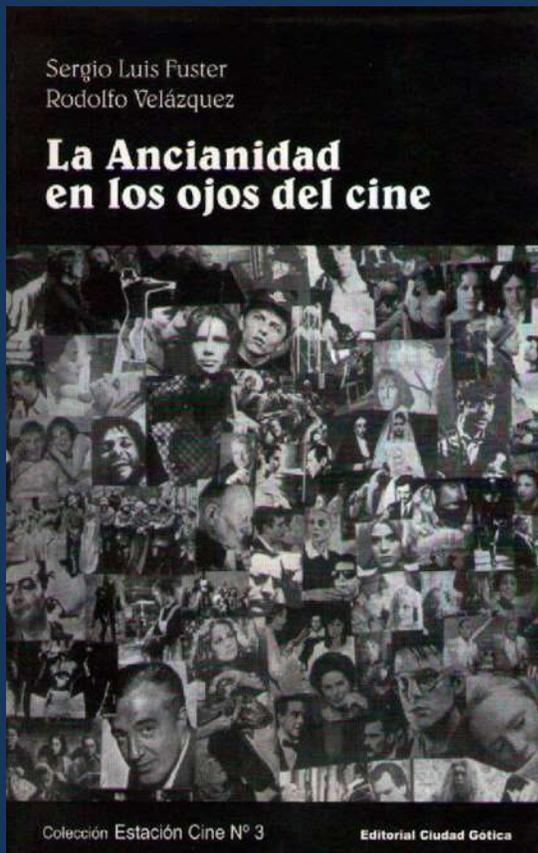
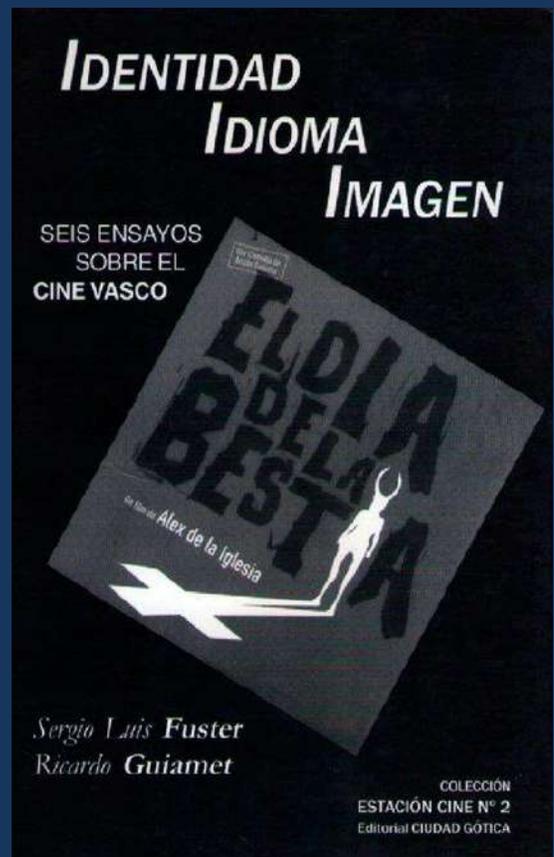
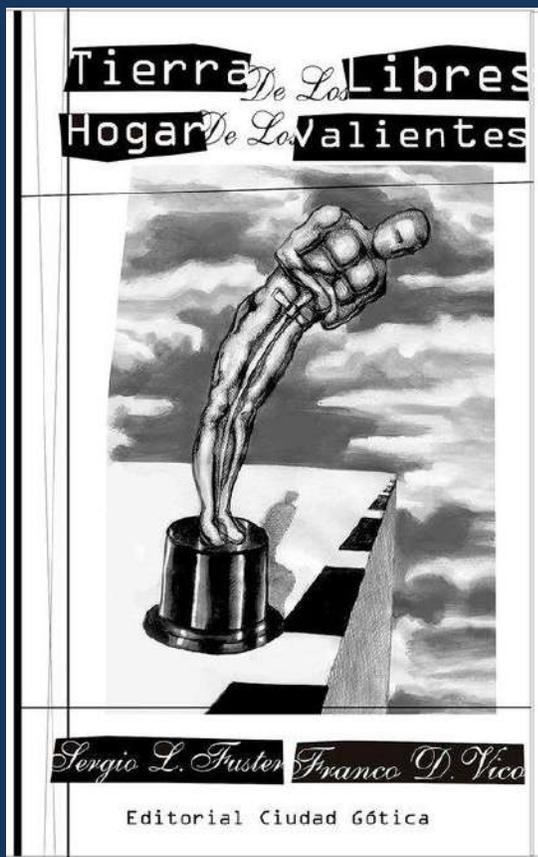
Factores o Elementos Enunciativos: son los procesos y efectos de semiotización de cada género: presentados como símbolos, iconografía, signos o estigmas apropiados a la imagen narrativa, característica visual y estética relacional del género asignado.

Factores o Elementos Retóricos: son los procedimientos lingüísticos habituales o conjunto de regularidades de cada género: reiterativos, repetitivos, muy previsibles ¡clichés!, o métodos y fórmulas (dramáticas o no dramáticas) expeditivas convencionales, expresivas y específicas del género elegido en cuestión.

Factores o Elementos Temáticos: son a nivel de exposición medular, precisamente los temas que mejor y mayormente se adecuan a cada género cinematográfico.

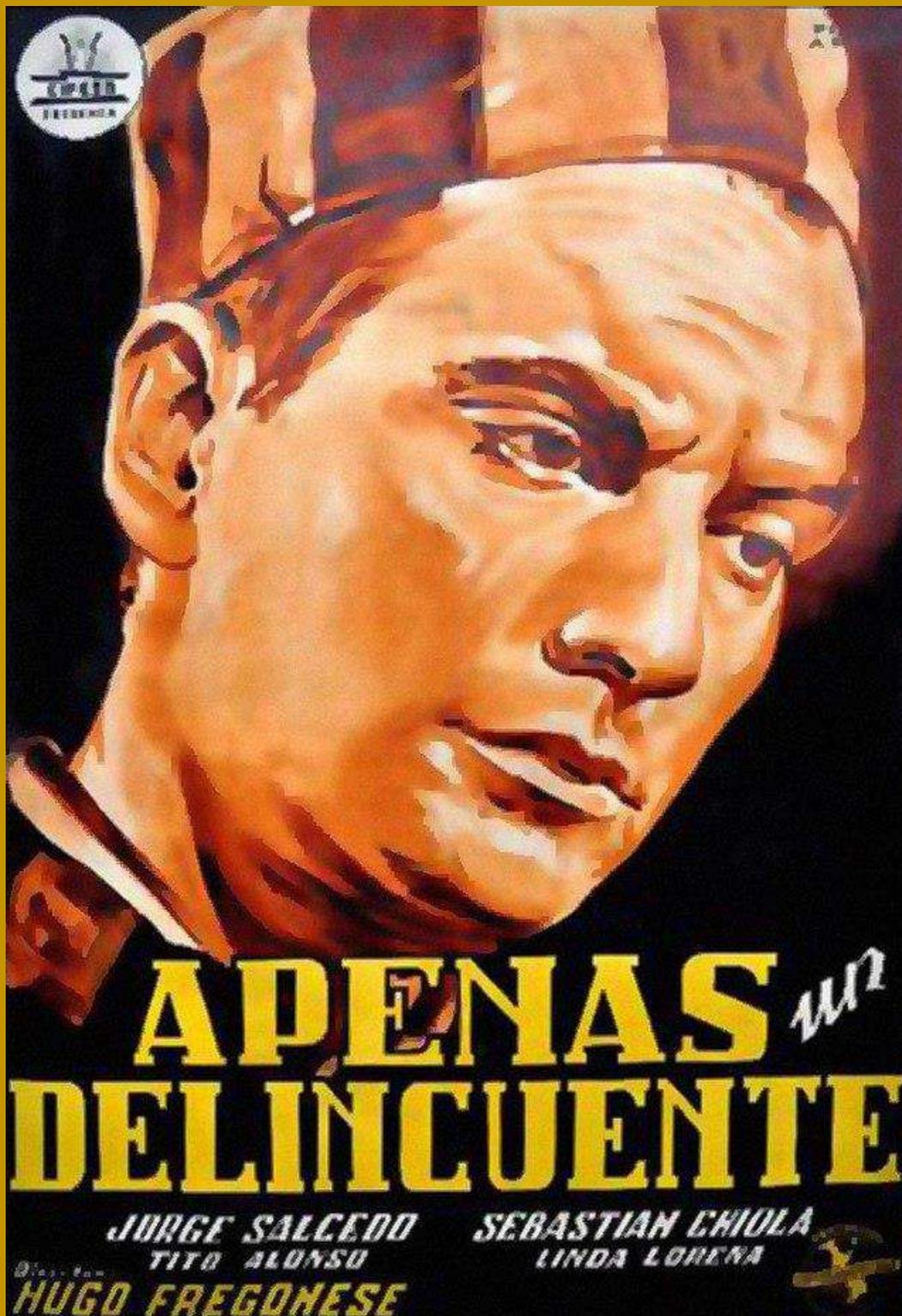
Factores o Elementos de Diseño: Bazin lo definía como la preferencia primordial del ritmo emocional y dinámica interna del estilo interpretativo del autor para contarnos su historia a 24 imágenes o fotogramas por segundo; es decir, la metodología hermenéutica de un filme, y por añadidura, su género.

Gustavo Cabrera, lunes 28 de abril de 2024



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

Joyas de la cinematografía nacional



Por Gustavo Cabrera

JOYAS de la CINEMATOGRAFÍA NACIONAL

Apenas un delincuente (1949)

Dirección: Hugo Fregonese

"Toda obra de arte es una provocación"

(Jacques Rivette, 1928-2016)



EL VIOLENTO Y PENOSO ITINERARIO DE UN MARGINADO SOCIAL: el “penado” Nº 618

A excepción de José Agustín "Negro" Ferreyra (1889-1943) —primer pintor acuarelista, cinematográfico/costumbrista de Buenos Aires— nunca las calles y barrios porteños de nuestra Capital habían sido coprotagonistas absolutos en una película de ficción hondamente argentina —el único caso sería quizá el de *Los Pulpos* (1948) de Carlos Hugo Christensen, pero en el género "melodrama"—. Hugo G. Fregonese incorpora un

inteligente tono documentalista que va marcando el itinerario trágico/existencial de su personaje central: José Morán —actuación realmente antológica de Jorge Salcedo, en su mejor momento profesional—. La fotografía en blanco y negro con calculados claroscuros y toques expresionistas de Roque Giacovino acentúan la atmósfera pesada del descarnado y original relato.

Partiendo su argumento y trama principal de una historia verídica, la feroz película de Hugo Gerónimo Fregonese se abre con un prólogo impreso: "Esta es una historia de la ciudad... Sucedió (o pudo suceder) hace algún tiempo. Entonces, las cárceles no eran como ahora y por un resquicio del Código Penal se filtró el plan individual de un delito audaz"; y se cierra con un epílogo oral: "¿Quién era?" —pregunta uno de los personajes (el doctor en el Hospital) instantes después de que Morán/Salcedo exhala su último suspiro en la sala del nosocomio—. "¡Nadie —contesta escéptico el policía— apenas un delincuente!". Todo el filme posee esos rasgos y ese estilo de autenticidad urbana que tanto han dado que hablar a críticos y cinéfilos. Aunque fiel a su posición minimizante, Don Hugo Fregonese en posteriores declaraciones a mi reportaje explicaba contradictoriamente que: "Utilicé exteriores por necesidad, porque no había en esos momentos Estudios libres para hacer los decorados. (...) La reacción del público a los cuadros o decorados reales fue muy buena, porque además los

italianos ya habían comenzado hacía rato con el Neorrealismo, movimiento que causó revuelo en todas partes del mundo, incluyendo Hollywood... El decorado natural tiene una cosa muy particular que en el Estudio no se puede conseguir; una especie de profundidad de campo... tridimensional, imposible de recrear en un *set* limitado".

José Morán es un hombre común que maquina un plan arriesgado y ambicioso, cuyo objetivo es mucho más que salir de una vida monótona —clase media baja, empleado de contaduría en una pequeña-gran empresa, familia humilde—, sino la rutina enfermiza de su entorno y existencia —vacía, noctámbula, sin amor carnal y monocorde— lo arrastra a una decisión límite y fatal. Solitariamente comete un desfalco en su trabajo, esconde el botín, intenta cumplir su condena sin confesar en qué lugar está oculto el dinero, para luego (supuestamente) una vez fuera y en libertad recuperar la "guita" sin mayores problemas. Pero "del dicho al hecho" existe siempre un sendero largo, sinuoso, oscuro, repleto de obstáculos inesperados y dificultades extremas que sortear. En un policial negro nunca la realidad es como las apariencias pueden indicar. Las relaciones enfermizas, la frustración moral y social a nivel individual van en paralelo con la descomposición de las instituciones colectivas del Estado. El filme *noir* plantea siempre la problemática de la delincuencia a partir del ¿por qué? y no desde

el ¿cómo?, y la obra del cineasta mendocino lo subraya con todo rigor y violencia corrosiva.

Fregonese ensaya un análisis agudo y —yo diría!— "ginecológico", de una situación social y económica determinada, con admirables impulsos líricos, con un calor humano innegable y una manera de hacer vivir el decorado y sus heterogéneos personajes que logran ubicar este largometraje entre los mejores policiales que ha dado o entregado nuestra industria fílmica. Si bien debo admitir que la película no ha envejecido un ápice como "clásico", se puede empero discutir la obvia ingenuidad llana de ciertos diálogos, de cierta previsibilidad y ampulosidad de los acontecimientos narrados: "Buenos Aires, ciudad gris de sueños y proyectos afiebrados donde se levantan gigantescos castillos de arena o de naipes... contagia a sus habitantes, en su red de nervios excitados, una torva impaciencia que los agita... que los devora. Es una prisa sin sentido. Se rozan, se empujan, se atropellan... Siempre el apuro... ¿Por qué?... ¿Para qué?... ¿Dónde quieren llegar?... ¿A dónde van?... Ni ellos mismos lo saben. Millares de ellos trabajan, sueñan, estudian, producen... sanos de alma, corazón y de ambiciones. Pero otros no reaccionan igual. Quedan aprisionados en la telaraña de esa misma ambición y de esa mala fiebre... De esa impaciencia de llegar demasiado rápido, de buscar atajos inmorales, de tenerlo todo, aunque sea saltando la valla de la ética y de la Ley". Grandilocuentes palabras que

forman parte del discurso argumental, insertadas en el guion acompañando los fotogramas, tal como si fuera un reportaje social y/o crónica policial periodística de un Noticiero fílmico. Dureza edilicia, turbia, grisácea, uniforme, y un monólogo áspero, seco e introspectivo, humano y lastimero como funesto fondo recreativo.

El "arrabal" de la City porteña —Constitución, La Boca, Barracas, Palermo, el Riachuelo, el viejo "Puerto Piojo", Puente la Noria (donde se rodó la vibrante persecución automovilística y el accidente e incendio del coche de Morán), el Microcentro, Florida, Av. Corrientes, el Obelisco, los subtes, las plazas, etc., etc.— están mostrados e incorporados en bellas acuarelas litográficas con exacto sentido cromo-dramático. Pero todas las escenas rodadas en la antigua Penitenciaría de Las Heras resultan hoy las mejores de la película, a modo de inflexión y tono narrativo. La condensación del espacio cinematográfico, los precisos movimientos de cámara, la certera utilización de auténticos reclusos actuando como extras junto a los protagonistas y el crecimiento del personaje de Morán/Jorge Salcedo que lentamente se va dando cuenta de su terrible error y del infierno sin salida en el que ingenua e inocentemente se ha metido, acentúan la madurez creativa de su hacedor. José Morán de ninguna manera es culpable de sus actos —en sentido estricto, moral y ético de la palabra, obvio—, el director nos hace conscientes de su inconsciencia delictiva. No

podemos ser jueces, jurado y verdugos de Morán advierte el *regista*...

Los climas emocionales son antilibertarios, Fregonese nos introduce en un mundo amargo de color gris plomo, como los propios muros de la prisión; la tristeza depresiva e impaciente de Morán/Salcedo se convierte en un grito desgarrado de auxilio que la sociedad desescucha. *Apenas un delincuente* se erige como un ecuaníme alegato carcelario, apoyándose en tintes melodramáticos, explayados con una elegíaca mirada triste y violenta de la condición humana. El control absoluto de las actuaciones secundarias es otro logro encomiable del realizador. Tito Alonso (como el descarriado hermano de Morán), el gran Nathán Pinzón (como "Tarelli"/preso N° 619), Jacinto Herrera, Sebastián Chiola (en su última aparición cinematográfica, como el siniestro "Rosatto", el ideólogo de la fuga e implacable torturador de José Morán), Linda Lorena, y Homero Cárpena (como "el Filósofo"); todos, se descubren justos, bien elegidos y sobresalientes en sus respectivos y magníficos papeles. Sus máscaras ascéticas preanuncian, acompañan y traslucen sintéticamente la desesperación de Morán y su destino prefijado de condenación. Atrapados como ratas entre las viscosas aguas del sucio Riachuelo y/o las altas murallas de la prisión, vecina de barrios lujosos o residenciales, lejos de la luz del sol y de otra cualquier esperanza de prosperidad, estos personajes sin redención y aún

sin escrúpulos, se agrupan para soñar, envidiando a aquellos delincuentes más prósperos que han salido de la misma cloaca social. La tipología —merece citarse de nuevo— del póstumo trabajo en la pantalla del notable Sebastián Chiola es, en ese sentido, toda una revalorización interpretativa de un estilo y una muy fina modulación perdida para siempre de nuestro cine.



En una justa y apretada secuencia de la trama, filmada en la ciudad de Mar del Plata, vemos sentada a la mesa de juego en el Casino a la esposa del realizador (Faith Domergue y también a la

madre de Faith) junto a Salcedo. Para Domergue este "cameo" fue su única participación en el cine argentino. El rol de J. Morán fue decidido por el mismísimo Fregonese, imponiéndolo frente a sus detractores. Había que encontrar el tipo porteño para el personaje de *Apenas un delincuente*. Ese término medio del hombre de Buenos Aires que se da lo mismo en Av. Corrientes y Esmeralda que en otros barrios periféricos como Flores o en Palermo, en cualquier oficina, en una cancha de fútbol o en un café de Almagro. Que tiene una cierta manera de hablar, como a "empujones"; una altanería cercana a la del "orillero borge-siano", o la del "compadrito" de fines del siglo XIX. Una vanidad exagerada que mezcla con una cierta insatisfacción, complejo de evasión de sí mismo; una siempre alerta y a un tiempo ingenua expectativa para que nadie lo "madruga" y, en el fondo, un tenso sentido de la hombría y de la dignidad. Este tipo orgulloso, "porteño-medio" se halla en todas partes de Buenos Aires. Pero, a pesar de tantos años de cine argentino, no fue dibujado idealmente hasta que Hugo Fregonese lo presentara a través de Jorge Salcedo. Rasgos finos, expresión cambiante, hablar un poco duro, como para adentro, elegancia natural, sin tiesura, como es natural, simple y genuinamente cinematográfico su estilo, sin un solo vicio teatral. Entre millones de auténticos ciudadanos de Buenos Aires, como Salcedo, sale uno "averiado": es el que le encomendaron interpretar los autores de la

inmortal película. El José Morán de Jorge Salcedo no solamente consagró mundialmente al actor, en el dibujo magistral que realiza de una figura que no podría ser confundida con ninguna otra de cualquier otra parte, sino que marca específicamente una película policial de por sí intransferible. Sin exagerar Salcedo estuvo en ella, en la línea excepcional de George Raft o de un Zachary Scott. Capaz, artísticamente hablando, de hacer todo lo bueno que ellos hicieron, pero hacerlo en "porteño". Por dicha razón, reitero, tuvimos al gran actor que asumió la tremenda y difícil misión de representar nuestro arte en una primera categoría mundial hasta hoy inalcanzada, salvo mínimas excepciones, por la cinematografía argentina en el citado género *noir*.

Competentemente realizado, el film se tiñe (como anticipé) como un oscuro lienzo litográfico, de estampas pretéritas, como un documento o crónica policial diaria; de ahí el interés de los periodistas "Calki" (Raimundo Calcagno) y Don Chas de Cruz, autores del argumento. Las líneas y curvaturas del rostro serio, duro, estoico de Jorge Salcedo (iluminado siempre lateralmente para aumentar su ambigüedad) es "el rostro de la muerte"; pues, se podría declamar sin titubeos, que la historia de José Morán es la "crónica de una muerte anunciada". Una muerte descripta entre los óleos portuarios de Quinquela Martín y la prosa tanguera de Homero Manzi; entre las húmedas brumas del Riachuelo y las criaturas

porteñas entretejidas por la pluma de Roberto Arlt o la poesía inmortal y *lunfardesca* de Enrique Santos Discépolo... Fregonese pese a esta riqueza conceptual y complejidad de estilo resuelve una trama "cotidiana", un cuento moral que respeta los elementos retóricos e iconografía del género policial, asimilados hasta sus máximos alcances y consecuencias. Al diseño naturalista de la puesta en escena se yuxtapone un ritmo de montaje acelerado, hecho de planos cortos y secos. Pocos son los remansos de paz y de tranquilidad para su protagonista. En ellos Hugo Fregonese introduce y coloca potencialmente sus célebres pausas poéticas y nostálgicas sin caer jamás en lo superfluo o intrascendente. Más allá del escape, la fuga y la persecución policíaca —recursos temáticos habituales en toda la obra *fregoneseana*—, el realizador supo construir ordenadamente su filme, para que la tensión crezca de a poco traumáticamente en el espectador. La culpabilidad de Morán es defendida por el autor desde un anacronismo impiadoso, ciego a los reclamos de identidad social, de derechos primarios de ciudadano, a partir de un mecanismo legislador titubeante e ineficaz como el propio poder autoimpuesto. Como símbolo excluyente de esa cuerda dramática y, sobre todo, emocional, que se tensa a punto de romper los nervios del amante del cine, es aquella escena del principio, cuando Salcedo después de concebir su plan, lleva a cabo el delito. Fregonese nos hace cómplices y partícipes

del succulento desfalco. Como Morán, sudamos, transpiramos y se nos corta la respiración cuando su superior está a punto de colocar su firma en el cheque camuflado. Y si seguimos el camino de la delincuencia de Morán es porque lo comprendemos (de algún modo así es) y nos sentimos, de una u otra manera completamente identificados con él. El principio de Shakespeare, del bardo inglés continúa en pie, de obra a obra, de género a género, de personaje a personaje. Esta identificación indisimulada que experimenta el público con el protagonista que delinque (similar a los años 30 y 40 en Estados Unidos), provocó algunos problemas con la censura argentina. Le contaba Fregonese al crítico e inolvidable amigo Rodrigo Tarruella (1942/1994) en 1979: "Nunca creí en serio que estábamos en la década del 30 en Hollywood, cuando el Código de Will H. Hays imponía la moral que debían seguir los personajes de los films de gánsters; sin embargo era el año 1949 y estaba en mi país estrenando un policial auténticamente realista... tan realista que los censores, que nunca ven más allá de sus narices, querían cambiar el sentido dramático de mi película... Y a pesar que luché y grité para que respetaran mis ideas, igual no pude evitar dos cortes a mi filme, de unos dos o tres minutos cada uno.(...) El primero fue un par de escenas en la cárcel, donde inocultablemente se filtraba el tema de la homosexualidad; imposible de sugerir en aquellos años, y el otro una escena de violencia

brutal con Tito Alonso, que redondeaba su personaje a la perfección.(...) Pero insisto, hoy lo que más le molestó a la censura argentina fue la identificación de Morán/Salcedo con el público; algo absurdo, porque en 1949 esas cosas eran del pasado, ya superadas en otros países. En definitiva, mi personaje no es un matón, un hampón ni un gánster o asesino consumado. Delinque, roba, a partir de su condición de hombre común, y de simple trabajador"...

La cinta contiene un tiempo y dimensión dramática muy particular, lo que la ha convertido en una de las películas señeras, más *walshianas* de su autor. Harto conocida y admitida la predisposición de Fregonese hacia las modulaciones de ritmo y tono narrativo shakespearianas, en el guion de José Ramón Luna, Tulio Demicheli y Fregonese (no "acreditados" los dos últimos), el realizador de *La Malavida* (1973) y *Más allá del sol* (1975) encuentra motivos suficientes para articular e interaccionar un muy denso melodrama sin salirse de los cauces del género policíaco; es más, engrandeciéndolos. El "vía crucis" que sufre el atormentado y débil José Morán/Salcedo cuestiona conductas morales, sólo por la pura y simple lógica de vivir a ambos extremos de la Ley: confrontándolos (el delincuente vs. el Orden policíaco), y la mirada de Hugo Fregonese parece inclinarse y simpatizar siempre con el primero, aunque no lo justifique ¡ojo!, y comparta sus acciones, sólo por obvia desconfianza personal

(como bien apuntaba él mismo) y oposición a la mezquindad y mediocridad de los llamados representantes gubernamentales —sólo observemos, como tácito ejemplo, la caricatura que ofrece el director al recto y estúpido alcalde de la prisión cuando Morán/Salcedo entra a su despacho u oficina para oír su condena— del tambaleante y necio "sistema", y de los inescrupulosos y apócrifos administradores de La Ley y de La Justicia... Morán se convierte así en el "penado Nº 618"...

DIFERENCIAS SUSTANCIALES CON OTROS PROFETAS DE LA IMAGEN

Palpándose en cada plano o composición de forma sublime, el ambiente grisáceo actúa especialmente sobre esos personajes, definidos en sí mismos antes de iniciarse la acción propiamente dicha. En *Apenas un delincuente* existe —otra vez lo manifiesto— una sincera voluntad esgrimida de documento social que había estado caracterizando algunas obras anteriores de Hugo G. Fregonese, y al igual que en las sibilinas *Martes trágico/Black Tuesday* (1954) y *Siete truenos/Seven Thunders* (1957), se percibe una densidad poética que no se advierten o encuentran en las racionales aportaciones *noir*, casi cartesianas de Fritz Lang, en las sabias narraciones vigorosas de John Huston, Robert Siodmak y Howard Hawks; o en las construcciones de un mundo

"barroco" propio y la dialéctica del poder ofrecidas por Orson Welles. Mucho menos aún en las desnudas y sensuales fábulas de Carlos Hugo Christensen, en las atmósferas fumistas wagnerianas casi operísticas de Daniel Tinayre, en la simplicidad retórica pero efectiva de Don Napy, en las anécdotas circulares del "vasco" Adolfo Aristarain, o en los cerebrales, escépticos y cínicos opus de José Antonio Martínez Suárez... Esa densidad poética de *Apenas un delincuente*, siempre trágica, envolvente y armónica desconcertó a los cronistas de la época en su estreno oficial: 22 de marzo de 1949; mucho más que su audaz propuesta estilística y su violenta y contundente formulación temática. Con el correr de los años —ya lo sabemos— el filme fue ganando muchos adeptos incondicionales a la película y al género, admitido luego de varias lecturas teóricas, menos parciales y discriminatorias. Como corolario y cierre de todo lo anterior, en 1948 Fregonese ignoraba lo que iba a tener que enfrentar y sufrir a nivel censura en el futuro, a principios de los 70, cuando presentó su penúltimo film: *La Malavida* (1973). Pero eso es otra historia, demasiado extensa y amarga para describirla aquí.

Apenas un delincuente (obra maestra) quiebra al medio la filmografía de Hugo Fregonese. Aparte de ser su película argentina más conocida y famosa, fue indiscutiblemente la que cosechó en su país natal las mejores críticas de toda su carrera.

También le abrió definitivamente las puertas de Hollywood. Espero que a esta altura del ensayo quede claro que el cineasta mendocino **es bastante más autor** de lo que frecuentemente se ha señalado durante décadas!

APÉNDICES

"Cuando Fregonese me entregó el guion de *Apenas un delincuente*, que en un principio se titulaba *Historia de un condenado*, no estaba convencido del todo que podía interpretar a José Morán. Hugo me dijo entonces que el único actor que podía encarnar al protagonista era yo... Entonces comencé hacer un estudio serio del personaje y su situación interior. Fregonese me tiró una serie de ideas sobre la evolución dramática, comportamiento y desenlace de la historia y cómo iba a ser rodada la película; totalmente en exteriores. De arranque me sentí inseguro, pero Hugo es un director de actores estupendo. Permite pausas, sugiere sin imponer, escucha ideas y consejos técnicos; tiene una personalidad rara, explosiva y tierna a la vez. Improvisa sólo cuando no le queda otra opción y es capaz de resolver la escena más complicada en una sola toma, sin siquiera ensayar. Los logros y aciertos de *Apenas un delincuente* son completamente suyos. (...) Lo más importante, interesante y novedoso fue ver cómo Fregonese dirigía a los auténticos "reos" que se representaban a ellos mismos haciendo de extras. En todo momento estuvieron atentos y

concentrados en sus apariciones, y cuando la película fue terminada e impresa, dimos una función especial para ellos en la propia Penitenciaría de Las Heras. Fuimos ovacionados y nos sentimos, todo el equipo, muy emocionados por esa entrega. (...) Un año después del estreno fui llamado a Hollywood para actuar al lado de Anthony Quinn en *Toros bravos/The Brave Bulls* (1951) dirigida por Robert Rossen, un excelente realizador norteamericano. Hugo Fregonese hizo todo lo posible para convencerme de ir, pero rechacé la oferta. Mi personaje lo interpretó finalmente Mel Ferrer...".

(Jorge Salcedo en declaraciones exclusivas para el diario Clarín, 08/07/1964).

"Si existe un policial que marca un antes y un después en la historia de nuestro cine, ese es sin duda *Apenas un delincuente* de Hugo Fregonese. La evolución de la estética neorrealista tuvo influencia en prácticamente todas las cinematografías latinoamericanas y Fregonese la utilizó con sabiduría. Sabía que cuanto más realista fuese el marco donde se moviera el personaje central, más efecto de autenticidad alcanzaría su historia (...) Curiosa es la trayectoria de este notable director argentino, cuya carrera artística es un peregrinaje constante entre su país de origen, Estados Unidos y Europa. Jorge Salcedo descolló en su interpretación del oficinista José Morán."

(Mariano Perla en revista Platea, junio de 1961).

"Hugo me pedía que fotografiara a los prisioneros como en las películas de Hollywood; por ejemplo, *Soy un fugitivo/I Am a Fugitive from a Chain Gang* (1932) de Mervyn LeRoy o *El enemigo público/The Public Enemy* (1931) de William A. Wellman, y entonces me indicó algo que me quedó grabado, muy grabado en mi memoria: «Cuando ilumines sus rostros olvidate de la historia, quiero que los contrastes de iluminación reflejen estados de ánimo verdaderos, no actores». Las escenas que más rápido se rodaron fueron precisamente las de la cárcel, que en principio parecían las más difíciles de resolver. En cambio, las que llevaron más tiempo y esfuerzo fueron las que filmamos con los actores profesionales. (...) Trabajar con Fregonese fue una tarea singular, por el perfil naturalista de la producción y la economía de los medios utilizados o dispuestos, que, sin embargo, enriquecieron a la película en un ciento por ciento."

(Roque Giacobino, en declaraciones "inéditas" para el periódico La Nación, 25/03/1949).

Apenas un delincuente fue filmada en 1948 como una crónica, totalmente en ambientes naturales. Hugo Fregonese venía de Hollywood, adonde los norteamericanos lo habían llevado después de ver *Donde mueren las palabras* (1946), su primer filme en solitario, ya que junto a Lucas Demare había debutado como codirector en *Pampa bárbara* (1945). La Metro-Goldwyn-

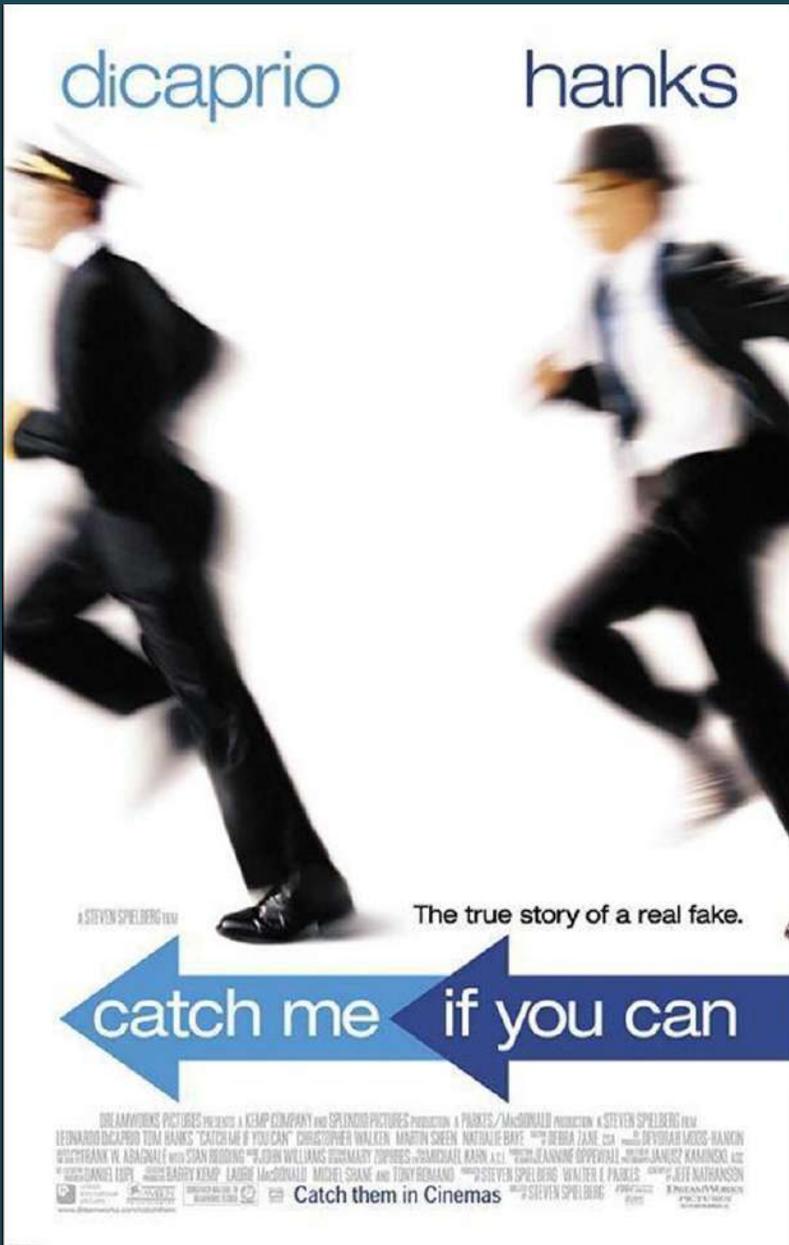
Mayer compró la película y se la guardaron sin exhibirla comercialmente, pero contrataron al director y lo mantuvieron sin trabajar por más de un año. Fregonese volvió a su país, rodó *Apenas un delincuente* y nadie en Argentina lo contrató para que siguiera en esa línea de buen cine y de éxito, y regresó a Hollywood. El guion pertenecía a tres periodistas y un guionista cinematográfico: Chas de Cruz, "Calki" (Don Raimundo Calcagno), José Ramón Luna y Tulio Demicheli (Fregonese también hizo su aporte "sin acreditar"). Habían tomado de la crónica periodística policial dos célebres episodios reales y lo re-fundieron: uno era el sonado caso del desfalcador y/o estafador que ocultó la plata del delito para cuando saliera de la cárcel (por ese crimen no tan mayor o definitivo) tras 6 años de condena; el otro, tomaba una recordada fuga de anarquistas de la misma Penitenciaría Nacional...".

(Estela Dos Santos en *El cine nacional*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971).

Reseña fragmentada, tomada de mi libro: *Hugo Fregonese o la alquimia de la aventura*. Editorial Drums, San Salvador, 2016.

Gustavo Cabrera: sábado 19 de octubre de 2024

DOS CHICAS LINDAS



Por Melina Cherro

Anoche, en el Taller de Historia y Teoría del Cine trabajamos sobre dos películas de Spielberg: *Catch Me If You Can* y *The Fabelmans*. Las dos películas juntas porque son hermanas. Cuentan historias muy parecidas, casi espejadas. Hasta podríamos decir que, en cada avatar, Frank Abagnale Jr. opera como director de una puesta en escena cada vez más perfecta, de la misma manera en que Sam Fabelman perfecciona su técnica y narrativa cinematográfica.

Una de las discusiones que más tiempo nos llevó —discusiones, sí, porque “diálogo somos”— tuvo que ver con señalar o diferenciar cómo cada elemento opera en cada una de las películas, porque en el diseño de la puesta en escena hay momentos en donde Spielberg es obvio y subrayado, es aclarativo y didáctico, usa ideas prefabricadas como una mancha de vino en una alfombra o una palabra mágica que explica todo.

Pero muchas otras veces aparecen ideas claras, bellas y precisas que invitan a la inteligencia del espectador. Por eso nos parecía importante entender cuando algo organiza una idea de sentido y cuando no.

¿Por qué todo esto? Porque Spielberg es un genio de la imagen, ama la cámara y filma como muy pocos. Cada encuadre en su cine es pura belleza, controla lo que se ve y lo que no se ve y fascina al espectador, lo sorprende, le hace descubrir el mundo a partir de cada imagen única y perfecta.

Y ni hablar de cómo usa el montaje para organizar la narrativa: el pasaje de una escena a otra escena, las elipsis, el tiempo que es el ritmo. Spielberg nos lleva de un lado al otro y con un corte de montaje vincula no sólo las escenas consecutivas, sino cosas que vimos antes y cosas que vendrán. Anticipa, actualiza, se mueve en el espacio de la pantalla como si no hubiera otra cosa más en el mundo. El cine lo fascina y sabe cómo fascinarse, encantarnos. Su cine es un hechizo. Gracias Steven.



Hay una escena en *Atrápame si puedes* en la que Frank y Brenda están en la cama. Ella llora escondida bajo las sábanas y él, muy comprensivo, le dice que no hay apuro, que entiende que sea virgen y que la puede esperar. Brenda, enternecida, para de llorar y se asoma por debajo de la sábana que le cubre la cabeza: “no soy virgen” confiesa, y luego le cuenta que un médico amigo del padre tuvo que hacerle un aborto, sus padres la echaron de casa y por más que ella intentó

volver varias veces, sus padres se negaron a recibirla. Brenda busca consuelo en Frank, que la abraza y la besa.

En clase discutimos un rato sobre esta escena, por esa sábana en la cabeza: que si es símbolo o no, que si Spielberg menta a la Virgen María, que si propone una discusión religiosa, que la familia de la chica es luterana.

El problema es que, junto con la imagen de Brenda con la cabeza cubierta, Spielberg pone en su boca “no soy virgen”. Entonces las dos cosas se vuelven tan obvias, tan literales y redundantes que no construyen nada, se arma simplemente una enunciación, no una anunciación.

No hay nada más en la película que organice alrededor de Brenda algo vinculado a lo religioso o lo sagrado o como crítica a lo protestante. En todo caso hay una mirada crítica a la familia protestante y a su mentalidad, eso sí. Pero de manera un tanto... ¿desdibujada? O si queremos poco precisa. En cambio, sí es potente la relación especular entre Brenda y Frank. Ella fue expulsada de su familia y sufre porque desea profundamente volver a casa, a los brazos de su padre. Brenda quiere recuperar su familia tanto como Frank. Todo lo que el chico hace a lo largo de la película es para recuperar todo lo que su familia perdió, y así recuperar esa familia que se desintegró.

En Mónica, por oposición y complemento, Spielberg resuelve lo que no funciona con Brenda.

Acá ella es católica, no protestante y puritana, y el amor a Dios también es pasión y deseo. Jesús, le dice a Sam mientras miran la pared de su habitación llena de fotos de Cristo y otros chicos lindos, era un joven guapo como vos. Era... judío, dice Sam y sonrío.

Mónica le pide a Sam, que se muere por darle un beso, “recemos”. Ella quiere que Sam encuentre a Jesús, quiere que el Espíritu Santo entre en el cuerpo de ese *handsome* judío que tiene enfrente.

Pero Sam no tiene ni la menor idea de cómo rezan los católicos, a duras penas sabe cómo rezan los judíos y le da bastante vergüenza. Entonces Mónica, que es un desborde de Pasión y Deseo y Amor y Piedad, reza por Sam y le pide al Espíritu Santo que venga. Y ella respira y aspira y se mueve invocando... y de repente le dice “¡abrí la boca! ¡aspirá!” y Sam asombrado la mira y le hace caso y ella le clava un beso. Y ya no hay más postergación, el chico *handsome* judío y la chica apasionada católica se besan con todas las ganas del mundo.

En una escena, un poco más adelante, cuando están en el auto a punto de entrar al baile de graduación, Mónica que está preciosa y con un súper peinado, de repente, sin previo aviso, se rocía de *spray* en el pelo y le grita “¡no aspire! ¡no aspire!”. Los dos se ríen porque ella es preciosa y divertida y todo es una locura desbordada cuando están juntos.



El aspirar y respirar, el Espíritu Santo y el *spray* del pelo son toda una misma cosa. Es el aura que tiene Mónica, es esa santidad que la rodea y a la que Sam no accede, pero sí comprende. Sam no sólo es judío, además tiene su cabeza, sus ojos, su alma puesta en el cine. Para Sam se accede a lo

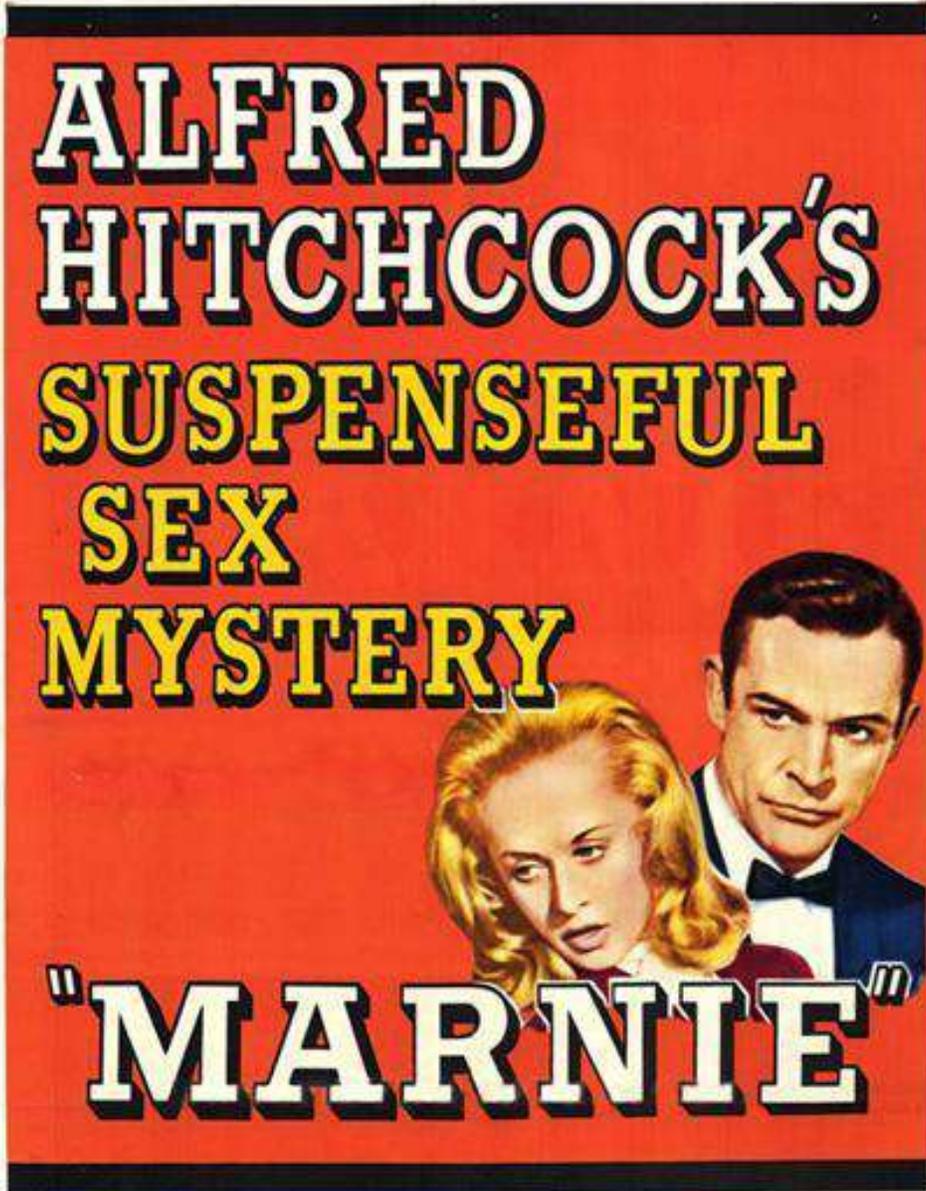
sagrado mediante la cámara y la pantalla, el Espíritu —que para Sam no es el Santo pero sí es Divino— está en cada pedacito de celuloide que manipula.



Sam no encuentra a Jesús, pero sí entiende a Mónica porque comparten la misma experiencia religiosa, la misma Pasión pero con distinto nombre y a la que acceden por medios diferentes. Sam le regala una pequeña cruz de oro porque ella le prestó la Arriflex, esa hermosa y perfecta cámara que le permitió crear al primer héroe de su vida cinematográfica. Ese que en la pantalla se ve igual de guapo que Jesús y que los chicos lindos de la pared de la pieza de Mónica.

Melina Cherro

LOS NOMBRES DE MARNIE



**ALFRED
HITCHCOCK'S
SUSPENSEFUL
SEX
MYSTERY**

"MARNIE"

Starring
'TIPPI' HEDREN · SEAN CONNERY

Co-starring **DIANE BAKER · MARTIN GABEL** Screenplay by **JAY PRESSON ALLEN**

From the Novel by **WINSTON GRAHAM** • Directed by **ALFRED HITCHCOCK** A Universal Release **TECHNICOLOR** 

Por Melina Cherro

“—¿Por qué te entrometes, Jesús, Hijo del Dios Altísimo? —gritó con fuerza—. ¡Te ruego por Dios que no me atormentes! Es que Jesús le había dicho: «¡Sal de este hombre, espíritu maligno!»—. —¿Cómo te llamas? —le preguntó Jesús. —Me llamo Legión —respondió—, porque somos muchos. Y con insistencia suplicaba a Jesús que no los expulsara de aquella región.”

Marcos 5:7-9

Marion, Mary, Margaret, son legión, tal como le dice el poseído a Jesús.

Mark cumple el primer paso de la cura cuando logra que la mujer le diga su verdadero nombre: Marnie. Mark sonríe “sí, Marnie te queda bien” le dice. Porque saber el verdadero nombre le abre la primera puerta. Saber el nombre verdadero le da poder, es saber algo íntimo, tan íntimo como el sexo que ella tiene bloqueado, bajo llave, bajo candado como las cajas fuertes que abre para robar, como la del casillero en donde guarda la valija de alguna de sus personalidades. Marnie y el sexo. Mark quiere acceder a lo más íntimo de esa mujer que es misterio y para poder abrirla ya tiene la primera pista.

Mark intenta curarla con técnicas psicológicas, le propone un juego de asociación libre: agua, puro, blanco, negro, rojo... ¡rojo, rojo, rojo! El juego despierta al demonio que Marnie tiene adentro. La chica, la mujer, ella, entre llantos, le pide ayuda. Pero la verdadera cura vendrá más tarde y no será mediante un tratamiento psicoanalítico.

Esa legión de nombres de ladrona que empiezan con M —distintas versiones de sí misma— que posee a Marnie, sólo será expulsada cuando Mark la lleve al lugar en donde los demonios están guardados: en lo alto de la escalera, en aquella sala en donde la madre recibía a sus clientes, en donde casi violan a la pequeña Marnie, en donde la niña mató al marinero para defenderse y defender a su madre.

La cura viene de la mano de un hombre que, con su presencia, restaura la figura paterna ausente y faltante en el hogar. Cuando no hay padre los demonios anidan en casa.

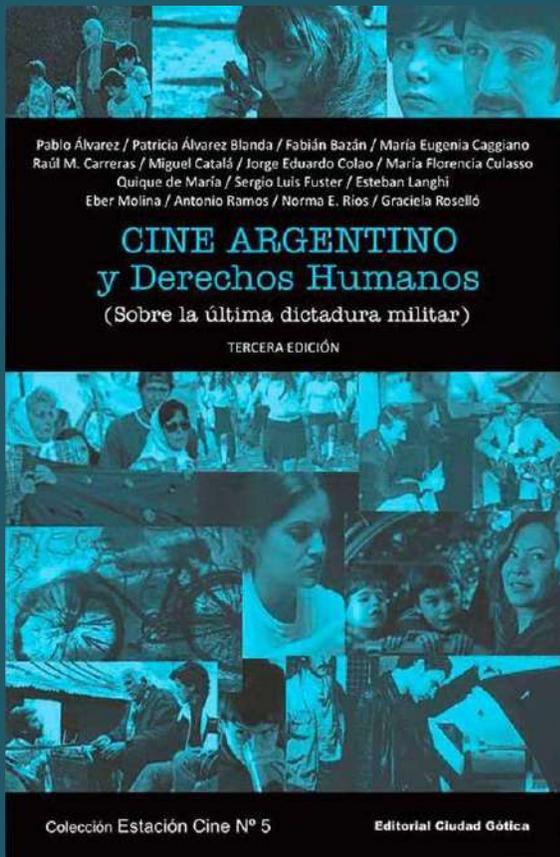
Tan parecido todo a *El exorcista* que al volver a ver *Marnie* se entiende mejor a Friedkin, o al mirar la película de Friedkin se entiende mejor a Hitchcock.

Al pie de la escalera, frente al silencio omnipotente de la madre y bajo la protección de Mark, emerge aquella niña que vive atrapada en el cuerpo de Marnie. Es la voz de la niña la que narra los hechos del pasado para encontrar su cura. De pronto ese pecado original se vuelve a hacer presente, se completa y se comprende.

Si queremos, Mark realiza un exorcismo: la voz de la niña sale del cuerpo de la mujer, y así ambas quedan libres al fin.

Ya no hay legión, ahora Marnie es una sola y es la mujer de Mark.

Melina Cherro



Pablo Álvarez / Patricia Álvarez Blanda / Fabián Bazán / María Eugenia Caggiano
Raúl M. Carreras / Miguel Catalá / Jorge Eduardo Colao / María Florencia Culasso
Quique de María / Sergio Luis Fuster / Esteban Langhi
Eber Molina / Antonio Ramos / Norma E. Ríos / Graciela Roselló

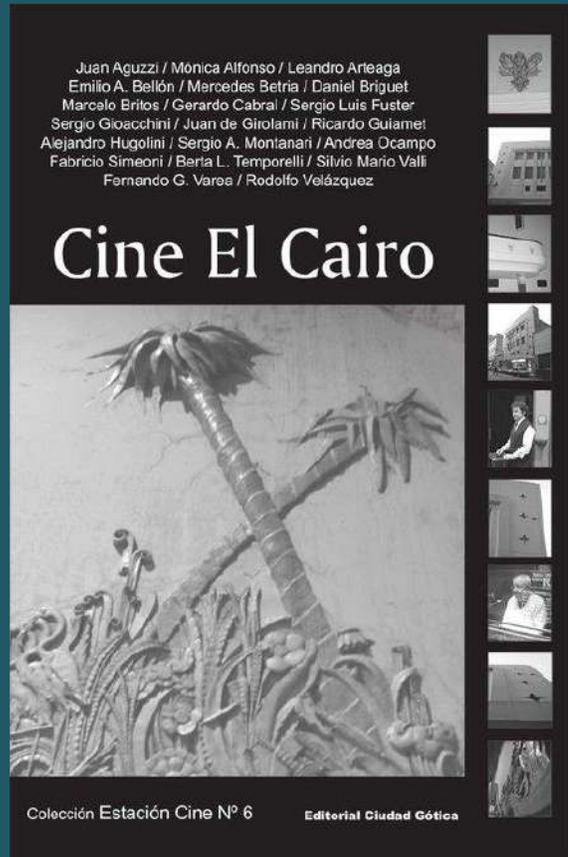
CINE ARGENTINO y Derechos Humanos

(Sobre la última dictadura militar)

TERCERA EDICIÓN

Colección Estación Cine Nº 5

Editorial Ciudad Gótica



Juan Aguzzi / Monica Alfonso / Leandro Arteaga
Emilio A. Bellón / Mercedes Betria / Daniel Briguet
Marcelo Britos / Gerardo Cabral / Sergio Luis Fuster
Sergio Gioacchini / Juan de Girolami / Ricardo Gulamei
Alejandro Hugolini / Sergio A. Montanari / Andrea Ocampo
Fabricio Simeoni / Beria L. Temporelli / Silvio Mario Valli
Fernando G. Varea / Rodolfo Velázquez

Cine El Cairo

Colección Estación Cine Nº 6

Editorial Ciudad Gótica



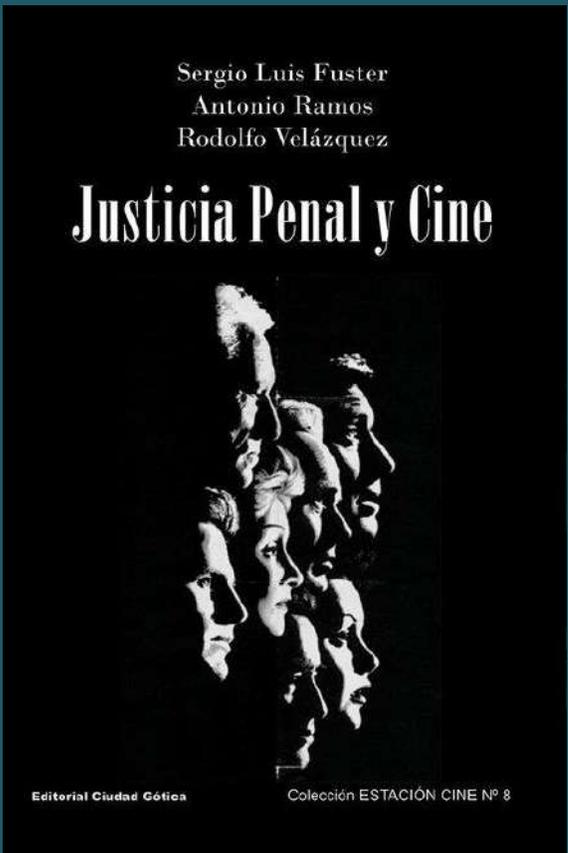
Pablo Álvarez - Andrés Bossio - Juan de Gerolami
Osvaldo di Prinzio - Sergio Luis Fuster - Raúl Gallardo
Luis Gerovich - Iván Jedruch - Lautaro Kaller
Esteban Langhi - Eber Molina - Antonio Ramos

Tango y Cine Nacional

Una fusión de origen

BAR
"El Chino"

Colección Estación Cine Nº 7
Editorial Ciudad Gótica



Sergio Luis Fuster
Antonio Ramos
Rodolfo Velázquez

Justicia Penal y Cine

Editorial Ciudad Gótica

Colección ESTACIÓN CINE Nº 8

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE



Carlos del Frade / Pablo Álvarez / Patricia Álvarez Blanda
 Leandra Bonofiglio / Esteban Langhi / Gerardo Cabral / Enzo Diego Casá
 Miguel Catalá / Jorge Eduardo Colao / Juan Carlos de Girolami / Osvaldo di Prinzio
 Andrés Fluxa / Sergio Luis Fuster / Alejandro Hupolini / Iván Jedruch
 María Beatriz Jouve / José Alberto Mangiagli / Antonio Ramos / Norma E. Ríos
 Cynthia Schnack / Miriam Stivala / Nora Schujman / Gustavo Terés
 Eliana Andrea Velázquez / Rodolfo Velázquez / Rosana Borroni

Cine y Educación



Colección Estación Cine Nº 9

Editorial Ciudad Gótica



Miguel Catalá / Osvaldo Ronal di Prinzio
 Sergio Luis Fuster / Pablo Suárez / Cinthia Snach
 Eber Molina / Carlos Del Frade / Pablo Álvarez
 Andrés Fluxa / Oscar Lupori / Fernando «Pino» Solanas

Cine y Agua

(En defensa del Acuífero Guarani
 y sus pueblos)



Colección Estación Cine Nº 10

Editorial Ciudad Gótica



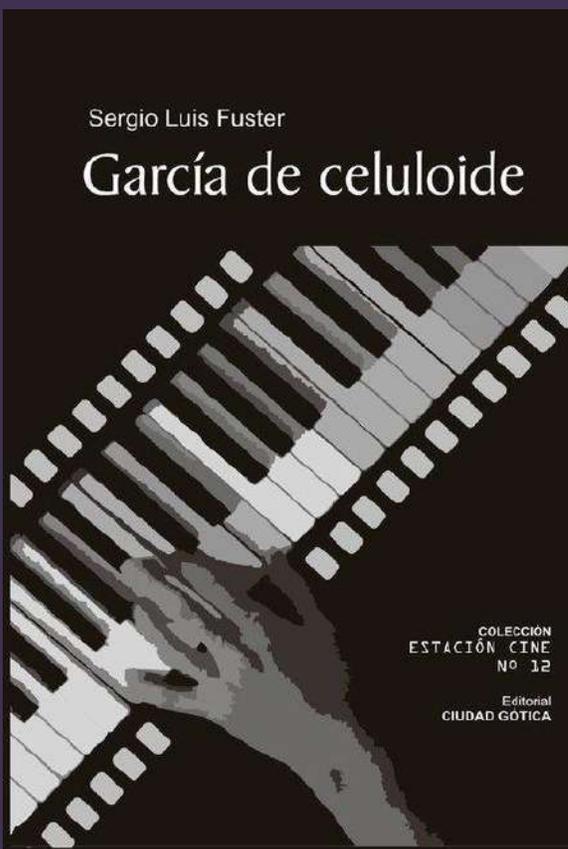
Pablo Álvarez / Patricia Álvarez Blanda
 Enzo Diego Casá / Jorge Colao / Osvaldo Ronal di Prinzio
 Anibal Ignacio Faccendini / Andrés Fluxa
 Sergio Luis Fuster / María Beatriz Jouve
 José Alberto Mangiagli / Eber Molina
 Miguel Fernando Pairona / Norma E. Ríos / Miriam Stivala Eliana
 Andrea Velázquez / Rodolfo Velázquez

Cine y Trabajo



Colección Estación Cine Nº 11

Editorial Ciudad Gótica



Sergio Luis Fuster

García de celuloide

COLECCIÓN
 ESTACIÓN CINE
 Nº 12

Editorial
 CIUDAD GÓTICA

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

El mundo sería otro sin Minnelli

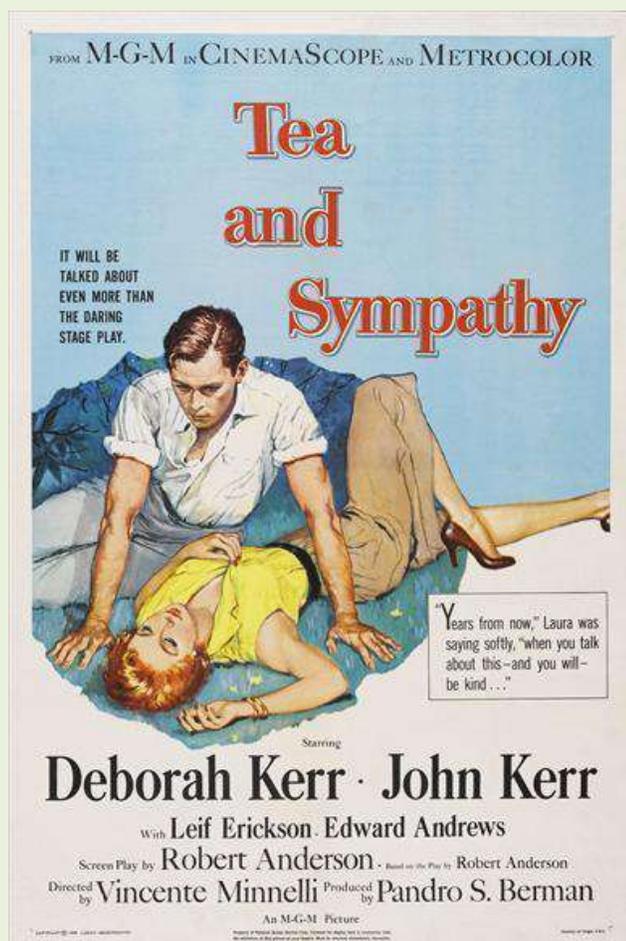


Por Alberto H. Tricarico

Vincente Minnelli

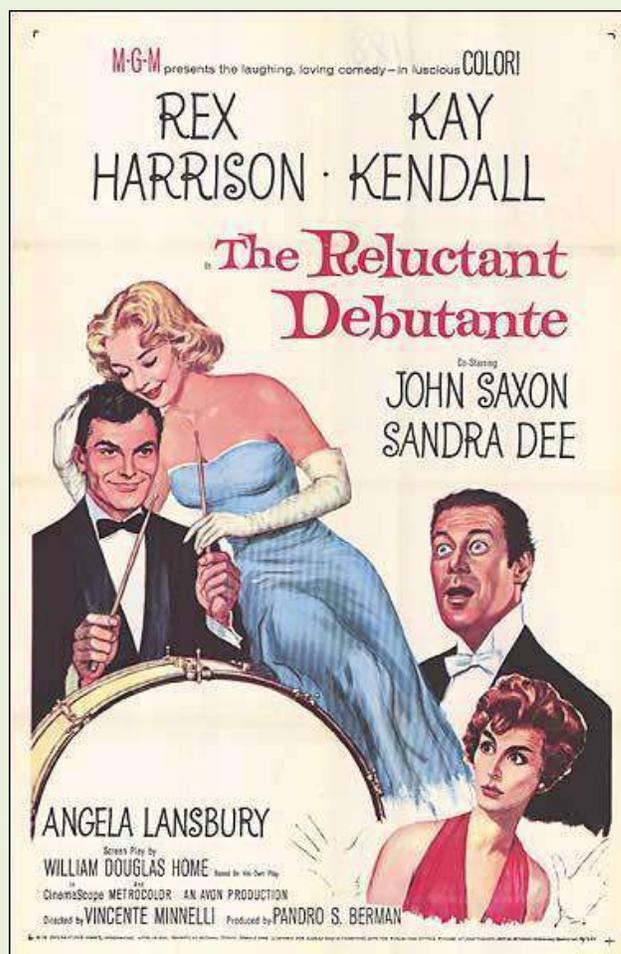
I

Volví a ver a Minnelli y lo seguiré viendo durante estos días: gracias al entusiasmo de mis amigos Ángel, Guillermo y Melina. Ángel que va a publicar finalmente su libro sobre Minnelli en breve, y Guille y Meli que están revisando su obra, escribiendo y pensando sobre ella.



Vi cuatro películas estos días: *Té y simpatía* (1956); *The Reluctant Debutante* (1958), *Bells*

Are Ringing (1960); y *Dos semanas en otra ciudad* (1962).



En los cuatro films, como en casi toda la obra de Minnelli, está el raro, el distinto, el incomprendido. Aquel personaje que está fuera de lugar. Ya sea como joven descubriendo el mundo y haciéndose hombre, ya sea la hija heredera y millonaria (o su pretendiente secreto), ya sea la joven cantante y bailarina refugiada en un extraño experimento como telefonista que oculta su verdadera identidad —aun después de enamorarse—, ya sea el hombre maduro —“caso psiquiátrico”— que

tiene una revancha en la vida al modo de los relatos de Bioy Casares, pero una revancha sobre la que puede saltar, superar sus problemas. Revancha que justamente le da el cine, en su rol primero de actor, finalmente de director.



En el desastre del mundo moderno, aún era posible en los años cincuenta —cine mediante— encontrar rasgos de salida mediante la belleza. Eso es Minnelli: el color, los movimientos, el amor, la piedad, la danza, la belleza misma. El emotivo final de *Té y simpatía* —esperado por otra parte, ya que el film es un largo *flashback* desde el

comienzo— no desentona con el final violento y sacudido de *Dos semanas en otra ciudad*. Mucho menos la comedia brillante de *The Reluctant Debutante*, con sus compartimientos dinámicos —lo femenino y lo masculino— y sus enredos que rozan el delirio, pero en su movimiento logran poner las cosas en su lugar. Ni tampoco —menos aún— con el final bellísimo de *Bells Are Ringing*, comedia musical delirante, medida, artificial, graciosa, tremenda —angustiante, por momentos— y bella, bellísima.

Bells Are Ringing. La trama es muy simple. Una nueva compañía —inventada para la ocasión— que se dedica a mediar telefónicamente con sus clientes, avisándoles cosas, pasándoles mensajes, despertándoles a la mañana, atendiendo a sus necesidades comunicacionales (el mundo ya terriblemente incomunicado de la sociedad anónima industrial), hace que se conozcan casualmente dos seres encantadores: Jeff (Dean Martin), un guionista en la mala, que vive borracho, fue abandonado por su socio y no sabe cómo encarar su nueva escritura a contra reloj; y ella (Judy Holliday), una modelo devenida en telefonista —en este nuevo experimento llamado “Susanswerphone”— que cada día lo despierta a Jeff, quien usa a la joven como despertador cotidiano. Él la llama mamá suponiendo una viejita. Un día él no contesta el teléfono porque lo desconectó y ella va a su casa a despertarlo. Finge ser otra persona, y desde allí se desatan todos los equívocos

posibles. Se enamoran, ella duda de su identidad, pasan otras subtramas en el medio —sobre todo la de la prima de ella y su novio que disfraza todo un sistema de apuestas clandestinas— más bailes, colores, recorridos, idas y vueltas, hasta que finalmente él se da cuenta de la situación y la va a buscar y todo termina —como corresponde— bien. Juntos, besándose. El mundo se ordena, la verdadera comunicación se establece, las cosas se aclaran, y la vida puede ser posible.



La comedia musical es el género Minnelli. Más allá de sus perfectos melodramas, la comedia

musical tiene en este autor sus cimas. La precisión, el estilo, la belleza, el color, los movimientos, los largos planos sostenidos por una coreografía impecable y por actores geniales perfectamente dirigidos, el sentido narrativo, y sobre todo el fuera de campo permanente gobernando la acción.

II

Vi dos películas más del maestro de los musicales: *The Band Wagon* (1953), conocida entre nosotros como *Brindis de amor*, y *Brigadoon* (1954).

De *Brindis de amor* voy a recordar una sola cosa (que bien sería un excelente reemplazo de todo este artículo): Vean, simplemente vean, el fragmento que va desde 59' 30" hasta 1h. 02' 30". *Dancing in the dark, at the Central Park*. Cómo se sube Fred Astaire al carruaje al final de la escena, por Dios. Qué delicadeza. Qué belleza. Listo. Allí está todo.

En el primer apartado profundizamos un poco sobre *Bells Are Ringing* (1960). Hoy nos vamos a ocupar de otra obra del mismo autor y del mismo género. *Brigadoon* (1954) habla de varias cosas. De varias cosas superpuestas.

La niebla del comienzo, la de la noche cuando el amor parece terminarse y la del regreso, nos da una idea de que atrás hay otra cosa. En cada cosa,

detrás hay siempre escondida otra cosa. ¿Qué es lo que hay detrás? La segunda historia. El símbolo. El cine, en definitiva.

El mito. El mito no sucedió en el pasado, tampoco —peor— es algo mentiroso o falso, como a veces se supone torpemente. El mito es una realidad atemporal que se repite en la historia. *Brigadoon* es el lugar del mito. El origen de varias cosas: del amor, de la felicidad, del placer, de la belleza, de la vida en comunidad. Y del milagro.



La fe y el milagro. El poblado mítico se fundó en base a un milagro. A un rezo y un sacrificio. Por

supuesto, para completar ese procedimiento religioso, es necesaria la fe. Algunos —en este caso toda la comunidad de la mano de su maestro— que crean en ese sacrificio y que cumplan con ese ritual, en este caso centenario. La primera conversación entre Tommy —un extraordinario Gene Kelly— y su amigo Jeff es sobre la fe. Sobre qué cosas creen cada uno. El primero se encuentra en tránsito hacia una fe que luego alcanza, por eso el puente que sucesivamente atraviesa. El segundo es un descreído que nunca encontrará su lugar.

Pero también *Brigadoon* es el paraíso, si queremos. El Paraíso cristiano. O la posibilidad del mismo. Por eso cuando cae la noche, Jeff le dice a Tommy que se vaya de ahí y que estaría loco si se queda, lo que hace dudar hasta desistir al mismo Tommy. La entrada al paraíso implica tres posturas posibles —esto nos recuerda a la magnífica *Misión a Marte* de Brian De Palma—: la descreída, la negadora (esto no es el paraíso); la duda (Tommy) que nos puede hacer caer, casi por azar, en uno u otro lado; o el ingreso mediante la fe. Fe que es Tradición (aquello que se trae, el lenguaje de los dioses). Como el Jimmy del film de De Palma, Tommy, regresa, luego de su rito de iniciación en Nueva York, a ese paraíso que no debió haber abandonado.

La mirada católica se redondea cuando el maestro —en el puente— lo recibe al final: el amor es la excepción a cualquiera de las reglas anteriores

establecidas. El verdadero amor es la llave, la clave, para el ingreso a ese otro mundo.

Lo católico. Minnelli utiliza una diégesis fantástica que ronda el mundo calvinista, tanto históricamente como de mentalidad. Los cazadores —¿podrían ser pescadores?— norteamericanos, de Nueva York, nada menos, se pierden en un bosque en Escocia. Suponemos que habíamos pasado por Inglaterra previamente. Todo esto nos recuerda a los relatos de Chesterton. Se pierden geográficamente, pero también temporalmente. Esos doscientos años son el tiempo en el que los Estados Unidos pudieron haber sido otra cosa, nos dice el autor. Si seguía la Tradición en lugar del puritanismo sajón y reformista. En esa comparativa de tiempos, que es también belleza, baile, color y melodía, se encuentra la oposición entre el campo y la ciudad. La ciudad inglesa por excelencia —Londres— pero también, su sucursal predilecta: Nueva York. La que es descrita de manera salvaje, sórdida, en medio de gente que hace ruido y no se escucha, y donde en algún rincón aún hoy sueña el baile del mito.

Escocia es el lugar —luego será Irlanda— donde ese celta tradicional todavía se puede unir con el catolicismo. Recordemos a los irlandeses de la tercera clase del Titanic y los bailes nocturnos, que Rose conjuga con su saber clásico. Entre 1754 y 1954, hay un mundo de diferencias entre lo que es, será y pudo haber sido el mundo y la fe. Y los valores que sostienen estas posturas a lo

largo de la modernidad. Dato no menor: la primera revolución industrial comienza en Inglaterra (Manchester y Liverpool, más exactamente) en 1760. La Revolución Industrial es la madre del norte Yanqui, más no del sur Dixie, de donde proviene, básicamente, el cine.



Imágenes de *Brigadoon*

Un párrafo aparte y fundamental respecto al sentido de comunidad —religiosa— que existe en Brigadoon. El orden —tanto de roles y oficios como temporal—, el origen común, el destino aceptado, la idea de milagro y fe. El maestro Lundie es ese puente entre el sacrificio y la comunidad, lo que los jesuitas llamaban la intermediación jerarquizada en tiempos barrocos.

Otra vez, el cine norteamericano clásico, a través de un genio como Minnelli, nos pone en la disyuntiva de América como ese lugar utópico, que pudo haber sido otra cosa, como el cine. Esa otra América posible que, por tradición latina, será la Argentina. O no será.

De los bailes en la pradera, de la elasticidad, la técnica, los movimientos y la coreografía, sobre todo en la belleza única de Cyd Charisse (Fiona), no voy a hablar. Simplemente, es la pura belleza, la belleza misma.

III

¿Cómo se recupera el cine de Minnelli en el mundo contemporáneo? O, mejor: ¿Cómo sigue el mundo *minnelliano* en el cine actual? No es fácil la respuesta, pero vamos a tratar de arriesgar alguna aproximación...

Está claro que no hay una relación directa ni exacta en la descendencia del cine de Minnelli, como la puede haber de Howard Hawks en el cine

de John Carpenter, o el cine de Orson Welles o de John Ford en Francis Ford Coppola, o el cine de Alfred Hitchcock en las bajadas de William Friedkin o Brian De Palma. Lo que sí hay en todos estos directores, digamos contemporáneos —debemos sumar a David Fincher, James Cameron, Peter Weir, James Gray y Walter Hill— un aura clásica, una forma genérica que se acomoda a los perfiles del cine clásico de Hollywood y que responde —secretamente— más que a cualquier otro autor clásico, a Vincente Minnelli. La comedia brillante, el melodrama y el musical —colorido, rítmico y extravagante— se traducen en el cine de hoy (hoy es el siglo XXI) en ese clasicismo que cierto cine norteamericano hoy sostiene como puede y que es pilar central de su máxima valoración...

Les recuerdo esto y me voy: de *Brindis de amor* (que bien sería un excelente reemplazo de todo este artículo): Vean, simplemente vean, el fragmento que va desde 59' 30" hasta 1h. 02' 30", en este enlace:

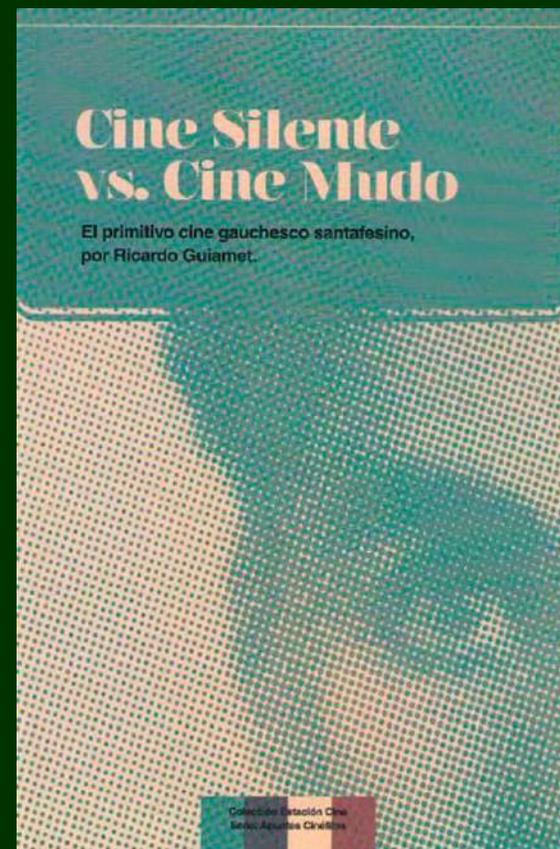
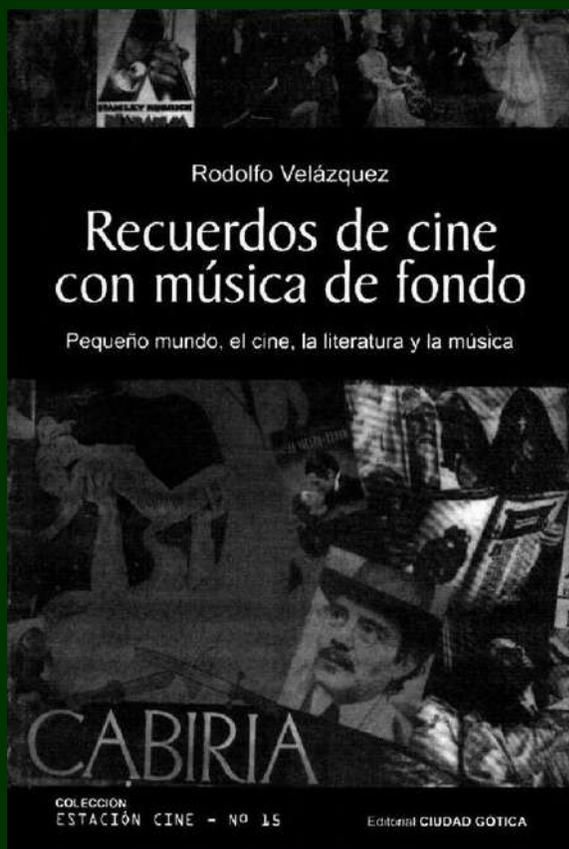
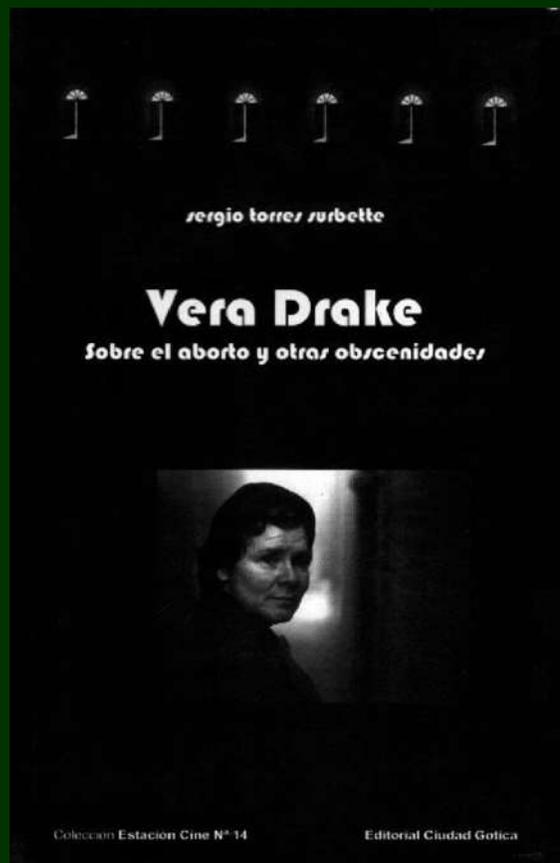
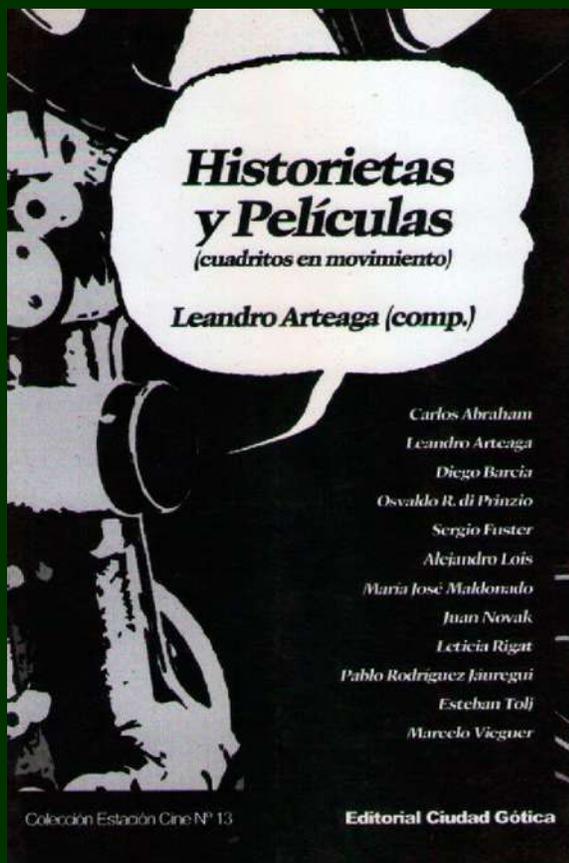
<https://www.youtube.com/watch?v=3Fo-Bdwjhs>.

Listo.

Allí está todo.

Por todo esto, confirmo el título: el mundo (y el cine, que es lo mismo) sería otro sin Minnelli.

Alberto H. Tricarico



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

Breve apunte sobre la mirada de Agnès Varda



Por Agustina Cabrera

Agnès Varda



Hay personas en este mundo con un don, un regalo, con la capacidad de transmitir magia y belleza a los demás. Personas que, con su mirada, hacen de lo cotidiano un lugar mejor. En ese sentido, la realizadora francesa Agnès Varda (1928-2019) ha sido una de ellas. Con una filmografía absolutamente destacable, la directora construyó un legado cinematográfico por partida doble. Por un lado, su producción ficcional nos abre un panorama estético crudo, opaco y en ocasiones filosófico. Con personajes femeninos fuertes, narra historias acaso chocantes y diversas para pensar no sólo el mundo de la mujer sino el modo en que vivimos y nos relacionamos. Por otro lado, sin soslayar este último punto y más bien profundizándolo, Varda nos entrega una serie de documentales vastamente ricos, cargados de

emotividad, de preguntas, de búsquedas personales y sociales que no son más que un universo de matices para continuar investigando.

Casi como la mirada del niño, Agnès Varda jamás perdió ese acto acaso ingenuo para posicionarse frente a la vida. Toda su obra lleva su marca, la marca de una mujer que se ha hecho lugar en un espacio preservado para los hombres, sentando las bases para un cine diverso, crítico, experimental, documental, ensayístico y, por sobre todo, autoral.

Si lo pensamos en términos estrictamente estéticos y de corrientes cinematográficas, sería una ingenuidad no pensar en la figura de Varda como una de las exponentes de la ola francesa Nouvelle Vague. Aunque *Cahiers du Cinéma* —la revista en la que comienza a gestarse una crítica cinematográfica respecto a ciertos modos de hacer cine—, ya estuviera presente en los inicios de la década de 1950, no es sino hasta fines de la misma que estos críticos tales como Godard, Truffaut, Chabrol, entre otros, vuelcan sus ideas teóricas en imágenes en movimiento, apropiándose de la cámara. A mitad de la década, la directora estrena *La Pointe Courte* (1955), la cual abre las puertas para todo un movimiento cinematográfico. Si contemplamos este largometraje por unos instantes, veremos algunos detalles e insistencias estilísticas y narrativas que se desplegarán entre los distintos directores representantes de la *nouvelle vague*, como así también algunos intereses

propios de Varda que se irán profundizando durante toda su obra cinematográfica.



Ya en ese entonces podemos ver una firmeza en la decisión de qué y cómo retratar, qué historia contar y cómo el brillo de la vida siempre está allí, pugnando por mostrarse. Su delicadeza, firmeza, ternura y presencia se vuelca en aquello que vemos en pantalla, sin dejar indiferente a aquel que se detiene a verlo, dejando una huella y una puerta abierta como invitación para seguir explorando. Varda propone ideas nunca acabadas, como una creación que condensa lo que posteriormente otros autores reproducen. Esto se observa con nitidez en *La Pointe Courte*: hay un famoso plano que fácilmente remite a una de las obras más imponentes e interesantes del cine moderno, *Persona* (1966) de Ingmar Bergman. Ese plano de las miradas, de la superposición de los rostros, de la indecibilidad del acontecimiento aún en la cercanía de dos seres, ya estaba allí filmado en 1955. Varda y compañía, entre ellos el gran Alain Resnais, lo habían hecho posible. La impronta de este guionista y realizador tiene una

pregnancia innegable en estas imágenes, estofa que llevará a sus propias imágenes años después: los personajes principales de *La Pointe Courte*, son una pareja, de la cual individualmente poco sabemos, pero lentamente contemplamos que hay deseos, imposibilidades, inquietudes e historias esperando a ser dichos y oídos por ambos. Resnais en algunas de sus obras trabaja la cuestión del encuentro y el desencuentro, el tiempo y la historia, el otro como un Otro nunca alcanzable. No sólo hallamos a Resnais, sino también al director italiano Michelangelo Antonioni, quien le dedica una trilogía a los problemas de la incomunicación, el desencuentro, la soledad. Pareciera que hay cierta lógica que comienza a configurarse en el modo de contar historias, y aunque se la podría atribuir al período de postguerra y al neorrealismo italiano, Agnès Varda lo realiza de modo tan claro que lo convierte en una instancia inaugural.

Si continuamos pensando en su estilo narrativo, podríamos decir que su cine posee otra temporalidad. Ella se toma su tiempo, ajeno al tiempo cronológico que el cine hollywoodense impone a quien mira. El de Agnès es un tiempo de contemplación, es una artesanía hecha con unas manos decididas y milimétricas, que no temen mostrar una imagen imperfecta, con movimientos y matices imprecisos, siendo coherente con sus posturas. Esta otra temporalidad será una marca que hará propia en sus documentales, documentales

que aparecerán luego de un impresionante recorrido por el terreno de la ficción con *Cléo de 5 à 7* (1962), *Le Bonheur* (1965) y *Les Créatures* (1966).



En ese sentido, todas estas ficciones configuran rodeos alrededor de algunas preguntas. Por ejemplo, la pregunta por la muerte (y la vida que de ella se desprende) a través de distintos caminos, un camino más introspectivo y urgente, otro a partir de lo amoroso y especular, y el último de carácter existencial. Nuevamente, ella despliega una mirada particular y sagaz sobre la narración, inventando nuevos modos de decir con las imágenes que no cesan de ser disruptivas sin

descuidar el plano de la historia. En *Cléo...*, caminaremos junto a la protagonista durante una hora y veinte minutos, casi en tiempo real, sintiendo sus nervios, preocupaciones, superficialidades y angustias latentes mientras aguarda el resultado de un análisis médico que podría cambiar el curso cotidiano de su vida. La apuesta es simple pero firme; Varda nos hace sentir algo de lo que esta protagonista siente, sin decir demasiado, sólo con su gesto corporal, con su mirada, con el modo en que se muestra a sí misma y la forma en que se ve frente a los espejos y reflejos que inundan las escenas.



Con su siguiente ficción, *Le Bonheur*, la pregunta sobre la muerte insiste adornada con otros componentes, ligada a la familia, a la soledad y la traición, proponiendo otros modos de pensar el amor, sólo para entrapar a los espectadores en los últimos minutos de la película. Una historia que, aunque similar a la anterior, trae una oscuridad consigo que no habilita puntos de

ambigüedad o de descanso, por tan colorida que se presente desde el punto estético.



La oscuridad se apodera de sus relatos llevándolo al siguiente, *Les Créatures* (1966), donde los límites concretos se hacen explícitos en una pareja de artistas, encontrando imposibilidades reales, físicas y mortíferas para continuar la vida tal como la conocían. Como vemos, la pregunta por la finitud se despliega con distintos artificios en las escenas creadas por esta directora, con una innovación constante que cerrará una especie de trilogía para dar lugar a otras preguntas, más mundanas sin dejar de ser corrosivas.

En simultáneo a su producción ficcional, Varda realiza una serie de documentales. Allí,

podremos advertir aún más un recorrido autorreferencial donde, siempre que puede, deja en claro quién es que está detrás de la cámara, sosteniéndola. Aquello que vemos en pantalla dice más de quien filma que de quien es retratado. En ese juego especular aparece una implicancia y una responsabilidad que habla de su posición como actora principal de la creación audiovisual, acaso como quien escribe un ensayo y deja su marca. Un ensayo hecho en imágenes. Desde su corto documental *Salut les Cubains* (1963) que registra la posterioridad de la revolución cubana desde la alegría, pasando por *Elsa la rose* (1966) donde se retrata desde una mirada poética la relación entre dos adultos mayores, hasta *Oncle Yanco* (*Tío Yanco*, 1967), donde Agnès se pone delante de la cámara para conocer a un pariente lejano, recreando una escena casi ficticia; todos esos cortos anticipan un estilo documental que se profundizará luego en largos muy particulares que comienzan con una idea que se despliega a medida que avanzan los minutos, como si nosotros como espectadores acompañáramos a Agnès en un descubrimiento espontáneo y todavía incierto, siguiendo sus pasos en vivo.



Ese aspecto autobiográfico del autorretrato, del hacerse cargo de una posición en el decir, cobra un matiz aún más sustancial con sus posteriores obras. Durante la mitad de la década de los 70, tanto en el terreno documental como en el de la ficción, se explora a sí misma como sujeto que mira, que dice, que tiene un lugar en el mundo, cuyos actos tienen un efecto, acaso nimio, en el otro.



Con *Daguerréotypes* (1975), es ella quien, luego de tener un hijo, decide volver a retomar su lazo con el mundo y se impulsa, de alguna forma, a retratar la vida cotidiana de sus vecinos de la calle Daguerre, por la cercanía y la seguridad de su barrio. El acto de tomar la cámara y salir a grabar pugnaba tanto, que poco importaba dónde hacerlo. Aquel acto de curiosidad se profundiza en un *desempolvamiento* de historias amorosas, ocultas, simples y por tanto, bellas, de aquellos que habitan la misma calle que ella desde siempre.

En su siguiente documental, *Mur murs* (1981) Varda se desplaza a la ciudad de Los Ángeles para retratar los murales que allí se encuentran. Son murales que murmuran, ella los hace hablar. Lejos de ser estáticos y permanecer fijos en una pared, cuentan historias, gritan a viva voz realidades singulares de aquellos que ponen el cuerpo a través de la pintura. Y Agnès lo captura de una manera única: en este caso, ella reflexiona hasta sobre los más diminutos y recónditos detalles que tiene la oportunidad de observar. Todas sus obras de aquel entonces, como *Una canta, la otra no* (1977) ficción sobre la manera en que es vivido el aborto; como *Documenteur* (1981), una elaboración en el límite entre ficción y documental respecto a los días de una madre joven recién separada, y como *Vagabond* (1985) que sigue la historia de una muchacha que, casi como acto político, vive en las calles francesas, todas ellas marcan algo en común. Allí, aunque se trate de elaboraciones en el plano ficcional, su sensibilidad atraviesa cada escena, cada encuadre, cada diálogo, cada plano. Varda es vitalidad, energía, un cine luminoso que construye narraciones emotivas y sensibles sobre temas complejos, difíciles de desentrañar. Es una apertura de sentido y de disfrute que sólo ella pudo otorgarnos.

Dicha operación con las imágenes y los relatos, sólo irá sofisticándose hasta realizar obras personalísimas donde su figura está en primer plano, ubicando allí preguntas sobre la vida, la

feminidad, el paso del tiempo y, por supuesto, la finitud. Tal es el caso de *Jane B. par Agnès V.* (1988), la necesidad de poner su nombre en el título ya advierte una implicancia diferente respecto a otros modos de hacer documental contemporáneo. Es una mirada amorosa sobre la persona de Jane Birkin, en donde se mezclan ilusiones, ficción, deseos, recuerdos, todo cristalizado en sus ojos claros tan transparentes. Juegan ambas a mirarse, reconocerse y desconocerse a través de sus propios ojos, a través de espejos, de reflejos, para construirse una a otra.

Esta enunciación la ubica como sujeto activo en sus producciones, siempre desde un ejercicio artesanal donde la cámara funciona como elemento amable, como medio de investigación, como forma de almacenar recuerdos y registros del tiempo cotidiano. En *Los espigadores y la espigadora* (2000) junto a *Dos años después* (2002), el trabajo sobre una fábrica que desecha papas que no cumplen con la forma y tamaño deseable para el mercado, dispara una serie de andanzas donde Varda se carga la cámara digital en mano y rastrea los modos de vivir de aquellos que viven de los desechos, de eso que el mercado descarta. Allí, la directora se convierte en una buscadora de residuos, retratando y dándole valor a aquello que otros ojos no miran. Su mirada cinematográfica es tan fascinante, y en esa fascinación nos invita también a disfrutar de las pequeñeces de una papa con forma de corazón, y de las historias

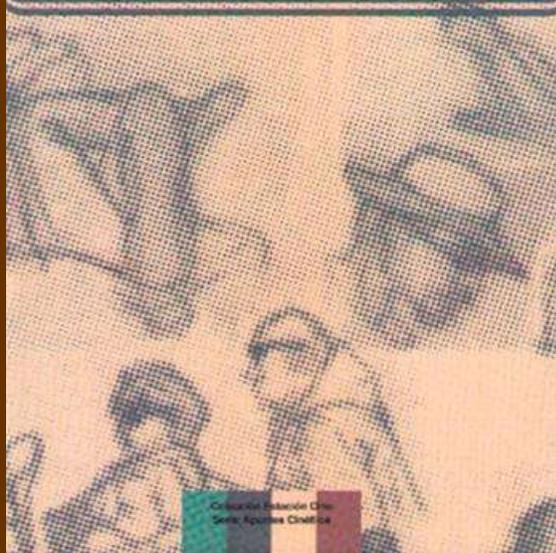
mundanas de habitantes franceses que deambulan espigando retazos de vida.



En estas obras menciona que "se trabaja sin saber", sin saber cuál será el resultado, el producto, ya que se evidencia lo mucho que ella disfruta y sabe hacer con el proceso algo más que un film terminado. Son experiencias hermosas y otros modos de acercarse a la vida. Así, hasta su fallecimiento en 2019, se ha ocupado de crear imágenes sobre los rastros humanos más bellos, sobre su propio rastro, sobre las formas de entender el mundo que van a contrapelo de los tiempos actuales. Viajando por el mundo, habitando su hogar con sus diversos gatos, su relación con la naturaleza, su acercamiento a los otros con esa picardía curiosa, su mirada sobre su gran compañero Jacques Demy; su fragilidad toda, permite que su perspectiva de vida, y por ende del cine, indudablemente atraviese la pantalla. Su cine es alegría, vitalidad, amorosidad. En tiempos aciagos, vale quedarse cerca de estos acontecimientos visuales.

La pantalla dibujada

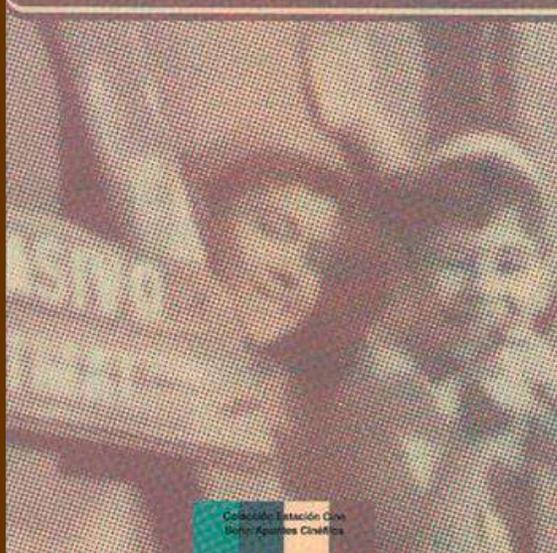
Animación desde Santa Fe,
por Leandro Arteaga.



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 / G. Adrián Muoyo / Martín Perisset

CINE Y FÚTBOL

Colección Estación Cine N° 19



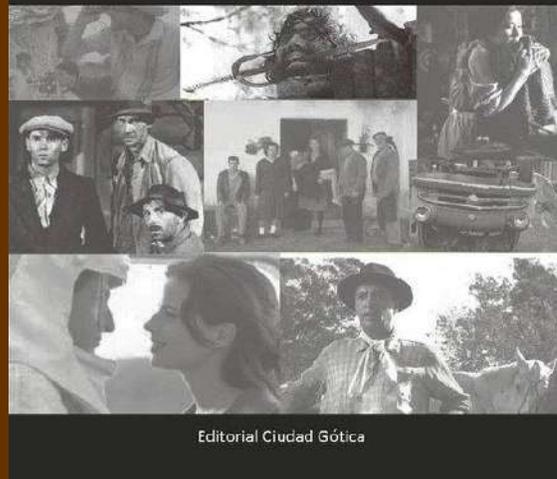
Editorial Ciudad Gótica



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

CINE Y TIERRA

Colección Estación Cine / N° 20



Editorial Ciudad Gótica

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

TELEFILMES PARA RECORDAR

(Parte 2)



Por Claudio Huck

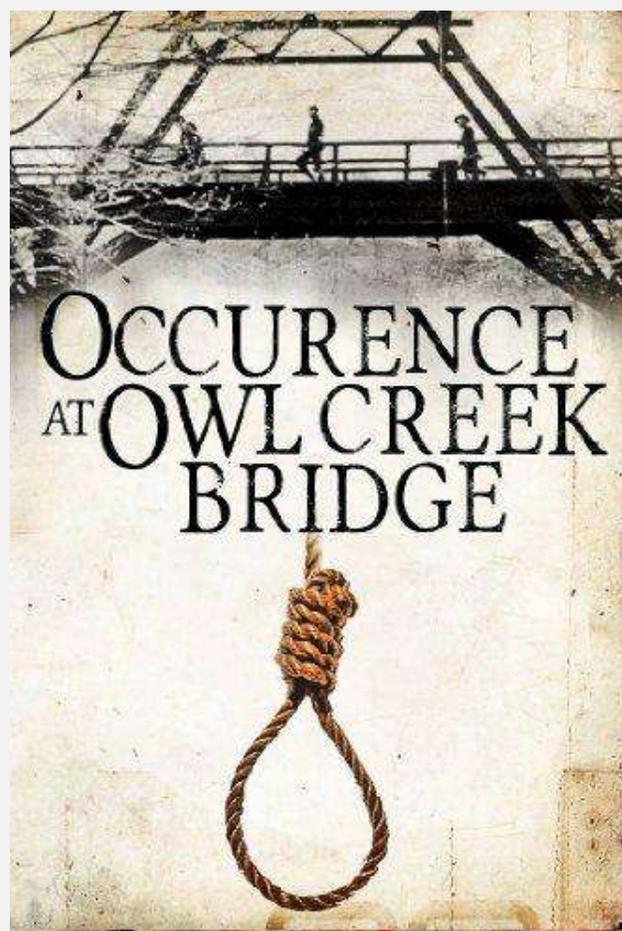
Telefilmes para recordar. Segunda parte

Seguimos rescatando de un injusto olvido algunas rarezas y también piezas maestras de la televisión clásica de mediados del siglo XX. Películas hechas para la televisión que eran realizadas expeditivamente, generalmente con bajos presupuestos, para ser exhibidas en una sola ocasión —a veces eran vueltas a emitir pasado un tiempo y, muchas veces con los títulos cambiados para “enmascararlas” y simular un estreno—, conformadas por bloques narrativos de unos diez minutos después de los cuales debía intercalarse la tanda publicitaria. A continuación, reseñaremos algunos telefilmes poco conocidos, rarezas, obras maestras que nada tienen que envidiarle a su hermano mayor de celuloide y gemas desconocidas de directores cinematográficos notables.

An Occurrence at Owl Creek Bridge
Incidente sobre el Río del Búho
(Robert Enrico, 1962)

En 1962, Robert Enrico realiza para el cine *En el corazón de la vida* (*Au coeur de la vie*) una película de tres episodios basada en *Cuentos de soldados y civiles* de Ambrose Bierce. *La rivière du hibou* es el más logrado de ellos. La acción transcurre durante la guerra de secesión norteamericana. Un hombre va a ser ahorcado, por un pelotón de la Unión, sobre el Río del Búho. En el momento de la ejecución la cuerda se corta, el hombre cae al agua, y aunque es perseguido por las

balas enemigas, logra escapar rumbo a su hogar. No vamos a contar detalles para no alertar a los posibles espectadores que desconozcan el fabuloso cuento de Bierce. Esta obra ganó la Palma de Oro en la sección Cortometrajes en el Festival de Cannes. La historia se narra sólo con imágenes con la apoyatura de tres o cuatro diálogos apenas, que son en realidad los pensamientos que atraviesan la mente del condenado antes de la ejecución. Enrico sabe cómo manejar las emociones del espectador, dosificar la acción y el suspenso y trabajar el sonido ambiente de forma magistral.



La transcripción del cuento es formidable. Las imágenes siguen palmo a palmo el relato de Bierce. Si bien el cine y la literatura son artes independientes y nunca hay que valorar una obra como mera ilustración de la otra, también es cierto que el pasaje de un texto al cine debe conservar el espíritu del original, si es que se quiere seguir hablando de adaptación. El corto se presentó en 1964 en el Festival de Nueva York, donde fue presenciado por Rod Serling. Tal fue el impacto que le causó, que compró los derechos para que fuera exhibido como el capítulo 22 de la quinta y última temporada de la mítica *Dimensión desconocida* (*The Twilight Zone*). Se cambió el título cinematográfico por el del cuento original de Bierce con el deseo, quizás, de poder aspirar a un segmento de audiencia que abarcara también a los lectores. Se emitió con una leve variación que nadie señala y es muy llamativa: fue suprimida la voz interior del protagonista. El personaje meditaba sobre un tronco llevado por la corriente, sobre los ojos grises de un francotirador y su perfección en el tiro, y sobre su posibilidad de escape. Rod Serling opta, sorprendentemente, por prescindir de los diálogos introspectivos, contra lo que uno podía pensar *a priori*, considerando al espectador televisivo más atento al oído y menos anclado en el poder de las imágenes, menos impactantes que las de un celuloide proyectado. La ausencia de reflexión interior vuelve al relato más objetivo y exagera el efecto

sorpresa del desenlace. Existen pocos casos como el de *Incidente sobre el Río del Búho*, gestado para salas cinematográficas y transmutado luego en capítulo de un programa televisivo.

La redevance du fantôme
El alquiler del fantasma
(Robert Enrico, 1965)



El subgénero de *casas endemoniadas, poseídas o encantadas* ha tenido buena fortuna en el cine y la televisión, y son muchas las películas sobre el tema que han sido estupendas y recordamos con agrado. Robert Enrico realiza y se luce con una

versión para la televisión de la *nouvelle El fantasma que pagaba alquiler*, de Henry James.

Peter Fanning es un estudiante de teología de la Universidad de Cambridge que disfruta de caminatas por los parajes cercanos a la pensión donde se aloja. Se siente atraído por una casa misteriosa y abandonada, a la que vuelve en cada nuevo paseo. Conoce además a un viejo capitán con el que conversa cerca de la tenebrosa residencia. Y según se entera luego en la pensión, el anciano empujó a su hija a la muerte con palabras terribles y ella ahora merodea la casa y, cada trimestre, paga un alquiler a su padre.

El resultado es una *rara avis* aún para los estándares de la época, una película de parsimonia inusual en la TV de todos los tiempos, e imposible de imaginar en la televisión actual. El blanco y negro es contrastado, expresivo, la composición es muy depurada, y recuerda a las obras de los maestros italianos del *orrore*, como Mario Bava o Riccardo Freda. La cámara es descriptiva y los travelling, envolventes, van marcando una cadencia visual muy particular. El sonido ambiente está subrayado (ruidos de pasos, cantos de pájaros, puertas que chirrían), las conversaciones son largas y pausadas y la música acentúa la atmósfera. Pero también hay extensas escenas sin diálogos, de puro lucimiento de la imagen. Marie Laforêt, con esa belleza extraña de blancura marmórea que sólo es comparable a la de Isabelle Adjani, es el rostro ideal para encarnar al

fantasma. Telefilme muy osado en su trabajo formal que abunda en escenas puramente contemplativas, y que está destinado a espectadores que disfrutan de cierto cine medido que narra sin prisa. No aguarden por grandes terrores (que aquí no van a hallar). El disfrute se encuentra en *cómo* se cuenta la historia: en la forma, los ambientes lóbregos, los detalles, el clima sugerente logrado por un travelling de seguimiento en el bosque o los reflejos de luces que cambian en las ventanas de la mansión. Enrico se toma una licencia y agrega un epílogo a Henry James. Dos números musicales de Marie Laforêt. La cámara la sigue de cerca, se abstrae del público que la rodea, se enamora magnéticamente de ella como lo hace el protagonista de esta historia. Una escena que se despega de la palabra escrita y que viene a constatar que el cine (porque un telefilme también es cine) ante todo es el poder hipnótico de la imagen, el genio de la foto (al decir de Edgar Morin) que es aquí encarnado en este caso por Marie Laforêt.

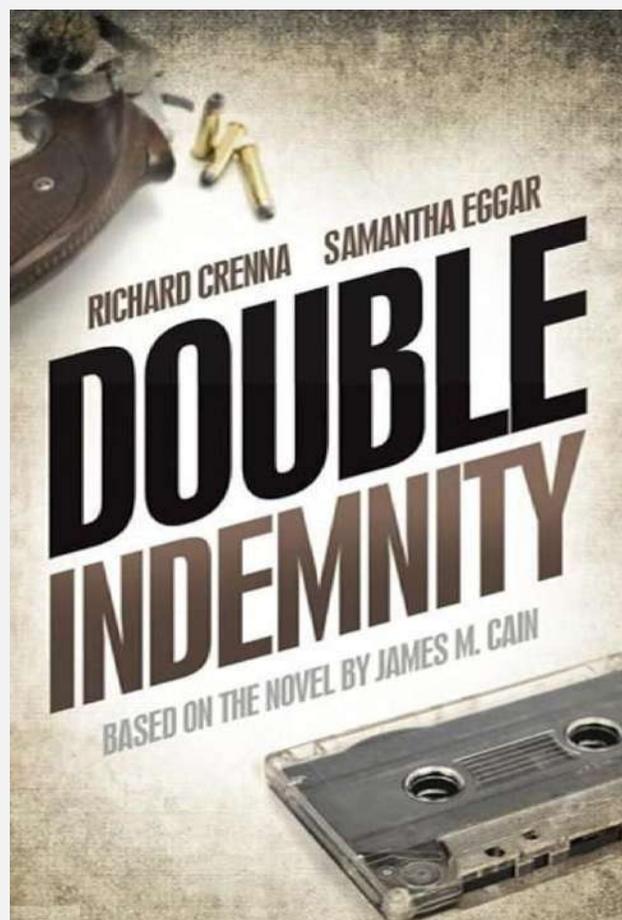
Double Indemnity
Pacto de sangre
(Jack Smight, 1973)

Billy Wilder realiza en 1943 la mítica *Pacto de sangre (Perdición)*, en España), basada en una novela *pulp* de James Cain, con Fred MacMurray, Barbara Stanwyck y Edward G. Robinson como protagonistas. Cuenta la historia de un agente de

seguros que cae en la trampa de una terrible *femme fatale* que lo utiliza para asesinar a su marido con la intención de cobrar una cuantiosa póliza. Las cosas no salen de acuerdo a lo planeado y el desenlace trágico es inevitable. La adaptación de la novela original es realizada por Wilder en colaboración con Raymond Chandler, creando una pieza icónica del cine negro de los 40, narrada con lirismo seco, plagada de frases ingeniosas y con una imagen en blanco y negro de sesgo expresionista. Treinta años después, Jack Smight dirige una versión para la televisión adaptada por Steven Bochco (nacido el año de estreno de la versión original), con Richard Crenna, Samantha Eggar y Lee J. Cobb como el terceto protagonista. Se sabe que las comparaciones son odiosas, y más cuando se parte de una obra maestra. Todas las críticas que se encuentran en la web destrozan sistemáticamente el telefilme, lo que es muy injusto.

La traslación televisiva dura apenas 75 minutos, estándar para la época, lo que implica una importante poda narrativa, y hay situaciones que pierden el *crescendo* dramático necesario, sobre todo la escena crucial del asesinato y la fragua del “accidente”, que se liquida en escasos minutos. Por otro lado, Smight utiliza muy bien los espacios que tiene a mano, troca los sugestivos claroscuros metafísicos de Wilder por ambientes gigantescos y sofisticados. Las épocas han cambiado y los espacios que reflejaban el interior convulsionado

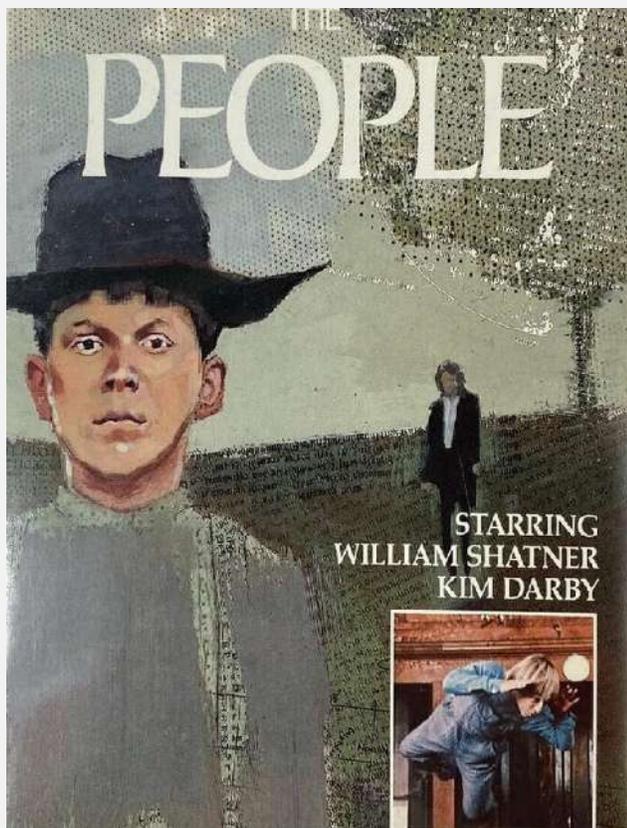
de los personajes se han convertido en vacíos colosales de colores impersonales, una metáfora apropiada para la sociedad contemporánea.



Si bien Samantha Eggar no es ni un atisbo de la Phyllis compuesta por Stanwyck, arquetipo de la comehombres de maldad intrínseca y sexualidad irresistible, el resto del reparto está muy bien. Richard Crenna es una máscara, un actor que siempre se muestra contenido, hierático, y que expresa las emociones solamente con sus ojos —venía de componer el papel de su vida el año anterior en *Un flic / Crónica negra* (1972), de Jean-Pierre

Melville— y Lee J. Cobb, una presencia magnética que se impone en todas las secuencias en las que aparece. Jack Smight luce su veteranía televisiva en una narración efectiva, que prescinde casi absolutamente de primeros planos y se atiene a una trama concisa, que no tendrá los brillos ni el genio de la maravilla en la que se basa, pero que fluye y se ve con agrado. De paso, entre la maraña de pasiones y ambiciones desatadas, podemos advertir cierta reflexión sobre la condición humana, que no es algo de todos los días en el medio televisivo.

The People
(John Korty, 1972)



Tres nombres concitan la curiosidad del cinéfilo al abordar este telefilme olvidado: la presencia de Francis Ford Coppola en la producción ejecutiva y las actuaciones de Kim Darby, protagonista de esa gema televisiva que es *Don't Be Affraid of the Dark* (*Temor en la noche*, 1973) y William Shatner, el Capitán Kirk de la nave *Enterprise* de *Viaje a las estrellas*.

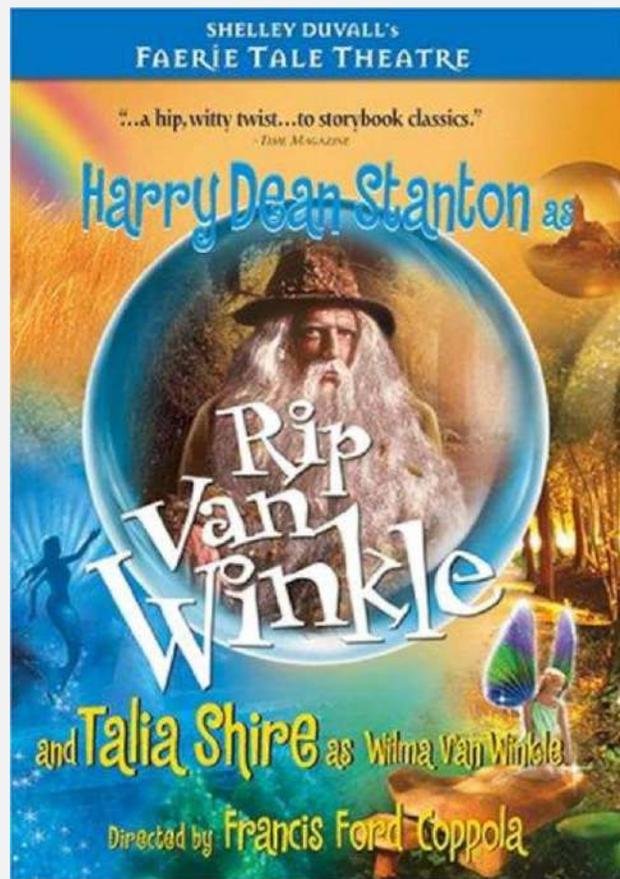
La joven maestra Melodie desea comenzar una nueva vida después de romper una relación afectiva. Quiere aislarse del mundo y por eso acepta ir a un pueblo perdido en medio de las montañas donde vive una pequeña comunidad que no llega a cincuenta personas. Los lugareños son parcos, nunca sonríen, hablan poco. Los niños tampoco son un dechado de comunicación. No quieren cantar ni participar activamente en las clases y arrastran los pies al caminar. Hay un médico que visita cada tanto al poblado y toma muestras del agua del lugar tratando de encontrar una respuesta a la salud de hierro de que hacen gala en esa colectividad.

Muchos interrogantes se plantean en la conciencia de la maestra (y en el espectador del telefilme). Un día en el bosque encuentra a los niños reunidos mientras uno de ellos toca la armónica que Melodie le ha regalado. Los niños están tristes porque la música les recuerda “el hogar”. Otro día ve a dos niños levitando a gran altura. Melodie se decide y en una tarea les pide a los niños dibujen “el hogar” mientras el chico de la

armónica ejecuta una melancólica melodía. Los dibujos le revelan el gran secreto de la comunidad: son una tribu extraterrestre, que vino huyendo en platos voladores de un planeta en extinción. Poseen el don de la levitación, la telekinesis y la lectura del pensamiento. Cuando se instalaron en la tierra, los humanos los consideraron brujos y los persiguieron y mataron sin piedad. Por eso son recelosos. Cuando uno de los chicos tiene un accidente que lo deja al borde de la muerte, la solidaridad y la bonhomía del médico y de la maestra harán que se cree un vínculo de camaradería entre humanos y alienígenas.

Telefilme de fantasía blanca y pura, que nos recuerda productos de la época como *Señorita maestra*. No hay ni atisbo de maldad y todo el mundo tiene buenas intenciones, lo que disminuye bastante el interés. La vieja del pueblo, que amagaba una rudeza que podía desembocar en un conflicto importante, termina cediendo su poder a una mujer que es lo más amable del mundo. Tanta afabilidad empalaga un poco y por momentos esperamos que los entes extraños saquen garras y despedacen a la maestra pero no, nada de eso ocurre. Todo es candor. La profe Melodie es más buena que Jacinta Pichimahuida. Ni siquiera aporta su malicia caprichosa una nena consentida como Etelvina. Al menos no aparece el portero Efraín. Algo es algo.

Rip Van Winkle
(Francis Ford Coppola, 1987)



Entre los años 1982 y 1987 se emite en Estados Unidos la serie *Faerie Tale Theatre* (*Cuentos de las estrellas*) que recrea relatos clásicos infantiles. Los episodios son dirigidos por un heteróclito grupo que incluye a Roger Vadim, Tim Burton, Peter Medak y Nicholas Meyer y cuentan con una nutrida nómina de conocidos intérpretes como Jeff Bridges, Shelley Duvall, Robin Williams, Anjelica Huston, Jeff Goldblum, James Coburn, Elliot Gould, Malcolm McDowell y Karen Black, entre tantos otros. La primera emisión de la sexta temporada es la traslación del cuento *Rip Van*

Winkle de Washington Irving, y se destaca del resto por haber sido dirigido por Francis Ford Coppola en su única participación televisiva en ese rol.

Agregamos como dato que en 2015 y 2016 Coppola dirige *Distant Vision*, programas en vivo, de corte experimental, de emisión acotada a la universidad (la UCLA) donde llevó adelante unos talleres. Sí posee un nutrido currículum como productor televisivo. El episodio que dirige recrea el clásico cuento norteamericano sobre un tipo rústico de aldea que, unos años antes de la independencia, es regañado constantemente por su mujer. Rip no es muy aficionado al trabajo, le gusta holgazanear, juntarse a conversar con sus amigos del pueblo o perderse en el bosque con su perro y su escopeta. En una de esas incursiones se topa con un extraño grupo de fantasmas de marinos holandeses que han naufragado, que lo invitan a beber. Tanto es el vino que toma que se queda dormido... por veinte años. Cuando despierta ya no lo acompaña su perro y posee una barba larguísima y sus ropas son sólo jirones. Cuando regresa al pueblo, todo ha cambiado. El país se ha independizado de Inglaterra, su mujer ha muerto, lo mismo que la mayoría de sus amigos, y su hijo es un hombre. Sólo un viejo conocido, ya anciano, puede reconocerle. La historia es candorosa, pero está embargada de tristeza. No hay una condena a la vagancia ni quiere aportar una máxima edificante. Va por otro lado la

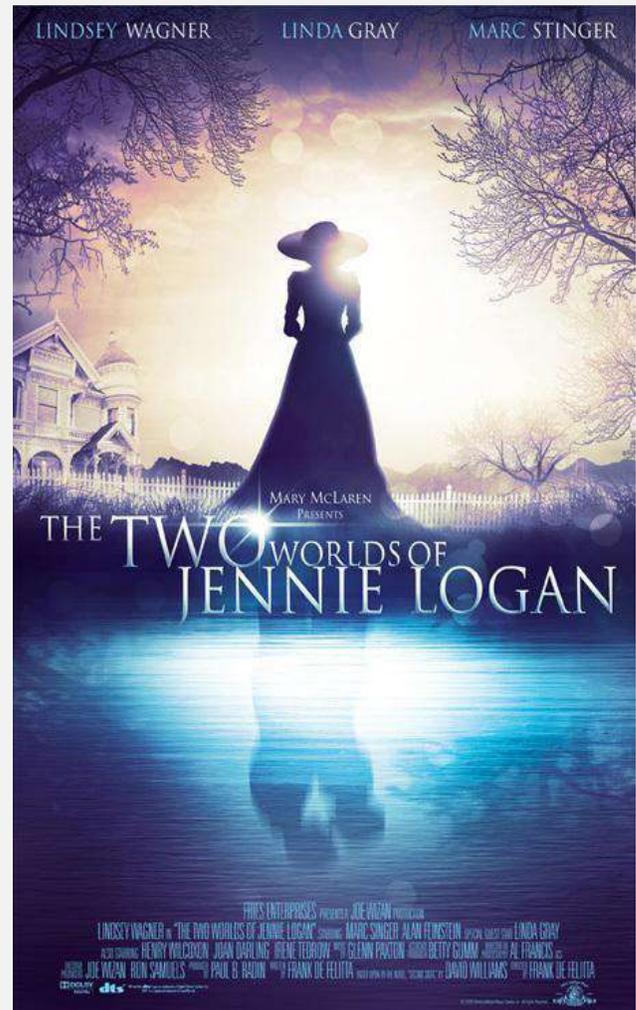
cuestión. Nos habla del paso del tiempo y la muerte se hace presente de forma palpable y brutal al enfrentar al pobre Rip con la desaparición de sus seres queridos y del mundo que conocía, y lo ubica en una avanzada vejez, que suponemos no muy prolongada ni demasiado venturosa.



Es imposible no encontrar una conexión con **Jack** (1996), otra obra de Coppola que nos enfrenta con la futilidad de la vida. El director sigue los lineamientos del programa al utilizar escenarios que escapan a cualquier encorsetamiento dentro del realismo y la puesta es de corte netamente teatral. Se puede apreciar una producción más ambiciosa que en la generalidad de la serie, y un manejo estético superlativo, bajo el concepto artístico de Eiko Ishioka, que también fue el responsable del diseño de producción de *Mishima* de Paul Schrader (producida por el propio Coppola) con la que mantiene una notable y rica equivalencia visual. Sobresale la escena de la

pesca, con impronta de *cartoon*. Los cielos de cartón que se mueven, las montañas inesperadamente suben o bajan y parecen latir como si tuviesen vida propia, y nos recuerda a los cielos enloquecidos con nubes a alta velocidad de *Rumble Fish* (*La ley de la calle*, 1983). Harry Dean Stanton como Rip y Talia Shire como su mujer son viejos conocidos del clan Coppola, y están estupendos. Los colores estridentes, irreales y saturados, y las escenas trabajadas con artificialidad orgullosa de estudio no son ajenos al cine del autor, y son el eje artístico de obras como *One from the Heart* (*Golpe al corazón*, 1981), *Peggy Sue* (*Peggy Sue, su pasado la espera*, 1986), *Bram Stoker's Dracula* (1992) y *Twixt* (2011). La historia culmina con el anciano Rip contando su historia a un grupo de niños, como si de una leyenda se tratase, junto a una fogata que proyecta sombras inquietantes sobre una pared en la que está pintado George Washington, mientras se escuchan de fondo las risotadas del viejo capitán fantasma. Un par de años después de esta obra pequeña y disfrutable, Coppola realizaría otro cuento fabuloso, coescrito y protagonizado por su hija Sofia y llamado *Life Without Zoe* (*Mi vida sin Zoe*) que integra *New York Stories* (*Historias de Nueva York*, 1989) en la que Martin Scorsese y Woody Allen dirigen el resto de los episodios, y que es otra historia amena e irreal, y cargada de una profunda melancolía.

***The Two Worlds of Jennie Logan*
Los dos mundos de Jennie Logan
 (Frank de Felitta, 1979)**



Frank de Felitta, estupendo escritor de novelas fantásticas como *Audrey Rose* o *El ente* (llevadas al cine con éxito), también fue director de un pequeño puñado de telefilmes. Lindsay Wagner protagoniza esta obra que reseñamos. Venía de cosechar fama como Jaime Sommers en *La mujer biónica*, coletazo de la exitosísima serie *El hombre nuclear*. En este telefilme encarna a Jennie Logan, una mujer que trata de comenzar una

nueva vida junto a su marido Michael, mudándose a una inmensa casona bien en las afueras de Nueva York, luego de un dramático episodio en el que él le fue infiel. Jennie es asaltada por imágenes en las que Michael tiene sexo con una joven, aunque no sabemos si es un recuerdo o fruto de su imaginación. Su marido es un macho musculoso que se la pasa en cueros. Ella no supera el trauma y le es imposible practicar sexo con él. En el ático encuentra un vestido antiquísimo de encaje blanco por el que se siente atraída. Cada vez que se lo coloca es transportada en el tiempo a fines del siglo XIX. Allí conoce a David Reynolds, del que se enamora. Poniéndose y sacándose la prenda, Jennie va y viene en el tiempo, confirmando su amor hacia David y alejándose cada vez más de Michael. Su marido cree que sufre de alucinaciones que utiliza como una especie de venganza por sus amoríos extramatrimoniales. La consulta a una psicóloga no hace más que embarrar más las cosas, con su ignorante discurso racionalista. Los profesionales de la ciencia siempre entorpecen más de lo que ayudan, si de fenómenos fantásticos hablamos. Basta recordar a la ornitóloga de *The Birds* (*Los pájaros*, Alfred Hitchcock, 1963) y su perorata sobre que las aves domésticas no atacan a las personas o la antropóloga de *The Last Wave* (*La última ola*, Peter Weir, 1977) que explica con lujo de detalles, y muy erradamente (contradiendo, justamente, el meollo del filme) que un hombre blanco jamás

podría ser el elegido para recibir las revelaciones de un pueblo aborigen. Volviendo al telefilme que nos convoca, Jennie, finalmente, debe elegir entre salvar de la muerte al hombre del pasado y vivir con él o reiniciar la relación con su marido. Frank de Felitta maneja muy bien el ensamble de las dos épocas y logra, por momentos, algunas exquisiteces de estilo, como que una música tocada en vivo por una orquesta se transforme seguidamente en melodía incidental fuera del universo en el que se desarrolla la acción. Al comienzo la cinta parece versar en torno a fantasmas y posesiones, pero poco después queda claro que el vestido funciona sólo como vehículo de pasaje entre pasado y presente. El problema de este telefilme está más a nivel del guion que en la realización. Falta acción y algo de maldad a la narración. La película no remonta más alto que un barrilete, expone una fantasía blanda y un fantástico muy diluido, eligiendo la preponderancia de la historia de amor por sobre las emociones fuertes a las que aspira el espectador amante de especulaciones irracionales. El final, que si bien tiene la función de explicitar al marido la veracidad de los aparentes desvaríos de su mujer, nos pone un tanto impacientes por tanta música almiarada y derroche de lágrimas. El nivel de glucosa en sangre que provoca semejante desenlace atenta gravemente contra nuestra salud.

Scream, Pretty Peggy
(Gordon Hessler, 1973)



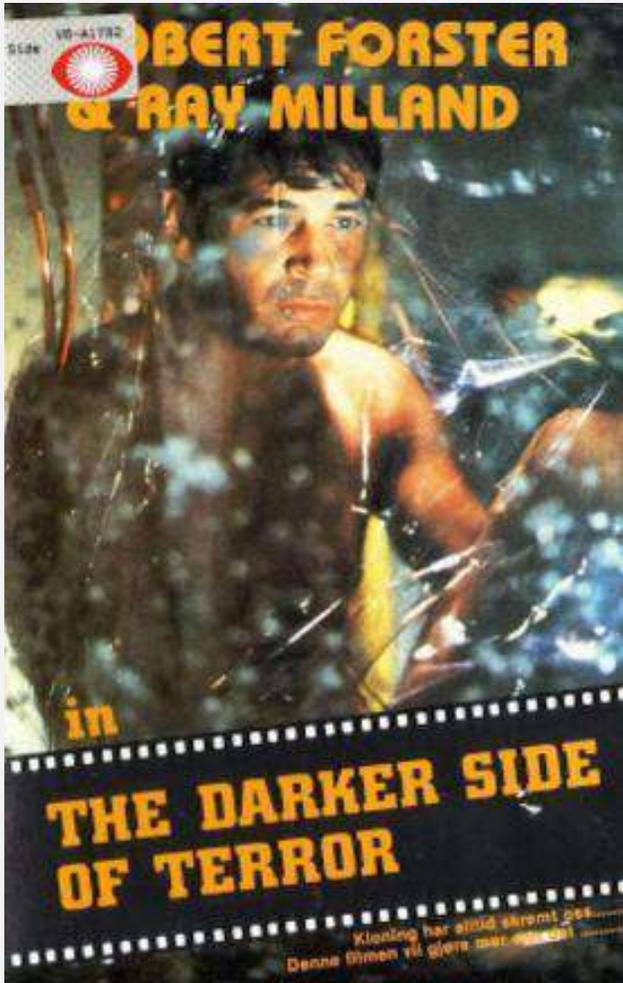
Una joven estudiante consigue trabajo en la casa de un escultor famoso que vive con su madre y carga con un secreto tremendo: su hermana ha caído en la locura y está confinada en las habitaciones que se encuentran en lo alto de la mansión. La inmensa residencia y las fantasmagóricas esculturas, de aspecto tribal y demoníaco, colaboran para crear un ambiente opresivo.

La utilización de Bette Davis como la madre, cuya sola presencia invoca locuras varias (Charlotte, Baby Jane, Nanny) es otro acierto. Los protagonistas de Sian Barbara Allen como la

muchacha de inocencia exagerada y hormonas en ebullición y Ted Bessel como el escultor Jeffrey Elliot, están en un tono un poco alto, una derrocha candor e ingenuidad, el otro evidencia de antemano lo chalado que está, y se encuentran opacados por el porte mitológico de la actriz sexagenaria. El guion de Jimmy Sangster es, como siempre, efectivo, si bien uno espera anticipadamente el giro inesperado e insólito que es parte de su sello, y recuerda en algunas escenas situaciones ya vistas en otras obras que llevan su firma como *Crescendo* de Alan Gibson o *A Taste of Evil* de John Llewellyn Moxey. Es inevitable cierta decepción cuando se perfila un final con notable parecido a la archifamosa *Psycho* (*Psicosis*, 1960) de Alfred Hitchcock y cierto toque que nos obliga a asociar automáticamente con *Museo de cera*. Gordon Hessler es un director expeditivo con amplia experiencia en el suspenso y el terror y sabe cómo crear situaciones efectivas; desde el prólogo mismo con el viento ululante, la música ominosa, la puerta que se golpea en la mansión de noche y una chica tratando de escapar y que es asesinada a cuchillazo limpio, dejando en claro que no se trata de una comedia. Horror arquitectónico y atmósfera angustiante bastante lograda en un telefilm que no pasará a la historia por su originalidad, pero cumple con el objetivo primordial de entretener asustando. Lo que siempre echaremos en cara al tándem formado por Sangster y Hessler es que no se hayan decidido por

asesinar a la incauta Peggy, tan tonta, metida e insoportable.

The Darker Side of Terror
El lado oscuro del terror
(Gus Trikonis, 1979)



El viejo profesor Meredith está utilizando las viejas instalaciones abandonadas de la Universidad para un experimento osado y prohibido: clonar a un ser humano. A partir de una célula de Corwin, el más brillante alumno que ha tenido, se aboca a

tan temerario proyecto. Cuando el profesor Corwin es puesto sobre aviso por su maestro del propósito que lleva adelante y le pide ayuda, él escapa asustado. Pero luego de que el inepto profesor Hillstrom se apropia del trabajo al que Corwin estuvo abocado durante años y es nombrado rector, queda consternado y decide aportar sus conocimientos. Tal es el éxito que se logra al inyectarle al embrión una hormona de crecimiento, que Meredith y Corwin deciden ejecutar un plan más ambicioso y hacer que el feto siga su desarrollo y acelerar su crecimiento hasta edad adulta. El hombre creado “nace” cuando alcanza la edad de Corwin y es su facsímil exacto.



Como sucede siempre con estos sabios inescrupulosos no sale todo como se esperaba y el ser creado es imperfecto: cada tanto tiempo un ojo se le vuelve blanco, sufre terribles jaquecas, y cuando lo asalta ese estado se vuelve peligroso y agresivo. Pero es también un ser humano indefenso y solo quiere vivir y ser feliz. Y para

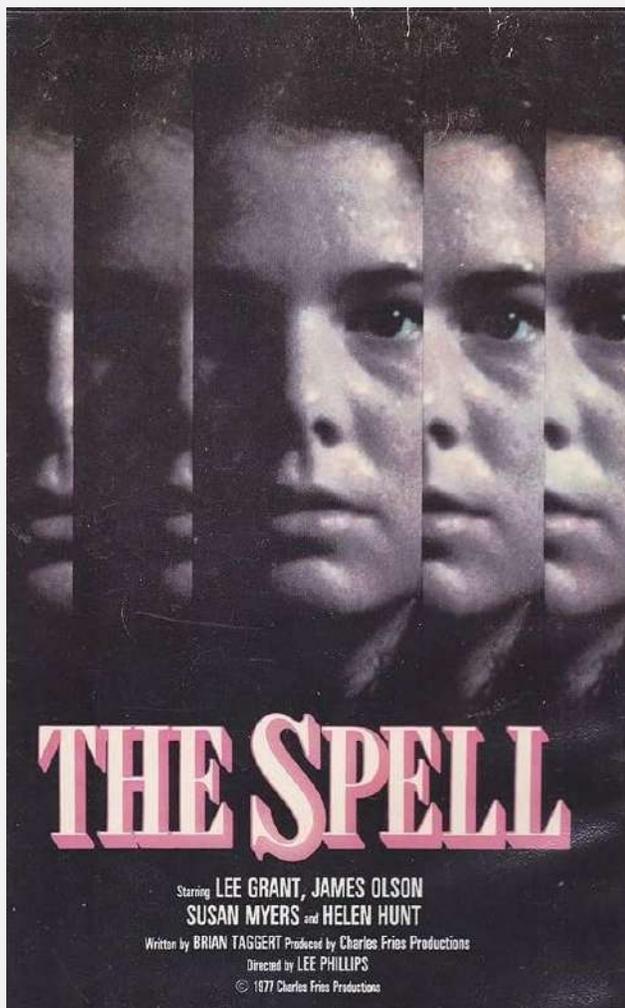
lograrlo no se detendrá, ni siquiera ante la idea del crimen.

Estupendo telefilme de ciencia ficción con *mad doctors* como protagonistas y que nos advierte sobre los peligros de la ciencia cuando no respeta las leyes naturales. La historia del Fantástico está plagada de científicos que retan a la realidad e intentan crear vida, pecando de soberbia y creyéndose dioses y que son siempre castigados con creaciones fallidas que sólo traen desgracias. *Frankenstein* y su famosa criatura están a la cabeza del *ranking*. Le siguen el Dr. Pretorius del filme *La novia de Frankenstein*, con sus humúnculos creados en retortas, *El hombre invisible* que prueba en sí mismo el experimento que lo lleva a la locura o el Dr. Herbert West de la película *Re-Animator* que quiere volver a los muertos a la vida; todos son exponentes destacados en este terreno. La película es oscura y maneja muy bien los momentos de tensión, aunque el verosímil se vea un poco forzado cuando nace la criatura, de aspecto idéntico a Corwin, incluso en la afeitada y el corte de pelo.

Como sabemos, el sueño de la razón de los *mad doctors* produce monstruos y esta no es una excepción. La anomalía se expresa en ese ojo que se torna blanquecino y, en ejemplar secuencia fantástica, produce el horror de la señorita que un instante atrás moría de amor por el profesor. No es que el ojo en blanco sea aterrador en sí mismo, sino que lo es por lo que significa: es el aviso de

la monstruosidad, es el estigma de la imperfección, es el detalle que delata la inhumanidad. No hay despliegue de grandes efectos especiales y, para ser sinceros, no son necesarios. La música a cargo de Paul Chihara (de impactante currículum televisivo), de acordes que recuerdan a los temas compuestos por Pino Donaggio para los filmes de Brian de Palma es muy acertada y la dirección de Gus Trikonis, solvente, explota muy bien los climas lóbregos y logra evidenciar de forma clara ciertos ítems inherentes a este tipo de filmes, como la ambición desmedida de la ciencia y el tema del doble, pues la criatura viene a completar las falencias y los deseos de Corwin en su vida diaria, como cumplir sexualmente con una mujer insatisfecha, concretar una fantasía erótica con una estudiante buscona o asesinar al pérfido de Hillstrom. El trío protagonista no podía ser mejor: Ray Milland, auténtico pope del cine fantástico que no necesita de presentación, Robert Forster que explota al máximo esa pose entre pétreo y seductor y Adrienne Barbeau, dama carpentereana inolvidable que venía de realizar el telefilme *Alguien me vigila* (1978, reseñada en el capítulo precedente) y faltaba poco para que fuera immortalizada en esas maravillas que son *The Fog (La niebla, 1980)* y *Escape from New York (Fuga de Nueva York, 1983)*.

The Spell / El hechizo / Control mental
(Lee Philips, 1977)



Rita es quinceañera, tirando a fea y está gorda. Sus compañeras de colegio son despiadadas. Para colmo todas son bellísimas y delgadas. Cuando en la clase de gimnasia Jackie, la desalmada líder del grupo que hostiga a Rita, sufre un accidente y se rompe el cuello, las chicas crueles ya no molestan a Rita y parecen creer que ella es la responsable de la muerte. Rita tiene una familia burguesa: papá abogado exitoso, mamá que se

dedica a tareas benéficas y a salir con amigas y su hermana Kristina de trece años muy hermosa y flaquísima. Comienzan a suceder cosas extrañas en el clan de la obesa: Papá casi es atropellado por un automóvil conducido por un amigo, Kristina casi muere ahogada en una competencia de natación después de una pelea con Rita y una amiga de mamá muere insólitamente de combustión espontánea. Adivinaron, amigos. Rita está detrás de estos improbables infortunios. Tiene poderes telekinéticos y está bajo el influjo de la malvada profesora de educación física que es en realidad la responsable de los incidentes y las muertes. Lo que no sabe Rita es que sus habilidades son heredadas y tendrá que enfrentarse, en un duelo final, nada más y nada menos que con Mamá.



The Spell es sin dudas una película oportunista que quiere tomar prestado un poco del éxito de la célebre *Carrie* (1976) de Brian de Palma y basada en Stephen King, que poco tiempo atrás

había reventado las boleterías de los cines. Hay varias escenas que casi son un calco: el inicio en el campo de deportes o la batalla final con mamá, que comienza con dramatismo pero no se anima a escalar la cima trágica a la que arriba la película de Brian de Palma. Este telefilme posee pretensiones mucho más modestas. El presupuesto ínfimo no le permite hacer alardes de efectos especiales y lo más aterrador a lo que puede aspirar es la recurrencia de una imagen intermitente de Rita vestida con una capa negra y susurrando unos cánticos extraños. Sí, también está la escena de la vieja amiga que se incinera en presencia de mamá, que incluye una careta de goma humeante.



Hay muchos momentos dramáticos que hacen hincapié en la disfuncionalidad de la familia y en los diferentes conflictos de sus integrantes, que intentan suplantar a las escenas aterradoras, con el consiguiente gasto de dinero que conllevan. Aparece también un experto en fenómenos

paranormales que amaga tener una importancia capital en la trama, pero su participación se diluye hasta desaparecer en el transcurso del metraje. El reparto está muy bien. El rostro de Susan Myers es inolvidable, y como su carrera fue efímera y no recordamos otra aparición suya, quedó grabado a fuego en nuestra memoria cinéfila como la regordeta con telekinesis. La hermana Kristina está interpretada por Helen Hunt, que conocería la fama en los años 90 con películas como *Twister* (1996) y *As Good as It Gets (Mejor... imposible)*, (1997). Y los cinéfilos recordarán a Jack Colvin, que es quien encarna al investigador paranormal, de innumerables apariciones en series televisivas y a James Olson (que interpreta a Papá) de dos películas de ciencia ficción estupendas como *Moon Zero Two* (Roy Ward Baker, 1969) y *The Andromeda Strain (La amenaza de Andrómeda)*, (1971). *The Spell* no es la apoteosis del telefilme, pero es una de las películas más recordadas por los telemaníacos y, aún con sus fallencias, la podemos rever con gusto y mucha nostalgia.

En la próxima y última entrega abordaremos la prolífica e interesante obra de algunos especialistas del medio, que hicieron aportes interesantes al cine de salas comerciales, pero brillaron especialmente entre los rayos catódicos.

Claudio Huck



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

EL LABERINTO DEL FAUNO

(EL LABERINTO DEL ANALIZANTE:
EL FAUNO Y LA INTERVENCIÓN ANALÍTICA)



Por Josefina Raparo

El encuentro entre cine y psicoanálisis, permite una pluralidad de voces que giran en torno a un posible diálogo entre estos dos grandes discursos. Así como se dijo en el escrito anterior¹, tanto el cine como el psicoanálisis, tienen el mismo objetivo: el intento de elaboración del padecer subjetivo.

Se entiende al psicoanálisis como una práctica de discurso, y al Inconsciente como efecto del encuentro entre sujeto y el Otro. Este Otro, así con mayúscula, es quien nos presenta el mundo y puede presentarse bajo la forma de diferentes funciones, parentales, institucionales, vinculares. Aquellas palabras que el Otro dona, que demanda, que otorga, que calla, los silencios, los discursos que lo atraviesan y que, finalmente, son los que dan forma al sujeto en tanto hablante.

En tanto se habla de un sujeto hablante es que se habla de psicoanálisis, y la pregunta que se puede desdibujar podría ser, ¿de qué habla ese sujeto? ¿dónde habla ese sujeto? ¿a quién habla ese sujeto? Bien se podría responder teóricamente a las diferentes preguntas que puedan surgir a partir de estos interrogantes, ya que el acercamiento al psicoanálisis no es sin dificultad. Pero como este escrito se enmarca en el diálogo posible entre cine y psicoanálisis tiene la tarea de dejar la duda pregnante y la curiosidad hambrienta al lector.

¹ (Nota del editor) RAPARO, Josefina. “Tierra y *Melancholia*: la danza de la muerte” en *Estación Cine* N° 5. Rosario, CGeditorial, diciembre de 2023. Pág. 96.

Ofelia: sobre desobediencia y deseo

Se apuesta a la sazón en este encuentro, generando una lectura psicoanalítica del cine. No de cualquier cine, sino del tan mágico y enigmático cine de Guillermo del Toro, de su hacer creativo particularmente en una de sus más famosas obras cinematográficas: *El laberinto del fauno*.

Su visión rupturista de monstruos tratados desde el rechazo, marginados se opone a la concepción popular de aquella criatura otorgada con el don de lo tenebroso, lo temerario y lo repugnante. Guillermo utiliza la fantasía como manta cálida sobre lo frío de la realidad, las particularidades y rarezas, reivindica a la monstruosidad como lo particular no lo excluyente.

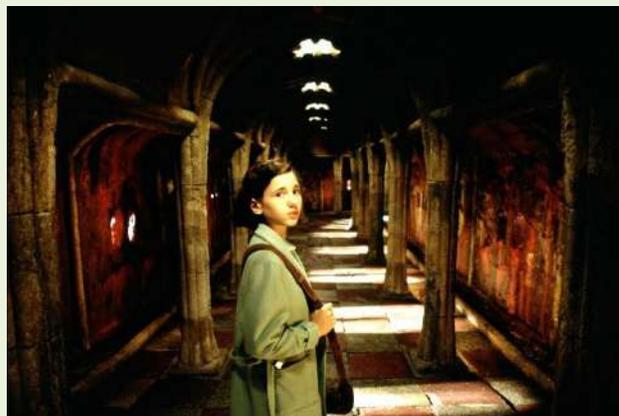


El laberinto del fauno es una película realizada en el 2006 por el director mexicano Guillermo del Toro, situada en el año 1944 en España. El film cuenta las aventuras de una niña de 13 años

llamada Ofelia, amante de los cuentos de hadas, que no tiene más remedio que trasladarse a un pequeño pueblo con su madre embarazada de su nuevo esposo, el Capital Vidal, cruel representante del ejército franquista.

El laberinto de fauno es un film donde conviven dos mundos. El mundo real adulto, donde está la guerra y las contingencias que van sucediendo dentro de ese contexto, se podría leer como aquel mundo común a todos, pregnado por la miseria, el dolor, la crueldad, pero también la rebelión, la esperanza y la lucha colectiva. Es un mundo saturado de colores grises, con la neblina deslizándose entre el césped y el sol oculto durante cada escena, su paleta de colores tristes y la lluvia constante habitando cada lugar, la frialdad y la crudeza está a plena luz del día, aunque parece que luz y día nunca están presentes. En cambio, el mundo fantástico, de las hadas, del bosque encantado, lleno de verde y naturaleza que se presenta como invisible ante el mundo real.

Si se aprecia con mirada minuciosa, estos detalles dan vida al entendimiento de este mundo fantástico que se cuela por los agujeros del mundo real, se escabulle. El mundo real se encuentra a la vista de todos, pero pareciera que estos seres mágicos están bañados de invisibilidad, los adultos no pueden ver a los seres, no pueden hablar con ellos. El puente entre ellos se puede pensar que es el sujeto infante, la niña, encarnado por Ofelia.



Es así que estos detalles y pinceladas características del cine de Del Toro, conducen a pensar su relación con los diferentes conceptos del psicoanálisis, en este caso, la figura del analista. ¿Puede el fauno encarnar la tan esperada intervención analítica? ¿puede entenderse el laberinto como la situación analítica? Las amplitudes de respuestas hacia estas preguntas generarían no un ensayo sino cientos, y en lugar de aburrir a los lectores con academicismo, la centralidad de este escrito va a ser más y más preguntas.

Sin embargo, para deleitar a los lectores, hay cierto acercamiento a las tan esperadas respuestas. La magnitud de lecturas psicoanalíticas es igual de amplia que las distintas apreciaciones cinematográficas, así se vuelve tarea fundamental acotar el caudal de incertidumbre. En este caso se centrará una tarea fundamental del psicoanálisis: el camino del analizante. ¿Qué es el camino del analizante? Se puede decir que es el camino que refiere al encuentro de éste con el analista, a la situación analítica *per se*.



No se puede ajustar con tanta facilidad la figura del analista con algo tan esquemático y sustancial como sería la afirmación tal de la figura del Fauno (¡El analista es el Fauno!), sino como pregunta (¿Es el analista el Fauno?). El psicoanalista no puede escaparle al arte de la dificultad, y por tanto cuando se intenta hablar de psicoanálisis precisamente topamos con ella, cuando se quiere definir la figura del analista, se escapa, se esca-bulle, es decir, no es algo dado de una manera fija, estable y esquemática.

Prestemos detalle al nombre del film *El laberinto del fauno* ¿a qué hace referencia el laberinto? La etimología de “laberinto”, del latín *labyrinthus*, refiere a un lugar formado artificialmente por calles y encrucijadas, para confundir a quien se adentre en él, de modo que no pueda acertar con la salida. Cuando un laberinto se presenta, ¿Cuál es la necesidad imperiosa de entrar en él? ¿Por el desafío de encontrar la salida? ¿Por qué se adentra Ofelia en él? Se puede inferir que es para

encontrar algo desconocido, la sorpresa que *a priori* no se tiene conocimiento que va a suceder. Ofelia juega con esta incertidumbre en este jugar, en lo lúdico de la niñez, las fantasías infantiles tan trabajadas desde el psicoanálisis.

Entonces ¿se puede pensar que el laberinto comparte cierta similitud con la situación analítica? Es decir, ¿es el camino del analizante? La situación analítica es un sujeto recorriendo un laberinto de significantes, va doblando, encontrándose con paredes, vuelve atrás, encuentra callejón sin salida, vuelve a decir lo que dijo, busca otro camino, se arrepiente, quiere dar marcha atrás, demanda respuesta guía, dice lo que no dice, no sabe lo que dice en ese decir, niega lo que dijo.

Por un lado, se puede asemejar la figura del Fauno con la intervención analítica, pero ¿¿Cómo?! lo que respecta a la situación analítica, en este ir recorriendo a través de la palabra, la figura del analista surge con la intervención, al igual que el laberinto toma color cuando aparece el Fauno, es el guardián del lugar, propone el desafío, los obstáculos y las misiones para Ofelia. El fauno es un ser misterioso, no sabemos qué te pide, ¿es bueno, es malo? deja lugar a la incertidumbre o, mejor dicho, no es ni una cosa ni la otra. El fauno propone un movimiento, un quiebre, esto se ve al final de la película, la desobediencia es premisa.

El Fauno ya deja de aparecer en el bosque y aparece en el interior de la casa, no solamente su lugar topológico es el laberinto, sino que Ofelia también recibe por sorpresa en el interior de su habitación, oscura, desplazada, la llamada del Fauno. Los cuernos del Fauno están en la escalera, en el tótem, en la cama de la madre. Sin embargo, el laberinto se encuentra en pequeños guiños de cada escena, como por ejemplo los detalles de los cuernos del Fauno en la cama de Carmen, madre de Ofelia, como así también en las escaleras del hogar. No es del yo a yo, no se trata del Fauno a Ofelia, sino esta imagen del Fauno como aquel que desaparece, aparece, que está en todos lados, que ordena pero que también calla, no se trata de una sola dimensión, apela a la terceridad, Ofelia, Fauno (con el mundo de las Hadas) y mundo real. Así como en la situación analítica también se apela a la terceridad, analista, analizante y la palabra que circula y articula.

Por el otro lado, el personaje de Ofelia, se la puede pensar como sujeto analizante, ya que se adentra en este laberinto desconocido, a merced de pedidos aparentemente incongruentes y disparatados, que prometen una salida exitosa. Sin embargo, Ofelia introduce cierta sorpresa que impacta en el espectador: Ofelia desobedece. Si bien Ofelia va sorteando los pedidos del Fauno cumpliendo en tiempo y forma, hasta que cierto pedido se realiza: “la sangre de un inocente” y añade “solo así se abrirá el portal”, la interpela de

cierta forma que la pone en una encrucijada: obedezco al Fauno y entrego la sangre de mi hermanito, o desobedezco al Fauno y salvo a mi hermanito.

Parece que Ofelia falla ante aquel pedido, pero la intervención no tiene que ser interpretada en ese registro de falla o acierto, es decir, la intervención está siendo en sí misma movimiento. Ese deber desobedecer tiene que ver con algo propiamente subjetivo, se propone por la intervención, sin intervención no hay desobediencia, así Ofelia es clara: “¡No, mi hermano se queda conmigo, prefiero derramar mi sangre!”.



El analista no tiene una visión preconcebida de la vida del paciente, por ende, el analista no interviene diciéndole cuáles son unas percepciones erróneas o no. Las intervenciones van dirigidas al sujeto y su deseo. No omite juicio de valor, no omite opción propia. Es por eso que desde esta lectura postulo que el Fauno no es el analista, pero sí es aquella intervención que propicia la

aparición de la figura del analista. No se trata de ser reduccionista y aponer la similitud de la figura del Fauno con la del analista, sino de pensar el Laberinto en sí como la situación analítica. La analogía se impregna en cómo las intervenciones del Fauno permiten introducir un movimiento. ¿Qué quiere decir esto? Las intervenciones son puntuaciones que permiten un reordenamiento del sujeto mediante la palabra. El pedido del Fauno encarnaba cierta cuestión misteriosa y maligna, que en realidad escondía el verdadero propósito de la misma: una especie de prueba para saber si Ofelia era en realidad merecedora del lugar de princesa, una prueba que remitía a pensar también su valor. ¿Pero... cómo relacionamos esto con la intervención analítica? La intervención permite leer algo del deseo. La dimensión del engaño en que la alojaba el Fauno, se da a conocer al final de la película, el pedido era engañoso, pretendía probar la bondad de Ofelia, algo que en la situación analítica podemos entender en cómo la intervención pretende aportar un movimiento para que algo del deseo sea posible. Que Ofelia pueda decidir habla de su deseo, ante la prueba engañosa del Fauno, quien la desafió. Así la cuestión preguntante de obediencia y desobediencia en la situación analítica aporta un tinte de apertura del sujeto donde se puede leer algo de su hacer desobediente, separarse de Otro tajante, obturador, para dar paso a algo propio del sujeto hablante. Ofelia obedecía ciegamente los pedidos

del Fauno entendido como este Otro, hasta que algo de la intervención analítica, podemos decir de este pedido, toca su fibra más profunda y permite revelar algo de su deseo.

Así en una entrevista, el director esclarece lo siguiente: “Lo que están a punto de ver no es un cuento de hadas para adultos, sino que se supone que son duras lecciones de vida y esta es una fábula sobre la elección y la desobediencia”.

Es necesario haber desobedecido para poder ser sujeto de deseo y dejar de ser objeto del deseo del Otro. Es necesario que se vislumbre que el Otro no tiene todas las respuestas, que el Otro está en falta y no todo lo que dice es una verdad absoluta. Es la falta en el Otro lo que permite la emergencia del sujeto del deseo. Este Otro entendido como la figura del Fauno genera un desacuerdo y una separación por parte de Ofelia. Al igual que la intervención analítica pone en juego el deseo del analizante. No hay nada más habilitante para Ofelia que el Fauno introduzca el desafío imperioso que permite que se salga de lo establecido y esperado para dar paso a la propia subjetividad hablante, habilitar a otro a desobedecer es hablar en términos de deseo; por eso, como nos enseña la tan suspicaz Ofelia, ¡más subjetivación y menos sujeción!

Josefina Raparo

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**



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**

Mr. White vestía de negro



Por Roberto Pagés

***El rey de Nueva York* (Abel Ferrara, 1990)**

El atolondramiento de los tiempos que corren, abonados por una posmodernidad que confunde y provoca pereza intelectual y de espíritu, llevó rápidamente a los cronistas cinematográficos a emparentar a Abel Ferrara con Martin Scorsese. Algunas coincidencias menores ayudaron a la mezcla: el apellido de origen italiano, las calles de Nueva York, la violencia, cierta imaginería religiosa.

Hay, sin embargo, diferencias. De fondo y de estilo, si es que esta separación es pertinente. Forma y contenido son lo mismo, aunque parezca un eslogan. Más aún: la forma, en los grandes artistas, es el contenido. Lo que suele llamarse el estilo es, justamente, lo que le da forma al mundo moral, político, individual y social del artista. La inversión de este concepto —el contenido como punto de partida importante, la forma subsidiaria de aquel— logra engendros donde “las ideas medran con la mediocridad”, al decir de Nabokov. También suele parir “críticos” periodísticos que miden la importancia de la obra cuando “dice cosas”, terminología abstrusa e inoperante que suele esconder justamente lo que critica: la falta de sustancia, el sentido, aunque más no sea la vaga idea de algo.

El rey de Nueva York, de Abel Ferrara, es una película ideal para abonar la confusión con

Scorsese, si no se tienen en cuenta las diferencias de sintonía fina que aparecen con ***Taxi Driver***, como ejemplo más notorio. Los protagonistas de ambos filmes recorren la ciudad mirando a su alrededor, lo que ven es similar: drogas, prostitución, hambre, ruindad. Sin embargo, la mira es diferente; Travis Bickle, el conductor de taxi alucinado, insomne, ve el infierno moral y espiritual enraizado en la cotidianeidad. Mr. White, “el rey de la merca” (al decir de Gustavo Castagna), ve un problema social, donde los poderosos de la tierra condenan al hambre y a la falta de atención a millones de desposeídos. Frente a la realidad, Travis emprende una cruzada moral y religiosa, a tono con las preocupaciones de Scorsese y Paul Schrader, guionista del film. Mr. White, en cambio, insertado en el orden social y económico, emprende una acción política: mercar con la droga, como un negocio más, común y habitual como cualquier otro negocio y, con el dinero habido, construir y mantener un hospital que acoja a los miserables.

Hay otra diferencia en las actitudes de ambos hombres. Travis es un desesperado en calma chicha hasta que le explota la violencia interior contenida durante largas noches y días de insomnio invulnerable. White, en cambio, es un hombre de negocios que arrastra sobre sí el vacío absoluto, hacer millones con la cocaína no lo redime ni lo justifica. La interpretación magistral de Christopher Walken, con la mirada hueca por un lado y

la hiperkinesis excitada por el dinero, más de marioneta que humana, por otro, —ambas complementarias, nunca opuestas— informa y explica desde la imagen esta muerte que White lleva encima como una cruz irredimible. El señor White, blanco por color de piel, por apellido y por la merca(dería) que vende, viste de negro, en un luto permanente solo comprensible si se entiende que las campanas están doblando por él.

Esta muerte esencial —este vacío del espíritu— es ocultada por Ferrara con la frenética actividad de sus protagonistas, tanto en *El rey de Nueva York* como en *Un maldito policía*. Aquí, otra diferencia con Scorsese: Travis no hace casi nada hasta la matanza final, lo mismo con Jack La Motta en *El toro salvaje*, salvo boxear, conducir y pelear, son para ambos personajes, rutinarias actividades que ocultan el sentido final de sus vidas: el baño de sangre expiatorio en el caso de Travis, la redención por el arte en La Motta. Ambos, por lo demás, son marginales. Están tan lejos del Poder como en conflicto con el mismo; La Motta con el poder de la mafia del box, Travis con el poder político.

White, por el contrario, es un capitalista que juega con las mismas reglas del poder: sus encontronazos son por porciones de ese poderío social, político y económico, y también por el sentido distinto que intenta imprimirle a su obrar. Jamás a White se le ocurre marginarse del círculo poderoso que maneja y con el que confronta. Su

transgresión, en todo caso, pasa por la violación de las reglas no escritas de ese mundo; el dinero se fabrica a través de distintas actividades, incluida la comercialización de drogas para un destino social (la manipulación política de las mayorías) e individual: para sí mismo; Nunca para la concreción de las necesidades sociales de los marginados “naturales” del capitalismo. Esa es su diferencia, su anhelo, su frustración y su oquedad existencial.



SEXO...

La carga de la cultura católica también recae en forma distinta en el lugar que ocupa el sexo en el cine de Ferrara con respecto al de Scorsese. En este, el sexo está casi ausente, salvo como espacio deseado y difícil de ocupar. Las mujeres de Scorsese nunca son miradas como son, sino como sus protagonistas quieren verlas. La Vicky de La Motta, la Betsy de Travis, la Paulette de Lionel (*Apuntes del natural*, episodio de *Historias de Nueva York*), como ejemplos, son presentadas en

cámara lenta, casi levitando frente a los ojos de los protagonistas y de los espectadores. Parecen criaturas angelicales, fuera de la órbita terrestre, hasta que un par de planos posteriores, objetivos, despojados de la mirada subjetiva de Travis, de Jack, de Lionel, las muestran como son: sexualmente promiscuas Paulette y Vicky, ñoña Betsy, todas emparentadas sin problemas, con fruición, con el poder político, mafioso o artístico dominante.



Los personajes de Ferrara, en cambio, cargan con la cruz católica —especialmente “el maldito policía”— pero eso jamás les impide el frenesí sexual. Mr. White es un ejemplo: recién salido de la cárcel se acuesta con una mujer blanca y otra negra a la vez, y hasta se insinúa la posibilidad de contratar a una puta callejera, socialmente en la vereda de enfrente de las que porta en su limusina. Ni hablar de *Un maldito policía*, donde a la escena con las dos mujeres se le agrega la famosa escena de la masturbación frente a dos adolescentes en medio de la calle.

El exceso sexual forma parte del mundo de Ferrara; la contención sexual es el mundo corriente de Scorsese. Cuando esta contención es derribada, llega el castigo: La Motta se acuesta con una menor y va a parar a la cárcel, donde vivirá su última y más profunda crucifixión, los brazos en cruz sobre los muros de la celda, reventándose la cabeza contra la pared.

DROGAS...

Casi no hay drogas en el mundo de Scorsese, como las hay en demasía en el cine de Ferrara y en el *Scarface* de De Palma, otro tano norteamericano. La única droga reconocible en Scorsese es el trabajo, la adicción más permanente de sus protagonistas: conducir el taxi casi sin parar, durante una larga noche interminable; boxear hasta la destrucción del otro o la propia autodestrucción; pintar sin descanso, hasta la desmesura, empuñando el pincel como un falo creador.

El rey de Nueva York, como casi siempre en Ferrara, es otra cosa: la “merca” forma parte de la vida cotidiana y es, además, un valor de transacción económica insoslayable. La cocaína es el valor en disputa y su posesión, por cualquier medio, otorga el poder político desde donde manejar los hilos sociales, para bien o para mal. Ferrara no le otorga a la droga el hipócrita uso moral de los gobernantes, sino que, sin mentiras al uso, la toma

como lo que es, una mercancía sumamente lucrativa que mueve millones, conciencias y políticas. Es interesante ver en *El rey de Nueva York* cómo las manifestaciones del espíritu caen bajo el imperio de la droga como valor supremo. Los antagonistas del señor White son colombianos, italianos e irlandeses, los dos primeros mercaderes como él; los últimos, policías. Los tres de cultura católica. Todos caen derrotados en la lucha por la posesión de la droga, es decir del poder. Hay unos chinos por allí, mezclados en el mismo asunto, no católicos pero adeptos a las manifestaciones del espíritu: ven el *Nosferatu* de Murnau y esperan la primitiva versión de *Frankenstein*. Caerán también. Mr. White, como el maldito policía, no cae. Se deja caer, que no es igual. Decide terminar por sí mismo, cuando aún le queda resto por seguir. Prácticamente, se deja atrapar en el subterráneo y, prácticamente, se deja morir. La conciencia final de su vacío y de su imposibilidad para modificar el orden capitalista de las cosas lo deja inerme, sin fuerzas para seguir. No son los asesinatos que cometió ni el tiro que le dispararon, ni la droga que comercia, lo que lo mata. Es el hueco espiritual de su alma el que lo elimina.

Y TIROS.

La violencia es una presencia constante tanto en Scorsese como en Ferrara, y uno de los tópicos

que más han contribuido a la identificación entre ambos que muchos han querido ver. Sin embargo, es sustancialmente distinta en uno y en otro. Simplificando, se puede decir que Ferrara MUESTRA la violencia, Scorsese la VIVE. Y la hace vivir como una experiencia intransferible. La de Ferrara se la soporta. O no, pero es algo que recae sobre el espectador como una experiencia de otro. En Scorsese es un hecho vital para el espectador.

Dicho de otro modo, complejizando: la manera de filmar de uno y otro es casi opuesta. No interesa cómo son cada uno de ellos en su vida privada. En su cine, Scorsese es un violento, Ferrara un hombre que muestra la violencia. En general esto es difícil de aprehender porque en las películas de Ferrara los tiros, los golpes y los cuerpos destrozados son una constante. De allí surge una violencia que se descarga sobre el espectador y, empero, la manera de filmar de Ferrara no es violenta. Sus personajes lo son, no su estilo.

Scorsese es lo contrario. Al margen de los tiros o de las trompadas y las cuchilladas de sus personajes —nunca explícitas si se las mira bien: el corte de montaje siempre deja afuera la hendija en la carne, el agujero del balazo—, el bueno de Marty es un desaforado con su cámara y su moviola. Son los movimientos bruscos, acelerados o impensados de la cámara, y el empalme ferozmente sorpresivo de un plano a otro, lo que provoca el malestar violento en el espectador.

Mirado desde este ángulo, el cerrar de una ventana, colgar un teléfono, poner en marcha un auto, encender el audio (y un largo etcétera de actividades cotidianas) adquieren o toman la forma de un puñetazo en la sensibilidad del espectador. Si el estilo es el hombre, Scorsese es un des-aforado, alguien fuera de las normas y convenciones sociales. Donde el raciocinio y las buenas maneras ordenan normas elementales de convivencia, él impone el impulso vital y primitivo de las pasiones des-controladas.

Ferrara le permite al espectador el juicio moral, aunque sea hipócrita o defensivo: lo que se ve es condenable, sexo grupal, drogas, violencia explícita. Si la mostración se hace intolerable, al buen hombre o a la buena señora de la platea le queda el recurso de levantarse u ofenderse. Algo similar sucede con *Tiempos violentos* de Quentin Tarantino, no así con *Perros de la calle*, por momentos más cerca del mundo *scorsesiano*. Con Scorsese esto no sucede ni puede suceder. La experiencia vital a la cual es sometido el espectador lo hipnotiza, dejándolo a merced de esa violencia que siente como propia, quizá sin saberlo.

Aún los momentos de presunta placidez, en el cine de Scorsese adquieren una tensión contenida donde la violencia está a punto de estallar. La seducción de De Niro a la adolescente Juliette Lewis en *Cabo de miedo* es un momento ejemplar de este arte, donde la espera de violencia se hace casi insoportable. Que finalmente no se

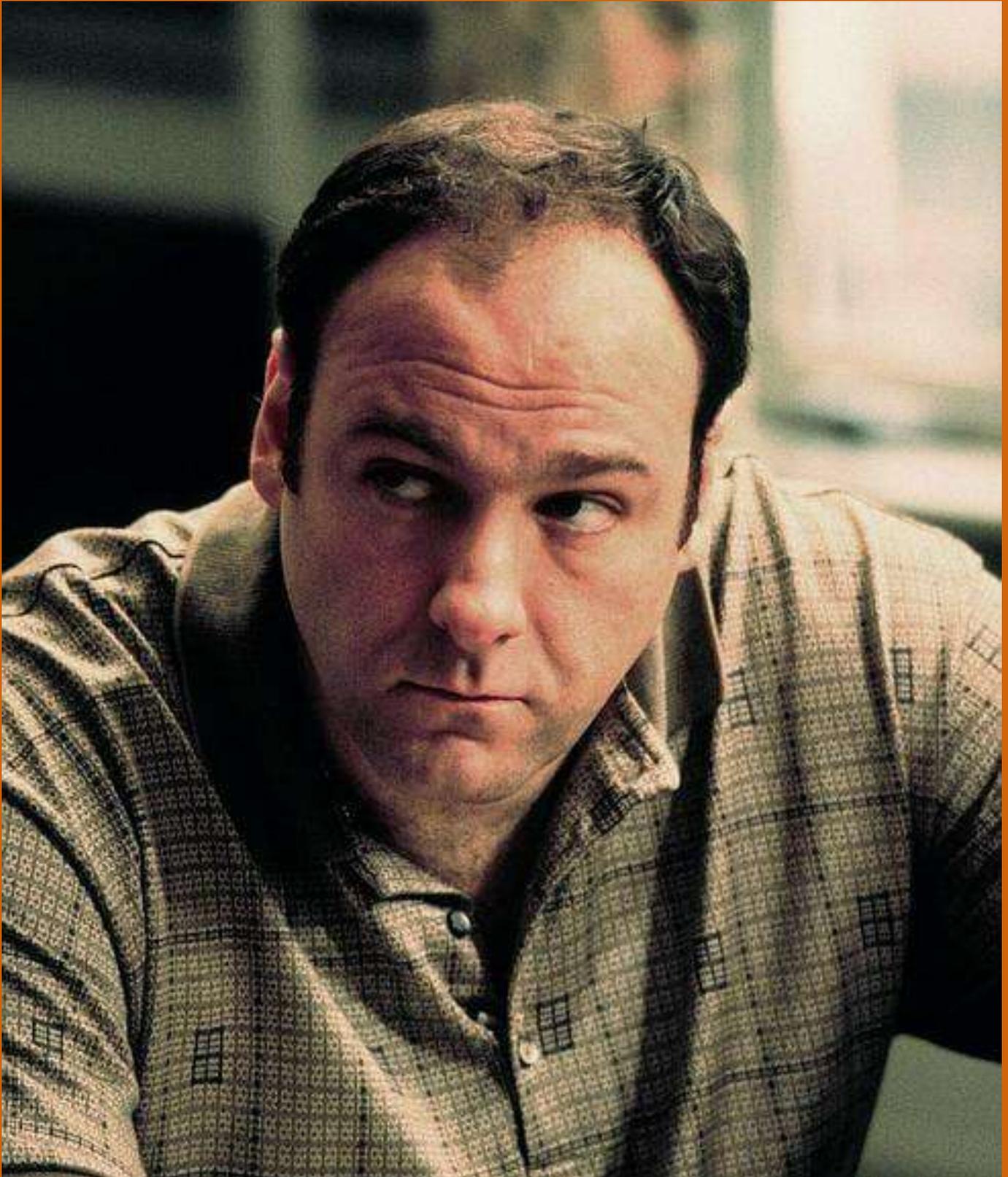
produzca, no hace más que alimentar y aumentar la tensión para las escenas que siguen.

En Ferrara esta tensión y esta violencia que surge de la forma de filmar, no aparece salvo en contadas ocasiones. Una mirada casi quieta para un mundo en ebullición, se podría decir de su cine. De esa mirada surge un mundo violento más objetivo, menos vital —al revés que en Scorsese, donde la muerte es paradójica, encubre una vida desbordante—. Si la desesperación —pasional, por lo tanto viva— es *scorsesiana*, el vacío y el sin sentido, le pertenecen a Ferrara. *El rey de Nueva York* es una muestra brillante, de ambientes sofisticados y vestuario deslumbrante, de la nada capitalista oculta detrás de la actividad maníaca impuesta por la droga, que muestra acá y allá, de tanto en tanto, los sorprendidos y purulentos hedores de la muerte sin resurrección. La muerte solitaria, anónima, individual, en el caos ciudadano, sin nada ni nadie que la acompañe. Sin rostro entre la muchedumbre.

Roberto Pagés

Este texto fue publicado en la revista *La videoteca del Dr. Caligari* N° 8 (abril de 1995), publicación que acompañaba la edición en VHS de la película.

JAMES GANDOLFINI



Por Roberto Pagés

VINO DE LA CASA

Estoy viendo otra vez *The Sopranos*, uno o dos capítulos al día. Los algoritmos hicieron lo suyo y me apareció el documental sobre Gandolfini. Acabo de verlo: demoledor.

Uno de sus colegas lo define como vino de la casa. Puro, limpio, sin aditivos.

Todo me recuerda que hace un tiempo, cuando su muerte, escribí sobre la serie y sobre él. Reitero sin saber muy bien el motivo.

TONY GANDOLFINI



The Sopranos (así, con “s” en el original) no trata de la mafia. Esta es el contexto —de reconocido atractivo en el cine, además: ¿se pueden juntar tantas expresivas caras como esa mayoría de actores de origen italiano en otra nacionalidad?—, el espacio donde se citan las tribulaciones

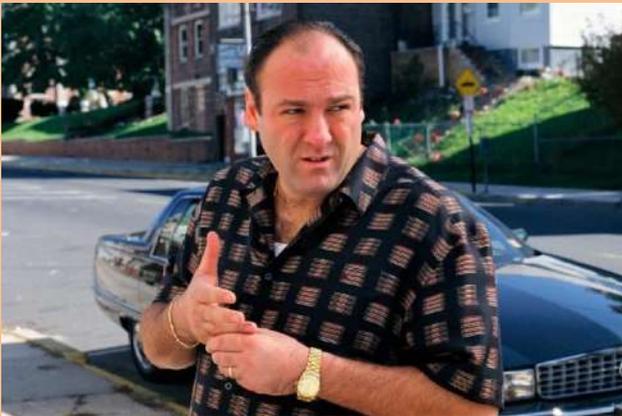
individuales, familiares, y las de la sociedad capitalista donde esas tribulaciones son sometidas a la competencia, feroz, darwiniana, por la supervivencia.

En ese hábitat cultural y económico, Tony Soprano es un hombre de negocios como cualquier jefe de una multinacional, y un padre de familia bajo mandatos culturales, religiosos y morales como todos. Por pertenecer todavía a una minoría —un italiano no es un *wasp*, y eso está claro en la serie— Tony todavía necesita matar con sus manos. El jefe, en cambio, tiene sus esbirros, sus sicarios, sus instituciones: sus manos están limpias porque las protegen los guantes blancos. Ese matiz los diferencia, no más, en este campo. En otro, Tony se debe a los preceptos religiosos/morales del catolicismo, mientras el hombre *wasp* obedece a los del puritanismo sajón.

Para alimentar la prole, para cumplir con los preceptos, y sobre todo para responder al otro enorme mandato que todo lo rige —el dinero—, tanto en la Cosa Nostra como en el liberalismo económico capitalista, uno y otro necesitan transgredir. La máxima violación del Mandato —No matar— deviene en práctica y uso habitual. Tiene su precio. Por la noción de pecado y por tanto de culpa, Tony, como católico, es quien la sufre. Y sobre todo porque la *famiglia*, la general de la mafia, y la suya propia, tan inmersa como él en el mismo sistema, desde la madre hacia abajo, y el padre como faro de luz y también tiniebla, lo

pone en el lugar de una reposera en la cubierta del Titanic: todos quieren salvarse, o sea todos pueden matar. Incluidos los hijos.

Y porque hay una sola manera de pertenecer a la familia, obedeciendo las rígidas leyes que ella misma —a través de la educación, la economía, la iglesia, la cultura— ha fijado para sí misma y sus integrantes. En términos dramáticos la expulsión del rebelde —el traidor, en jerga— es una bala en la cabeza, pero menos ostentosas hay balas de todos los colores: indiferencia, rechazo, desamor, ostracismo.



¿Por qué nos (me) joroba tanto la muerte de Gandolfini, James Gandolfini, el extraordinario Tony Soprano que supo construir? ¿Qué sabemos del actor, del hombre, sino ese personaje que armó con talento y tripas? Este es el que murió, Tony Soprano, porque la muerte de Gandolfini nos dice que ya nunca volveremos a encontrarnos con él. Lo sabíamos porque la serie ya terminó hace años, pero Gandolfini vivo alentaba la esperanza

del reencuentro, y ahora no. Una vez más, ahora no. Muerto Gandolfini, se acabó Soprano, hasta ahí llegó.

Había que verlo —hay que verlo, y eso nos queda— al gordo Gandolfini moviendo los ojos antes de soltar su texto; sentarse de una manera u otra, incómodo o despatarrado, frente a la voz interna que lo acuciaba; buscar en el vacío o en la memoria lo que no hallaba; y oír su voz, su portentosa voz plena de matices, como un instrumento afinado hasta la obsesión por dar la nota justa, para saber que Gandolfini fue uno de los autores de *Los Sopranos*, y no el menos importante. Le puso a Tony sus tripas y sus emociones, su violencia interna y también externa, sus miedos, sus ternuras, su sexualidad, su pibe asustado por la violencia de los mayores y del mundo, y el impudor típico del gran artista, que lo muestra todo porque da todo.

Acaso eso lo mató, tan temprano. Acaso había hecho su *capolavoro*, y lo sabía. Acaso entregó todo y se quedó sin nada. Acaso esto es lo que nos jode: ya no está Tony Soprano —ya no está Gandolfini— para ayudarnos a entender, conmovidos, nuestro tiempo, nuestra familia, nuestra cultura depredadora, nuestras violencias y nuestros amores, tan lejos como una serie ítalo-yankee y sin embargo tan cerca.

Chau, Gordo.

Roberto Pagés

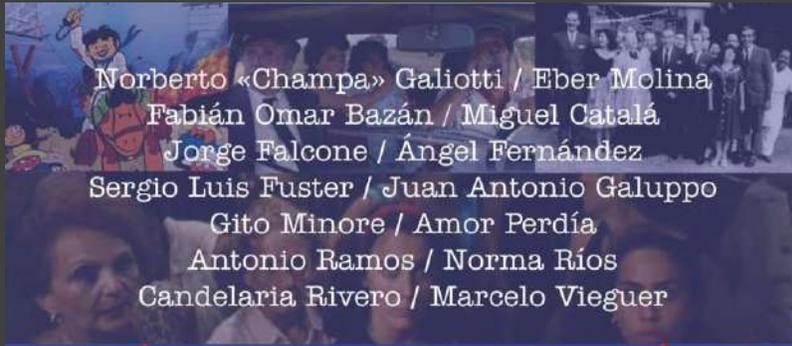


PURO CINE - Estudio crítico

Relatos salvajes de Damián Szifron

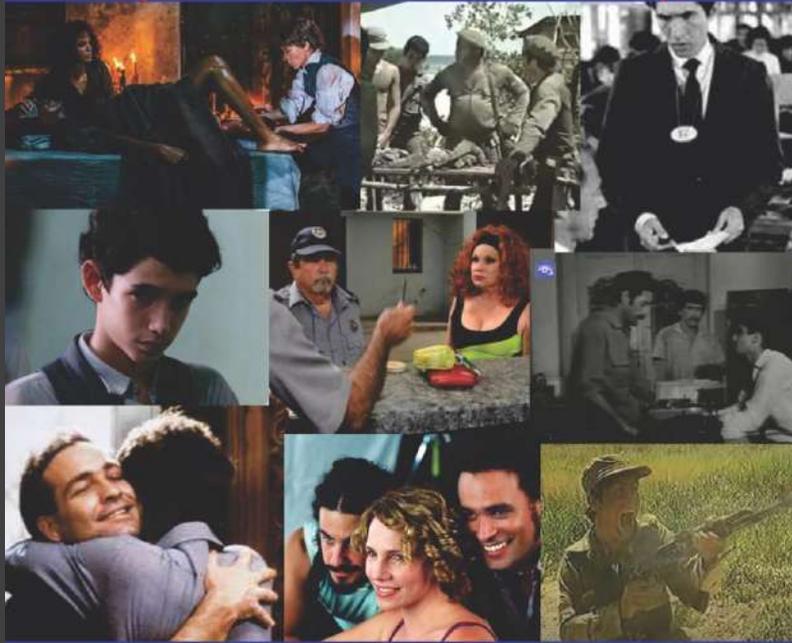


Alberto H. Tricarico



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

Cine Cubano



Colección Estación Cine Nº 28

CGEditorial



EDITORIAL

COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

LES LUTHIERS



Por Roberto Pagés

Stéphane y Maxime usan, siempre, camisas celestes con sobrias corbatas. Sus trajes y sacos no exceden los grises y azules en distintos tonos. Son *luthiers*, aunque Maxime se ocupa de los negocios y Stéphane de la artesanía. Como la ropa que usan, como el oficio que ejercen, son clásicos: eligen el pensamiento antes que la emoción. El equilibrio antes que el desorden de la pasión.

Algunas leves diferencias no alteran la armonía que cultivan desde hace años: Maxime es más inquieto, juega al *squash* con interés, tiene escapadas nocturnas al margen de su mujer, a quien considera una buena amiga; Stéphane vive solo, monologa para sí, es afable y distante. Quizás, indolente. Un día llega Camille.

Camille es joven, bellísima y talentosa violinista. También es la nueva amante de Maxime, con quien se piensa casar. Este hecho altera imperceptiblemente, como relámpagos lejanos en el horizonte, el mundo apolíneo de Maxime y Stéphane. También el de las personas que los rodean. Régine, la representante de Camille, sufre por celos y cae enferma. Hélène, librera apasionada, siente definitivamente la imposibilidad de acercarse amorosamente a Stéphane, su amigo. Maxime entra en estado de gracia, como sostiene su amigo y socio. Stéphane decide ganarle al *squash* a Maxime. Asimismo, se propone seducir a Camille. Callado, sin palabras declarativas, presentándose oportunamente en los lugares adecuados. Camille, de belleza ideal y gestos contenidos

—su imagen parece amasada con la materia de los sueños griegos, clásica y armónica—, oculta un temperamento dionisiaco. Se apasiona en una discusión, grita y llora frente a la frustración amorosa, se toma una botella de gin, toca el violín con energía ineludible. Desconcertante en relación a su figura menuda y frágil.

Camille es el vértice inalterable de los distintos triángulos: Camille-Régine-Maxime, Camille-Hélène-Stéphane, Camille-Maxime-Stéphane, por fin. Es la Gracia que toca a todos y que todos desean alcanzar, pero que no alcanza a Stéphane. La vida de Stéphane es la vida de la contemplación equilibrada, que no contempla la posibilidad de una pasión amorosa ni ninguna otra pasión. Cuando actúa, con precisión artesanal, es para alcanzar el perfecto estado de las cosas. El ideal. El sueño. Un ajuste en una cuerda, un diapason trabajado como una joya, una inyección letal para la muerte del viejo e inválido profesor de música, son hechos apuntados al restablecimiento del equilibrio: un sonido más límpido, una armonía que excluya los desarreglos de la vejez, de la decadencia. Stéphane es, a su manera, un artista. Apolíneo, frío y cerebral. La eutanasia ejercida sobre su antiguo maestro no es considerada como un acto brutal sino como un ejercicio natural sobre una vida elegante y fina que se desmadra por la impotencia frente al tiempo que pasa. Las ventanas abiertas después de la muerte muestran la naturaleza en orden, bella y misteriosa,

insondable en su quietud. Algo se ha filtrado, sin embargo. El desgaste del viejo y Camille lo han dejado sin su camisa celeste y su corbata al tono. El cuello desabrochado en el penúltimo encuentro con Camille, la camisa distinta en su nuevo taller y el ligero desaliño en la escena final muestran a Stéphane con la sutil huella de los años y las cosas que han pasado.

Claude Sautet, el director de *Un corazón en invierno*, ha trabajado como un orfebre. Construyó su film con la precisión de un *luthier* y con la pasión de un enamorado. Lejos de modernismos encubridores de la ineptitud imperante, optó por la narración clásica y el amor al cine eterno. La historia, los personajes y sus implicancias surgen del siempre exacto lugar de la cámara, sus planos y contraplanos, de sus panorámicas austeras y de sus fundidos reveladores. Y de las miradas. Imperceptibles, ligeros u obsesivos, los ojos y las miradas construyen los sentimientos, buenos o malos, siempre bellos, de este film que se desarrolla como una sonata, íntima y recogida, como *El padrino*, y el *Scarface* de De Palma, lo hacían operísticamente. Esta sonata y sus relaciones triangulares no surgen de las *Sonata y Trío* de Maurice Ravel que se escucha en el film. Estas no son más que indicios, signos de un film que pretende para sí, y lo logra, la comunión íntima con la misma razón de ser del cine: la música. Planos, movimientos y cadencias que hacen de un film, de *Un corazón en invierno*, música para

ver. Triste, bella, pura. Inolvidable en su fineza, en el espíritu superior que la anima.



APUNTES

Para la música de *Un corazón en invierno*, Claude Sautet eligió fragmentos de *Sonates et trio* de Ravel. Es bella, íntima, pero lo extraordinario es lo que hizo Sautet con los planos donde Camille, violinista, toca sola y a veces acompañada por un pianista y un cellista.

La primera vez que vi la película intuí, con cierta certeza, qué sucedía, luego lo confirmé en las siguientes visiones, y ahora, cuando los miro me da hasta risa. Lo puteo admirativamente, y me asombro una y otra vez ante la precisión del montaje y la puesta en escena. Es así:

Primero presenta a los tres músicos porque eso es objetivamente lo que escribió Ravel, pero después los planos varían de acuerdo al desarrollo de la trama. Si la relación entre Camille y Maxime (su amante) está en orden, el plano muestra a ella y uno de los músicos. Si la intromisión de

Stéphane en la pareja toma cuerpo, la imagen muestra a los tres músicos. Y a veces a ella sola.

Tres momentos que son una belleza:

1. Ya atraída por Stéphane, en la puerta del ascensor Camille toma la iniciativa y besa a Maxime. Después vemos que ella está desnuda bajo las sábanas y el hombre prepara el desayuno. Corte al estudio de grabación. Suena la música, pero Sautet muestra a ella, sola, sin tocar. Activa para el beso y la sexualidad, pasiva para la música porque su mente está con Stéphane.

2. Maxime ya está al tanto del interés de ella por su amigo Stéphane. Lo llama desde el aeropuerto y le pide que acompañe a Camille en el último día de grabación. Allí, el plano es sobre los tres músicos, pero... Toca ella y el pianista, y el cellista pasa las páginas de la partitura del piano. Están los tres, está el trío, pero en ese momento de la trama el papel de uno de ellos es secundario. ¿No es para putearlo, entre risas, rendido a la concepción del cine de Sautet?

3. El momento que ilustra la fotografía que está debajo. Camille toca, Stéphane mira, plano y plano, pero cuando el plano es el de ella aparece difusa y doble la imagen del cellista. Está fuera de la acción pero espera en la sombra. Es el tercero, latente e inevitable.

Ya escribí, hace treinta años, que *Un corazón en invierno* está orquestada (qué otra palabra) con sucesivas relaciones triangulares. Las de los

protagonistas y las de los secundarios. De ahí, las *Sonates et trio* de Ravel.

Pensando en esto me pregunté, por vez primera después de tres décadas, por qué Sautet eligió el nombre de Camille, si tendría algún sentido oculto.

Sí.

Busqué y encontré: En latín, «Camillus» denota pureza y devoción. En la antigua Roma describían a los jóvenes que asistían a los sacerdotes durante los rituales religiosos. Camille proviene del hebreo Karmel. Su traducción es «mensajero de Dios» o «jardín de Dios».

Se entiende mejor, ahora, por qué Stéphane le dice a su amiga librera, refiriéndose a Maxime: Ahí tienes a un hombre tocado por la Gracia. Es decir: un hombre en estado de amor, un hombre enamorado. Contento, vital, feliz.

Todo lo que niega y se niega a sí mismo Stéphane, un corazón en invierno congelado por la negación de sus emociones. O por la imposibilidad de aceptarlas y expresarlas.

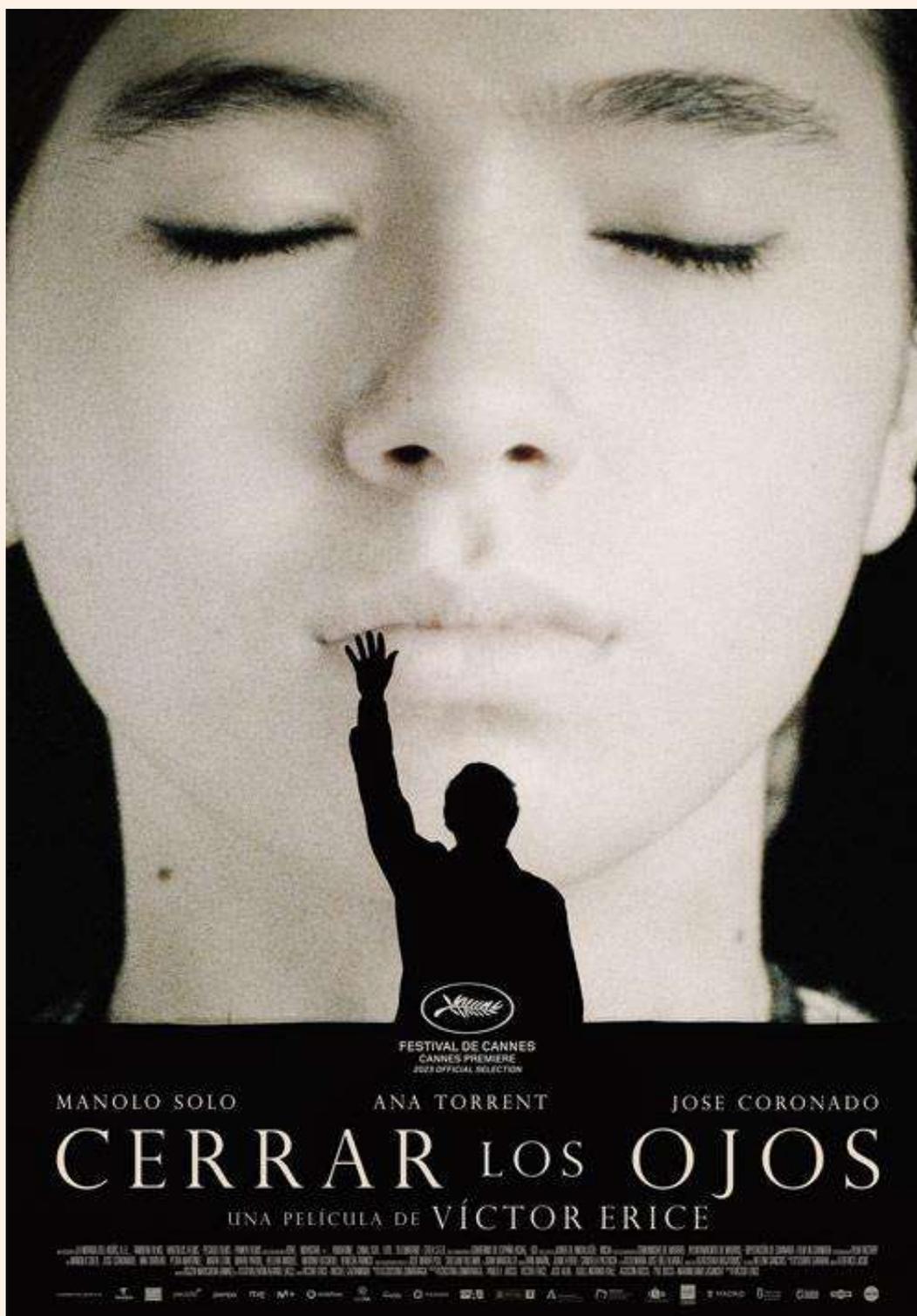
— Lo querías mucho (al viejo profesor de música)— le dice Camille en la última secuencia.

— Durante mucho tiempo pensé que era la única persona que quería— contesta Stéphane.

“Que era la única”, es decir: Hay otra. Camille, la Gracia, pero es tarde.

Roberto Pagés

CERRAR LOS OJOS



Por Roberto Pagés

EL EXILIO DE GARDEL

– Arqueología. Como tú y yo, eso somos nosotros— dice el viejo montajista a su amigo Miguel Garay, exdirector de cine, rodeados ambos por infinitas latas de películas de cuando las imágenes se imprimían en celuloide.

Garay, hasta ese momento, ha filmado, como Erice en el pasado, una película y otra por la mitad. Si el productor Querejeta le impidió a Erice terminar como quería *El sur*, la de Garay quedó trunca por la desaparición repentina de su amigo y primer actor, Julio Arenas. Por un programa de televisión, *Casos sin resolver*, que pretende rescatar la memoria de Arenas y su misterio, por su amigo y “por un poco de dinero”, cede los derechos de una secuencia de *La mirada del adiós* (la película frustrada), algunos datos y algunas fotografías. Y sobre todo acepta reencontrarse con los hechos del pasado.

Como casi siempre en Erice, hay cajitas, carpetas, cajones y hasta un arcón, que guardan los restos de las vidas secretas. Las fotos de sus padres que descubre la chiquita Ana en *El espíritu de la colmena*, las cartas del padre en *El sur* a Irene Ríos, su viejo amor inconcluso; el trastero, un cajón de la mesa de luz, unas cajas en *Cerrar los ojos*. Y dos libros: uno que guarda una fotografía y otro que descubre una dedicatoria, ambos del pasado de Miguel y de Julio.

Erice se divide en dos, como la estatua de dos caras que abre y cierra la película. El cineasta que construye la historia de *La mirada del adiós*, y el actor que debe encarnarla. La misteriosa desaparición de éste (¿accidente, suicidio, falta de fuerza para seguir, el deseo de desaparecer del mundo sin dejar huella alguna?) frustra la película y la carrera de Miguel como director. “No me llamaron más y yo tampoco hice mucho para volver”. En ese “no hice mucho” está la primera huella de la unión entre ambos.



Habrà más, entre ellos y entre *La mirada del adiós* y los amigos. Miguel va al depósito donde ha dejado los restos de los viejos tiempos. Ropa que han usado en filmación, una agenda, un nombre en la agenda, Lola, de la que ambos habían sido amantes. En esta primera incursión de Miguel hacia el ayer, al salir del trastero llueve. En su viaje a Segovia, donde se encontrará con Lola, llueve, y cuando le hablen de la posible aparición de Julio con vida, llueve.

“La lluvia es una cosa / Que sin duda sucede en el pasado”

Miguel le pide a Lola que toque aquella canción que le gustaba tanto. Ella, argentina, toca las primeras notas de *El día que me quieras*. “Esa no, la otra”. Lola canta: “Hoy que el tiempo ya pasó, hoy que ya pasó la vida, hoy que me río si pienso, hoy que olvidé aquellos días, no sé por qué me despierto algunas noches vacías oyendo una voz que canta y que, tal vez, es la mía”.

El gran primer plano de Miguel nos habla del enamoramiento y su amor años atrás, y quizás también en el reencuentro, pero ya sabemos: “Quisiera morir ahora, de amor, para que supieras cómo y cuánto te quería”.

Eric se vuelve al lugar adonde Querejeta no lo dejó ir. Al sur. Al lugar que vislumbramos con Rafaela Aparicio en la película *El sur*. La alegría, el misterio, la vitalidad, el amor. Miguel vive en una vivienda precaria y con vecinos en otras viviendas precarias. Una pareja joven con la muchacha embarazada y feliz, Teresa (como la casi ausente madre de *El espíritu de la colmena*), y un viejo marinero (como Miguel y Julio en el servicio militar). Son andaluces y, entonces, hay una guitarra, comen juntos, ríen, beben, pero, en el sur, Miguel es Mike, como lo llamaba un americano instalado allí. Ahora es a Miguel al que piden que cante una canción que siempre gustan de oír. Y Eric remeda a *Río Bravo*. Miguel canta en inglés subtítulo: “es donde, por mucho, quiero estar, con mis tres buenos compañeros, mi rifle, mi pony y yo”.

Teresa se levanta sosteniendo su panza, se va a dormir, y dice: “Buenas noches, familia”.

Las cosas claras.



En *La mirada del adiós*, un viejo rey triste le pide a un escritor, interpretado por Julio Arenas, que busque a su hija, a la que no ve desde niña. En su vida real, al desaparecer, Arenas ha dejado una hija sin saber nunca más de él, Ana, el mismo nombre de la chiquilla de *El espíritu de la colmena*. Miguel Garay recupera después de una conversación con el montajista y amigo Max, fotos con un hijo muerto en un accidente. Reflejos. Espejos. Vidas en una película, pantallas que devuelven la posible comprensión de esas vidas. “Es raro el cine. Una ve a su padre, moviéndose, con su voz... extraño más su voz, cuando me llamaba por teléfono...” — dice Ana, en una cafetería donde no está. Está en su infancia, y en la adultez de no saber qué sucedió con su padre.

La familia putativa en el sur andaluz nos habla de la pérdida de la familia real del rey triste en *La mirada del adiós*, de la que dejó Julio Arenas y perdió Miguel Garay. Lola, también perdida como el último amor de Agustín (también Arenas: Omero Antonutti) en *El sur*, fue la última posibilidad para ambos. Agustín se suicidaba, Julio ha desaparecido y Miguel, a su manera, también. El viaje de Miguel, el cineasta, hacia el pasado, buscando a Julio, el actor, la máscara, es también el viaje hacia sí mismo. “El que puede salvar su alma”— le dice el neurólogo, frente a su estupor. Habla de Julio, pero también de Miguel, sin éste saberlo y el médico tampoco.

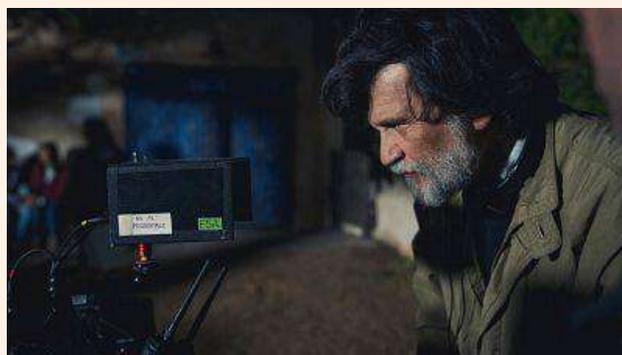
El programa de televisión ha servido para encontrar, quizás, a Julio. Alguien parecido a él, sin memoria de sí ni de nada, ni siquiera su nombre. Un hombre sin pasado. Encontrado en malas condiciones en Motril, en el sur español. Que ha elegido para vivir en el asilo una casucha similar a la de Miguel en su propio exilio como director. Al que una monja del lugar ha bautizado Gardel. “Porque siempre anda silbando o cantando un tango”. Que aprendió con Lola, la argentina de la historia, cantante, antiguo amor.

Miguel lo invita a cantar. La cara de Julio se ilumina con una sonrisa, y canta lo que silbaba Fernán Gómez en *El espíritu de la colmena*. “Caminito que el tiempo ha borrado, que juntos un día nos viste pasar”. Miguel ayuda en los baches de

la memoria y, juntos: “He venido por última vez, he venido a contarte mi mal”.

Mientras blanquean una pared, Julio silba *Yira, yira*, que ya conocemos aunque nadie la cante: “Verás que todo es mentira, verás que nada es amor, que al mundo nada le importa”.

Ana se presenta en el asilo. Soy Ana— dice, y su padre la mira sin comprender. Ella cierra los ojos (primera vez) y, para sí, murmura: Soy Ana— como si en el nombre, en la pronunciación de su nombre, se afianzase como tal.



En *La mirada del adiós*, Julio Arenas, escritor en el film, le trae al rey triste su hija adolescente. Él puede ver, como quería, la última mirada de ella antes de morir. Entre lágrimas, su hija le cierra los ojos (segunda vez) y recupera a través del padre su pasado y su nombre ignorado.

Enfrentado al final de la película que hizo pero nunca vio, Julio mira las imágenes que lo retrotraen al ayer, el tiempo en que todavía actuaba (vivía); ve a la hija del film, que él conservó en

una foto de rodaje, llevándola encima durante más de veinte años. Ve cómo, como actor, protege a la muchacha con su abrigo. Ve su propia mirada hacia él mismo sentado en la platea. En la pantalla, la mirada de la hija del rey triste, triste como él mismo y como Ana y como Miguel, la posible imagen de su propia hija lo interroga y nos interroga. Sin señales en su cara, sentado en la butaca de un viejo cine abandonado con dos proyectores ya inútiles, Julio cierra los ojos (tercera vez), imagen sujeta a interpretación.

La mía: ya no hay nada que mirar. Nada que mirar fuera. Todo, absolutamente todo, está dentro de él. Como Ana cuando dijo Soy Ana, Julio debe encontrar la manera de decir(se) Soy Julio.

El alma de Miguel.

Todo es presente. El ayer de la película, los veintidos años transcurridos desde su desaparición, la búsqueda de Miguel Garay, *El espíritu de la colmena*, *El sur*, se han unido. Re-unido. Una ceremonia religiosa: re-ligar. Unir con el corazón. Como recordar: Re (de nuevo), cordis (corazón). Pasar de nuevo por el corazón. Que es lo que ha hecho Miguel Garay, Mike, durante toda la película, y Erice detrás de él y de Julio Arenas. “Para no perder el amor”— canta la adolescente en *La mirada del adiós*.

Antes y durante, lo que importa. El tempo musical de las imágenes, el recurso cada vez más querido por mí, plano y contraplano y sus cortes

precisos, los espléndidos actores, los imprevistos *close up* realzando una palabra, una mirada, o un silencio. Los fundidos a negro para cerrar lo que ha sido revelado un instante antes, y para abrir a un nuevo misterio a descifrar.



Una mujer en las butacas de delante, a mi izquierda en la primera función, y otras dos frente a mí en la segunda visión, encendían cada tanto sus teléfonos. En la luz artificial, un meme, una llamada, un mail, una foto, con los ojos abiertos, tranquilizaban sus existencias en este mundo, mientras en la penumbra, y hasta en la oscuridad, lágrimas serenas surcaban los entresijos de mi barba blanca.

Con eso, contra eso, no se puede. Nada se puede hacer. Ahí comienza el exilio de Erice que lo ha marcado durante toda su vida en su singularidad de poeta. Y en mi singularidad de espectador, y de escritor de estas líneas que aquí terminan.

Roberto Pagés



Gustavo Galuppo Alives

Después de GODARD

La legitimidad de lo incierto



Colección Estación Cine N° 29



Leandro Arteaga

Claudio PERRÍN

El mar y la mirada
de un niño



Colección Estación Cine N° 30

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

SE VIENE LA NOCHE



Por Roberto Pagés

SE VIENE LA NOCHE

Charles tiene una amante, Laura, mujer de su mejor amigo desde hace 25 años, François. “Somos como hermanos” —dice este último. La mujer de Charles, Hélène, es como una niña: juega con sus hijos y la criada negra, ríe todo el tiempo, lagrimea inesperadamente, frente a los contratiempos graves abre champagne, está ocupada en los regalos de Navidad. Igual a ella es su suegra: no para de decir tonterías, también ríe por cualquier cosa, y bebe.

Son los personajes de *Juste avant la nuit* (Justo antes de la noche, literal), un film de Chabrol que desconocía y uno de los más complejos.



Laura es masoquista y poco respetuosa de su educación: desnuda, pide a Charles que le saque su medalla de la primera comunión entre risas, le

ofrece el cuello a Charles, dice “Matame”. Charles pone una mano y ella pide las dos. Aprieta.

Es un juego, pero ya sabemos qué esconden o revelan los juegos. Cuando más tarde vemos el cadáver de Laura sobre la cama, tiene los brazos en cruz. Pero una cruz invertida; los brazos a los pies de la cama, los pies en el lugar de la almohada.

Ni Charles sabe si ella lo empujó hacia su muerte, si fue él quien lo decidió, si el juego se desmadró y fue un accidente. Pero sí sabe, siente, que no soporta en su vida ese crimen que lo tuvo como protagonista.



Le cuenta a su mujer que le ha sido infiel. Después de un minuto ella lo acepta. Más tarde le confesará el crimen, con el mismo resultado. “¿Estás mejor?” —pregunta ella.

—“Sí, estoy menos solo”.

Navidad, familia, regalos, niños, una niña toca el piano, Charles bebe whisky, canta una ópera,

risas. La vida normal de una familia normal. Llega François, con sus regalos para los chicos.

Al final de la noche, fuera de la casa, Charles le cuenta que fue él quien mató a Laura, su mujer. Exige un juzgamiento de parte del amigo, grita y dice que se va a entregar.

“Qué cambiaría” —dice François— “¿Y qué pasará con Hélène, tus hijos?”

Y antes, en otra conversación ha dicho: “No tengo derecho a sentirme víctima. Nos llevábamos bien con Laura, a nuestra manera. Los dos teníamos nuestras cosas”.

Statu Quo.



Desesperado, Charles decide ir a la policía. Hélène, súbitamente adulta, le dice que lo de él no es una cuestión de bien y mal sino un deseo, un goce de sufrir. Charles dice que ha tomado la decisión, que le dé sus cinco gotas de láudano para

poder dormir. Ella agrega el gotero completo para que pueda dormir mejor.

Charles, acostado, dice: “Fait la nuit” (Hacé la noche). Hélène apaga la luz. Fundido a negro.

Suicidio. La vida sigue. Frente al mar, protegidas del frío y del viento con bellas mantas, Hélène y su suegra miran a hijos y nietos jugar. “De a poco los chicos van olvidando” —dice la abuela. Una carta de François a Hélène habla de la dignidad de Charles.

¿Qué hay detrás de este embrollo argumental de Chabrol, detrás de la placidez narrativa de su cine? Un pequeño momento y unas palabras mundanas dichas al pasar, sin aparente importancia.

François: “Cuando diseñé la casa, Charles me llevó más lejos de lo que yo hubiese llegado por mí mismo. Quería ser un perfecto burgués. ¿Ya te sientes burgués?”

Charles: “Presque” (Casi)

En ese diálogo breve y banal está el arte de Chabrol. “Casi” porque Charles no ha aprendido a guardar los cadáveres en la parte trasera del ropero, y después olvidarlos.

Sí, al fin es una historia sobre el Bien y el Mal. Como inesperados los lugares que ocupan uno y otro.

Roberto Pagés

MI ESTACIÓN PREFERIDA

EL FIN DE LA INFANCIA

ALAIN SARDE
PRÉSENTE

CATHERINE DENEUVE

DANIEL AUTEUIL

MA SAISON PRÉFÉRÉE

UN FILM DE
ANDRÉ TÉCHINÉ



SELECTION OFFICIELLE CANNES 1993

AVEC MARTHE VILLALONGA, JEAN-PIERRE BOUVIER, CHIARA MASTROIANNI, CARMEN CHAPLIN, ANTHONY PRADA AVEC LA PARTICIPATION DE INGRID CAVEN
SCÉNARIO ET DIALOGUES ANDRÉ TÉCHINÉ ET PASCAL BONITZER. UNE COPRODUCTION LES FILMS ALAIN SARDE - TFI FILMS PRODUCTION - D.A. FILM!

AVEC LA PARTICIPATION DES SOCIÉTÉS COFINAGE 4 ET INVESTIMAGI 4 ET L'ARDE DE LA RÉGION MIDI-PYRÉNÉES ET AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+

Smiff

Por Roberto Pagés

LOS HERMANOS SEAN UNIDOS

Durante los títulos se escucha una canción de cuna de Tanzania —bellísima— y se ven siameses en un cuadro. Las primeras imágenes nos dejan encerrados en la oscuridad de una casa de la que no sabemos nada. Quien cierra puertas y ventanas es una vieja dama enojada. Fuera de la casa, de la oscuridad, reina una campiña lujuriosa en formas y colores, pero serena y plácida hasta la quietud. Se respira aire diáfano y se absorbe luz del mediodía francés. Sin embargo, una decisión de la vieja dama frente al auto que la espera, una desazón de la mujer cuarentona que le abre la puerta del vehículo, anuncian tormentas no precisamente de verano. En la oscuridad de esa casa hay secretos feroces que tienen más de tres décadas de silencio y ocultamientos. Las revelaciones serán paulatinas y en otros ámbitos. La vieja mujer está en el umbral de la muerte, su hija (abogada, contenida y formal) no puede sola con ese hecho inevitable y también eludido. Su marido está preocupado por los negocios que comparte con su mujer. Queda el hermano, neurólogo neurótico y soltero que la espera —a su hermana— desde hace veinte años. El encuentro-enfrentamiento-reencuentro de los hermanos será el eje de una trama austera en las formas, con breves estallidos de violencia física o emocional, e intensos movimientos internos que descubren, por

capas, los lazos que unen hasta el pegoteo a los distintos miembros de ese grupo de familia.

SANTA VIEJECITA

La abogada y el neurólogo tienen, descontada la capacidad intelectual de ambos, cinco años. Ella porque arrastra la intrusión de su hermano en el triángulo perfecto que recuerda de su infancia: papá y mamá a la vera del río, ella en el centro. Él porque está enamorado de su hermana mayor y la persigue como un niño. Y ambos porque no han podido des-ligarse de esa madre que ha sentado su poder en el espacio —la casa— que considera tan propio como excluyente. Obligada a dejar su casa —coto de caza de las voluntades de los demás—, la santa y férrea viejecita desparra su *modus operandi*, consistente en sentirse molesta con cualquier actividad de los otros: su hija es molesta por la preocupación que pone en ella, el yerno no la quiere, la nieta es insoportable por la pasión pianística que la asalta, el nieto "terminará loco, en un manicomio o en la cárcel". Esta actitud —"me gusta hablar sola, discuto y es menos cansador que discutir con los demás"— ha dejado sus frutos: se adivinan los años en que la sexualidad de la hija está abandonada a la rutina, el hijo soltero y sin ninguna mujer (salvo su hermana), la nieta enamorada del padre y el nieto abandonado a un malestar que sólo cesa frente a

la sexualidad dispuesta de la secretaria de sus padres. Su vida ha sido su casa y su casa el único lugar cómodo, con la leña ardiendo y las alacenas llenas de comida. Dos momentos de felicidad hacen contrapunto a este quehacer autoritario: la cena de Navidad, cuando su hijo habla de la familia, y el viaje en auto, con sus dos profesionales devenidos en felices chicos de ayer, recuperación de un tiempo feliz por el camino de la regresión.

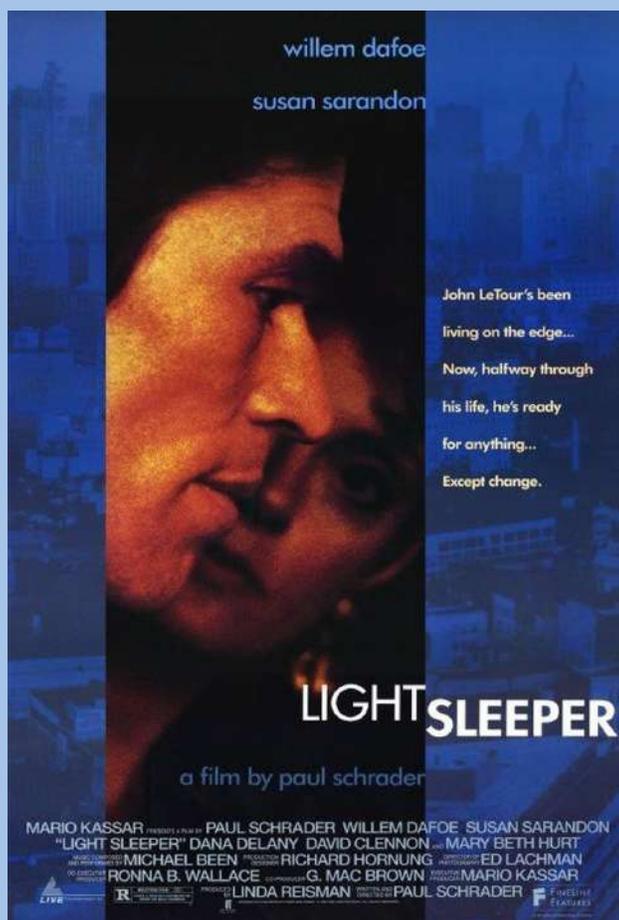
INCESTO EN EL CESTO DE LAS CIRUELAS FAMILIARES

El gran mérito de André Téchiné, quizás el mejor contador de historias que le queda a Francia, es no hacer explícito nunca todo este entramado de pasiones ocultas. Su cámara indaga en gestos, miradas y actitudes, y un brillo en los ojos, una mueca o una sonrisa torva revelan más que las mil palabras que se amontonan en la banda de sonido. El diálogo, brillante, es un complemento del arte del escamoteo que practica Téchiné, nunca su resolución. Ejemplo: en todo el film jamás se nombra la palabra incesto y sin embargo siempre está allí, en juego, en el deseo o en la satisfacción simbólica: la hija abogada y contenida se entrega a un sexo desesperado con un desconocido, médico como su hermano, y el posterior enojo con éste es por causas conversadas ajenas a la realidad de lo que pasa. Esta concepción artística, siempre presente en el cine de Téchiné,

ofrece al espectador doble placer: el argumento que van contando los parlamentos, y la historia jamás contada que descubren las imágenes. La mirada enamorada de la madre sobre su hijo varón, la desnudez de éste frente a su hermana y frente a su madre (para cumplir un viejo sueño infantil), el *strip-tease* de la secretaria uniendo con su cuerpo a los hermanos-nietos, la atención amorosa de la nieta a su padre, la ambigua relación —como hermanos, pero ya sabemos cómo son los hermanos en este film— entre secretaria y nieta, y por fin la cama que le ofrece el neurólogo a su hermana, son apenas muestras de una historia secreta que se desarrolla a la luz de la campaña francesa pero, también, del secreto arte de Téchiné, un hombre clásico, de mirada serena y pincelada fina, que esconde tormentas de todas las estaciones. Todo el film, pasaje de la infancia a la madurez liberadora, es un canto al arte del cine, donde la cámara discreta nos entromete, incestuosamente, en la vida y en la muerte de unas personas desconocidas. En ese sentido, *Mi estación preferida* es un film obscuro. Por colocarnos con pudor, pero sin contemplaciones en el centro de las tormentas emocionales de sus personajes. Después de todo, no tan ajenas a las de cualquiera de sus espectadores. De allí su familiaridad, de allí su luminosa inquietud.

Roberto Pagés

Tiempo que fluye



Traficantes

Después de más de quince años, Paul Schrader realiza su propio *Taxi Driver*, film del que fue guionista. Reemplaza la furia de la época y de Scorsese por el vacío de los años noventa. La angustia sigue siendo la misma. Un aire de tiempo que fluye de las imágenes que muestran poco y revelan mucho, a la manera de una música que se va descubriendo a sí misma y para los demás conforme suenan las notas. El vagabundeo del protagonista y de la cámara, por lugares de la ciudad y

espacios sofisticados, son notas, apuntes de una tragedia, primero, y de una redención después.

Schrader estructura su film como una pesadilla tranquila, de aire acondicionado. El viaje anula el semen y la locura en el taxi de su predecesora y deja lugar a la confortable limousine que lleva la droga de la destrucción en su interior. Han cambiado las formas y las maneras pero la desolación es la misma. La violencia dejó su lugar a la oquedad del posmodernismo. Se intuye el tiempo perdido, jirones de una cultura que se abrazó al amor

y al sexo con desesperación y hambre de vida. Destruídos por la droga y los años, los protagonistas han devenido agonistas: la mujer comercia con la droga como una empresaria eficaz de las altas esferas, el hombre distribuye con la misma soledad e impassibilidad con que el protagonista de *El carterista* robaba de los bolsillos de los transeúntes. La cita al film magistral de Robert Bresson no es casual. Schrader sabe de ángeles caídos y la posibilidad de redención de Dafoe (extraordinario) es burlada y cercenada brutalmente por un perverso abogado ricachón y por la propia incapacidad de la mujer que vuelve a la droga después de vislumbrar su salvación por medio del amor: un diario anuncia, no azarosamente, Caída de la Gracia. Schrader vuelve a *Taxi Driver* en las escenas finales. Venga la muerte de su ex mujer matando con premeditación al abogado que la ha asesinado, y en la cárcel, prisionero, encuentra su libertad.

Es decir: *Taxi Driver* pero también *El carterista*. Las palabras finales de Dafoe recuerdan a las memorables del film de Bresson ("Qué largo camino he recorrido para llegar hasta ti") y el beso en la mano de la dulce Susan, los ojos cerrados, nos habla de la Gracia recobrada. De la impotencia y la caída (en los finales de los sesenta no han podido hacer el amor, imposibilitados por la droga y por el fin del sueño generacional) Dafoe y Sarrandon pasan a la belleza oculta de los sentimientos encontrados, hasta ese momento negados

por el afán económico y por el vacío existencial. Que Dafoe esté en la cárcel alimenta la paradoja inteligente del film de Schrader: la libertad es interior, espiritual, y las rejas sólo niegan, momentáneamente, el desplazamiento de los cuerpos, esa facilidad que tenían cuando eran prisioneros. *Traficantes* (título miserable) es el mejor film de Schrader hasta la fecha, el único que congenia la lucidez habitual de sus guiones con la fluidez de su realización. Lo que en sus otras películas era trabajoso discurrir de historias y de mundos divorciados entre la pretensión y el logro, en este film de sueño y pesadilla ha encontrado su forma más ligera: la mano —la cámara— diestra que responde al ritmo interno de la historia y del artista que la creó. Como pretendía Ennio Flaiano, guionista legendario de Fellini, "el esfuerzo no se nota". Es esa condición de poema lo que hace de *Traficantes* un film notable. Su anécdota mínima permite que las imágenes, sus sonidos y la luz, sean destellos reveladores de lo que les sucede a sus protagonistas. No son los hechos ni las situaciones argumentales los que sostienen el film sino la materia inasible de todo poema: el encuentro de un gesto, un movimiento de la cámara, una luz inesperada, con el espectador. En ese encuentro, que desdeña la identificación por el argumento, suele encontrarse el mejor cine. Aquel que apunta, a la vez, al corazón de las tinieblas y al corazón del espectador.

Roberto Pagés

Gustavo Postiglione

DEL CINE
INSTANTÁNEO
AL CINE EN VIVO



Colección Estación Cine Nº 31



Marcelo Vieguer

La Máscara en el
Cine de Terror



Colección Estación Cine Nº 32

Editorial Ciudad Gótica

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

Melina Cherro

Diálogos con Diotima

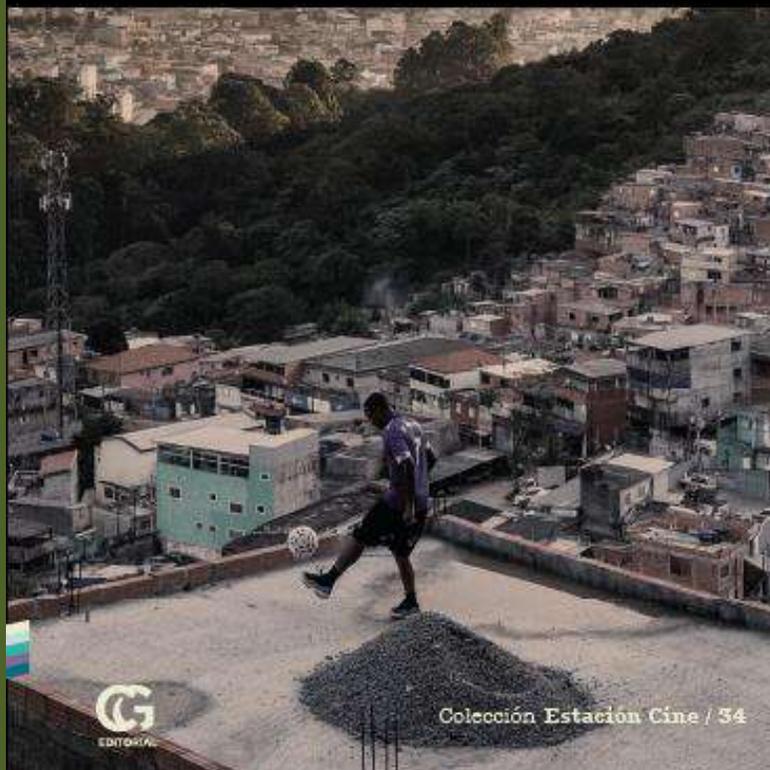
MITO Y CINE



Colección Estación Cine N° 33

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

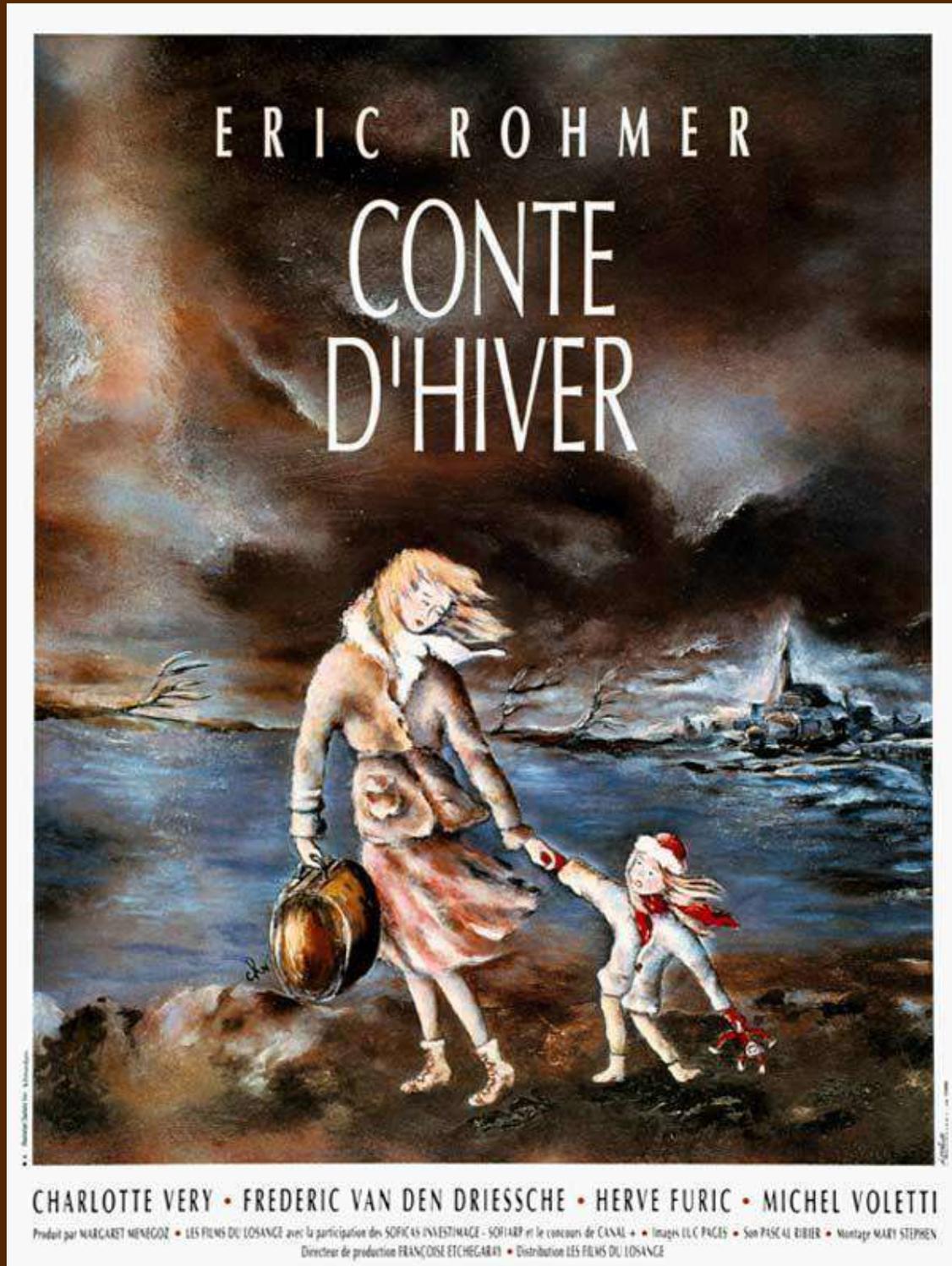
Cine y fútbol 2



Colección Estación Cine / 34

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

Un cuento de invierno



Por Avril Gimbernati

Los *Cuentos de las Estaciones* son una serie de cuatro películas dirigidas por Éric Rohmer donde explora las complejidades de las relaciones humanas, el amor y las decisiones personales, utilizando como marco las estaciones del año. Cada película está asociada con una estación específica y aborda temas recurrentes en toda obra de Rohmer, como el azar, el destino y las contradicciones emocionales de sus personajes. A través de diálogos profundos y filosóficos, Rohmer, crea un universo íntimo donde el espectador es invitado a reflexionar sobre los dilemas internos de sus protagonistas. Las películas de esta serie son: *Cuento de primavera* (1990), *Cuento de invierno* (1992), *Cuento de verano* (1996) y *Cuento de otoño* (1998).

CONTE D'HIVER de Éric Rohmer

El film comienza en un cálido verano, con Charles y Félicie en una playa, mostrándose como una pareja feliz. Podemos ver el amor que se tienen; lo expresan sus cuerpos, sus pieles desnudas que se abrazan. El primer diálogo entre ellos ocurre cuando están haciendo el amor y él le dice a ella que es una “imprudente”; esto nos da pie para entender su personalidad durante toda la película. En especial cuando, al despedirse de Charles, ella le anota mal su dirección. Ocurre lo que ella llama un lapsus. Esto que parece ser un error tonto, denota una repercusión total, ya que

desencadena en que no se vuelvan a ver nunca más, y Félicie queda sola a cargo de su hija, Elise.



La película avanza cinco años, y vemos cómo Félicie tiene dos novios a los que no ama, aunque se siente a gusto con ellos, con uno más que con el otro, y cree que eso es suficiente para estar junto a ellos. Su incapacidad para amarlos se debe a que no supera a su antiguo amor, Charles.

Cuando uno de sus amantes, Maxence, le ofrece trabajo en Nevers, ella decide dejar a Loic, su otro novio, e irse a vivir con Maxence. Toma una decisión impulsiva, imprudente, y se va con su hija casi de un día para el otro. Al segundo día, al no poder amarlo como esperaba, decide volver a París.

Antes de regresar, en la charla de despedida con Max, le declara que por fin tiene claras las cosas: se dio cuenta de que no puede convivir con alguien de quien no está enamorada. Aquí vemos un avance en el personaje de Félicie; este pequeño “viaje” le sirvió para reconocer qué es lo que realmente desea.

Más adelante, Félicie nos confiesa que esa decisión "le cayó del cielo" cuando fue a visitar una catedral con su hija. Se percató de que no debe elegir más; quiere que los eventos le sucedan y que sus acciones respondan a sus deseos. Ella dice: "no hay que decidirse por algo que no se quiere elegir".



En una escena que ocurre cuando ya falta un cuarto de película, Loic y Félicie están en el auto luego de ver una obra de teatro. Aquí se hace presente lo mencionado anteriormente, la protagonista decide que es hora de tomar acciones que conduzcan al encuentro con Charles, o al menos, no la alejen de eso. Dice: "vivir con la esperanza es una vida que vale como la de cualquier otra". Esta es, en mi opinión, la escena más importante de la película, ya que reconocemos firmemente el desarrollo del personaje. Ahora su futuro queda en manos del destino, pero también de sus (no) elecciones.

La película sienta sus bases sobre la esperanza y el anhelo de volver a estar juntos; su corazón pertenece a ese antiguo amor, tan antiguo como de

otras vidas. Nosotros, como espectadores, vemos y sentimos su punto de vista. Extrañamos esos primeros segundos del film donde se sentía el amor a pesar de no conocer a los personajes. Estamos todo el tiempo esperando que se vuelvan a encontrar, y sabemos, al igual que ella, que en algún momento va a suceder. Mantenemos esa fe de la que se alimenta la película.

En el tercer acto, Loic le propone a Félicie ir a la casa de sus padres en un pueblo cercano para celebrar el Año Nuevo. Aunque él insiste, ella se niega. Gracias a esa decisión, Charles, Félicie y Elisa se encuentran casi al final de la película en un autobús. Este evento parece validar su firme creencia en el destino, sostenida a pesar de los desvíos. A diferencia de su último encuentro, ahora es invierno, y sus cuerpos, cubiertos con más capas de ropa, se encuentran nuevamente. Ese reencuentro, tan esperado por ella y por nosotros, emociona muchísimo. Logramos sentir lo que ellos sienten. A través de sus abrazos y besos apasionados nos transmiten ese sentimiento de haber encontrado algo que perdimos, del gran amor del que no escapamos, el cual nos va a perseguir toda nuestra vida. Elise, si bien no perdió a su papá porque nunca lo tuvo, llora de alegría al ver a su mamá llorar, ella es nosotros, espectadora de su amor y resultado del mismo.

Una vez más, el amor en Rohmer se delata en las pieles, en las caricias, en los planos de cuerpos cercanos, en las risas y en las conversaciones que,

al principio, parecen cotidianas pero que terminan siendo profundas charlas sobre filosofía, religión y, sobre todo, sobre ellos mismos. Nos sumergen en un mundo en el que podemos pensar con ellos.

Ninguna palabra está de más en Rohmer. Cada una está valorizada en su totalidad, definen a los personajes, sus pensamientos y emociones. Lo que dicen y cómo lo dicen nos delata la trama del film, porque es en el diálogo donde se desenvuelve el argumento. Las palabras valen más que la imagen misma.



En *Cuento de invierno*, cuando Félicie va a la casa de Loic para acabar con su relación, lo encuentra junto a unos amigos. Cuando se sientan a cenar, comienzan a debatir sobre cuántas vidas vive una persona y la relación de esta idea con la creencia en la religión. Estos temas son abordados durante toda la película, y los personajes se sirven de ese intercambio para definir sus formas de vivir. Loic y Félicie, en otro momento, retoman la discusión sobre la reencarnación, las vidas pasadas y la predestinación con las personas a su

alrededor. Ella jura que conoce a Charles de otra vida, que estuvieron juntos en un sentido romántico, antes. Su conexión va más allá del cariño que fue presente aquel verano.

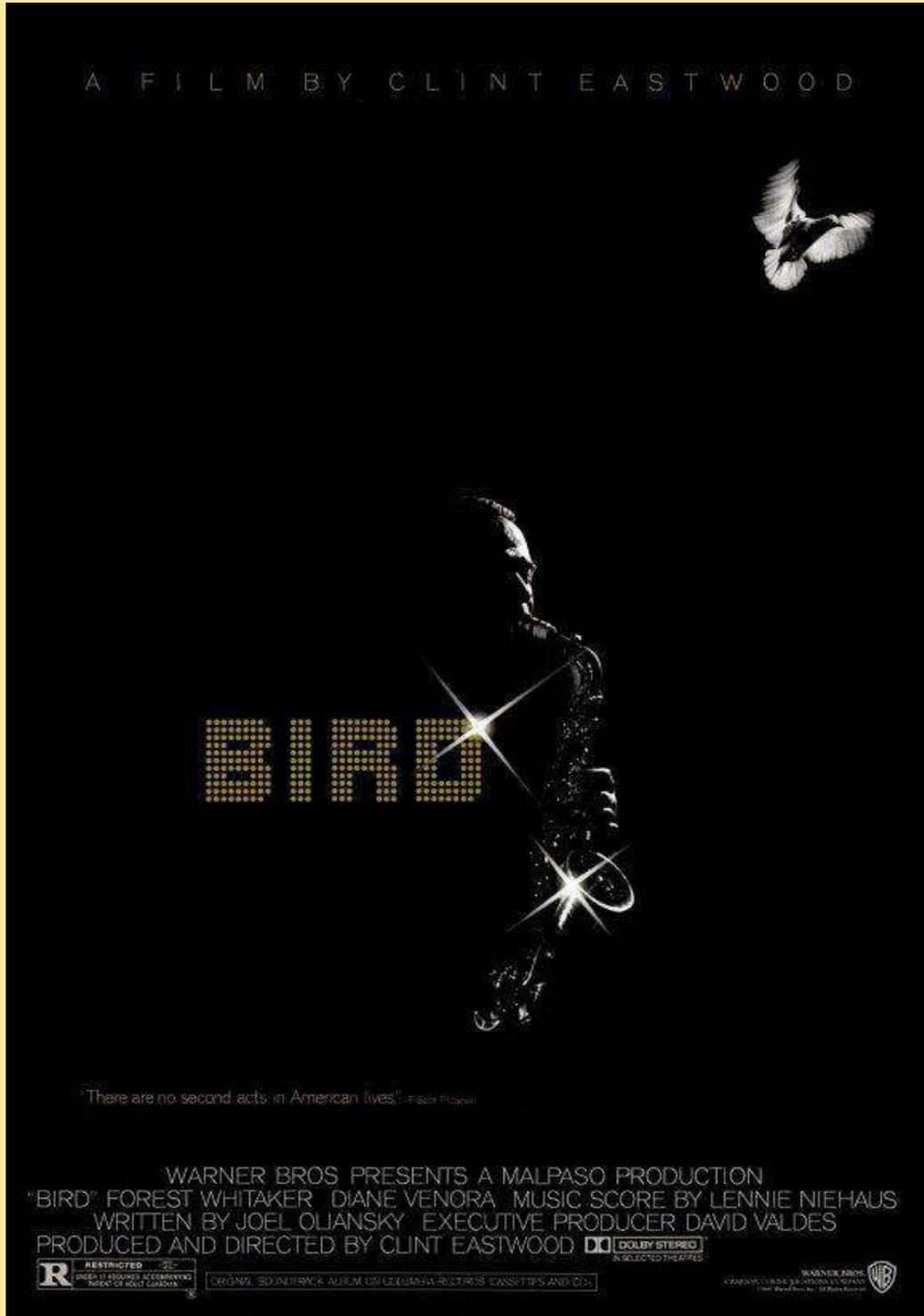
Personalmente, estas conversaciones en las películas de Rohmer me seducen, me interesan. Me gusta el cine que interpela, que nos lleva a replantarnos cosas que antes no habíamos considerado. Los personajes piensan de una forma y dialogan con otros que piensan lo contrario. Rohmer tiene una forma de abordar estas situaciones que me enloquece. Lo encuentro muy inteligente para escribir lo que escribe. Su dialecto es románticamente poético, hable de lo que hable.

El final de *Cuento de invierno*, como mencioné antes, me emocionó mucho. Estuve esperando con esperanza durante toda la película que ellos se encontrasen. Yo creo en todo eso que Rohmer quiere decir: en el amor, en su reencarnación; en el reencuentro; que el cuerpo nos habla; que algo nos grita desde afuera hacia dónde ir, en el destino. Creo en la amistad que (trans)formaron Loic y Félicie. Creo que, a Hermione, en la obra de Shakespeare, también llamada *Cuento de invierno*, la resucita la fe. Creo en el amor correspondido que vive años con la esperanza de encontrarse. Me gusta el cine de Éric Rohmer porque, como en esta película, siempre me da en qué creer.

Avril Gimbernat

ESTACIÓN JAZZ

El jazz en el cine



Por Luciano Vargas

Algunas consideraciones sobre *Bird*

Todo festival de jazz que se respete tiene dentro de su programación jornadas dedicadas a exhibir films que por su temática tienen un bien ganado prestigio artístico. Entre los más reconocidos figuran: *The Man with the Golden Arm* (Otto Preminger – 1955), *Paris Blues* (Martin Ritt – 1961), *The Cotton Club* (Francis Ford Coppola – 1984), *Round Midnight* (Bertrand Tavernier – 1986), *Mo' Better Blues* (Spike Lee – 1990), *Kansas City* (Robert Altman – 1996) y *Whiplash* (Damien Chazelle – 2014). Trabajos que abordan el entorno, vicisitudes y esfuerzos que los músicos de jazz afrontan para desarrollar un oficio y elaborar una propuesta original que les permita sobrevivir. Por lo general con más sinsabores que éxitos tomando como referencia el nivel simbólico que proyecta la ficción creada sobre personajes imaginarios. Más el género del *biopic* obliga a todo realizador a manejar otro tipo de coordenadas. Más rigurosas, menos complacientes.

Existe una serie de precedentes que han intentado aproximarse a la historia de diversos creadores, por lo general bajo la óptica hollywoodense. Una ecuación que puede resumirse bajo la siguiente fórmula: familia pobre de ascendencia judía-lucha por la supervivencia-inicios musicales llenos de obstáculos-un casual golpe de suerte-debacle inesperada-duro trabajo para lograr la aceptación

popular-éxito. Ejemplos que ilustran esta idea se hallan en las películas rodadas sobre Glenn Miller, los hermanos Dorsey, Gene Krupa o Benny Goodman. Casi un cuento de hadas que desconoce los vericuetos tras bastidores que debe atravesar un instrumentista para cruzar el Rubicón de una obra lograda sin que medien necesariamente el reconocimiento y la fama.

Otras experiencias cinematográficas han intentado utilizar el prestigio de diferentes creadores afroamericanos con la finalidad de dar lustre artístico a sus producciones, por lo general con pobres resultados. Personajes de la talla de Louis Armstrong (*Pennies from Heaven* – 1936) o Billie Holliday (*New Orleans* – 1947), entre otros nombres, desempeñan papeles subalternos, muy lejos de sus reales facultades. En otros casos, las performances musicales se reducían a escenas intercaladas dentro de un argumento previsiblemente carente de originalidad, donde se observaba a una banda interpretando algún tema entrecortado por diálogos entre los actores. Grandes nombres como 'Fats' Waller, Cab Calloway o Duke Ellington eran así reconocidos por el gran público.

En las últimas décadas diferentes realizadores han intentado aproximarse a las andanzas de otros músicos desde una mirada más amplia, tomando como referencia algunos hitos de sus trayectorias, cuando no una libérrima aproximación hacia su figura, con todos los riesgos que ello

implica. En ese sentido el año 2015 fue un punto de quiebre. Se exhibieron casi a la vez *Bessie* (Dee Rees), *Miles Ahead* (Don Cheadle) y *Born to Be Blue* (Robert Budreau), inspirados en algunos aspectos de las vidas de Bessie Smith, Miles Davis y Chet Baker respectivamente. *Bolden* (Dan Pritzker – 2019) y *Ma Rainey's Black Bottom* (George Wolfe – 2020) intentan dar una visión más amplia y menos concesiva a dos pilares fundamentales para el desarrollo de una de las formas musicales más trascendentes de la historia moderna.

Pero estos últimos logros no hubiesen sido posibles sin tomar en cuenta el precedente de *Bird*.

Clint Eastwood no necesita ninguna presentación. Eslabón de una cadena de actores que se remonta a John Barrymore, Gary Cooper, John Wayne y Humphrey Bogart, prolongándose hacia Jack Nicholson, Robert De Niro, Sean Penn y Bruce Willis. Desde sus inicios en la serie *Rawhide*, pasando por la trilogía de los *spaghetti westerns* de Sergio Leone; en la encarnación del inspector Harry Callahan o en el triunfo ético del *cowboy* anónimo. Es en síntesis un rostro icónico en la historia del cine.

Como realizador es considerado entre la crítica especializada “el último director clásico americano”. Deudor y epígono de grandes maestros como John Ford y Howard Hawks o del no tan reconocido Don Siegel, ha construido una obra

sólida, aunque con algunos altibajos, que cubre prácticamente todos los géneros. Títulos como *Unforgiven* (1992) o *Mystic River* (2003) son quizás el cenit de su trabajo. Gran aficionado al jazz, al intentar abordar la figura de Charles Christopher Parker, el músico solista de saxo alto más trascendente del siglo veinte, era consciente de estar llevando a cabo una apuesta temeraria.

Si existe algo claro luego de compilar toda la información existente sobre la biografía de Parker es que era una persona imposible de clasificar o definir en pocas palabras —John Lewis, fundador del Modern Jazz Quartet posiblemente fue quien acuñó la mejor definición por alusión: “Bird era como el fuego. No se podía estar muy cerca ni muy lejos de él”—. En el plano musical fue un genio, solista excepcional, dueño de una mente privilegiada y muy adelante de su tiempo. En la interpretación del *blues* nos acerca a los orígenes de la música. Y en los *tempos* rápidos su velocidad y lógica no tienen parangón. Su destreza linda con la perfección casi de la misma manera como la concepción armónica que desarrolló, tan avanzada que influyó en la ejecución de todos los instrumentos. En cuanto al aspecto personal fue un ser desarraigado, víctima de todo tipo de excesos. Quienes lo conocieron coinciden en afirmar que era prácticamente una fuerza de la naturaleza que ponía a prueba los límites humanos. Pletórico en facetas y contradicciones, así como protagonista de una vida zigzagueante que arroja

más sombras que evidencias, hacía las veces de un prisma que reflejaba bajo diferentes tonalidades, según la persona o situación que tuviera enfrente, distintos y fluctuantes matices de su camaleónica personalidad. Debido al alcance de su obra Parker define a la era. Por ello fue la imagen por antonomasia de la generación *beat*. Y el radio de influencia que ejerció abarcó diversas artes —Jackson Pollock lo consideró una influencia central en su pintura y Jack Kerouac declaró que no hubiera podido escribir *On the road* si no lo hubiese escuchado simultáneamente—. Su ascendiente puede rastrearse en diversas manifestaciones musicales a lo largo de décadas llegando sus ecos hasta nuestros días. Todo esto es bien conocido por Eastwood, no solo por haber sido parte del público desde que lo vio por primera vez en 1946, sino por haberlo seguido como *jazzfan* hasta su muerte en 1955.

Es así que procuró dilucidar la caracterización del personaje según el célebre planteamiento nietzscheano. La valencia del lado dionisiaco versus el flanco apolíneo, disyunción innata en todo artífice y que exige una definición. El creador torturado y kamikaze que se hunde en la oscuridad de su infierno personal o el plasmador de un estilo artístico revolucionario que lucha por conseguir integridad y nobleza estética. En medio de ese dilema, el ser humano. Eastwood optó por encarar la faceta dionisiaca.

Bird no es un *biopic* convencional. Es un film estructurado en base a continuas elipsis y saltos temporales que puede desorientar por momentos al espectador desprevenido. El film se inicia con un Parker adolescente tocando en un pórtico en medio de las polvorientas calles de Kansas, para de allí dirigirnos hacia su medio natural: un club nocturno, donde improvisa solos con la crema y nata del *be bop* ante la perplejidad y fervor de los concurrentes. De allí la cámara muestra escenas domésticas con Chan Richardson —pareja del último lustro de vida— y sus hijos, para inmediatamente enfocar la muerte de la pequeña Pree e inmediatamente el intento de suicidio con iodina, lo que permite situar el año de 1954 como el eje desde el que los diferentes *flashbacks* se van alternando a lo largo de una historia que tiene un desarrollo cronológico aleatorio. Le toma 160 minutos a Eastwood hacernos llegar su visión sobre ciertos aspectos de la vida de Parker y su época.

Los difíciles comienzos y el rechazo de sus pares son destacados por una escena que retorna en diferentes segmentos del film y hace las veces de metáfora visual. Un címbalo que cruza el aire y aterriza en el suelo. Imagen que está inspirada en un evento real. Hacia finales de 1937 la orquesta de Count Basie llevó a cabo un concurso para encontrar un nuevo saxofonista para la banda. Cada participante tenía un par de minutos para demostrar su talento. Cuando le llegó el momento al

joven Parker para sorpresa de todos los presentes comenzó a improvisar a través de los acordes doblando el tiempo. Los músicos desconcertados ante su performance perdieron el compás y lo dejaron tocando solo. Es en ese instante que el baterista de la banda, el célebre Jo Jones, lanzó hacia el suelo uno de sus platillos mientras dijo: “que pase el siguiente”. Jones años después lamentaría ese momento, mas en su defensa, declaró que era la única manera de alejar a los aficionados. Lo cierto es que no percibió la profundidad interpretativa del saxofonista. Eastwood no deja en claro si es que esta alegoría fue un incidente traumático o un acicate para seguir desarrollando un sonido. Probablemente, para el temperamento de Parker, no haya sido más que una de las innumerables anécdotas que dejó su paso por esta vida.

Pocas veces el mundo jazz ha sido tan bien reflejado. Y no solo en la reconstrucción del entorno sino en los diálogos entre los personajes, llenos de vivacidad y brillo, gracias al guion de Joel Oliansky. Ello contrasta con la atmósfera de nocturnidad que hace de la contemplación del film algo casi tenebroso. Ambientes sombríos e iluminación tenue, logro debido a la fotografía de Jack Green, que contribuyen a crear una atmósfera densa y opresiva por tramos, casi lindante con lo onírico. La recreación de ese ambiente contribuye a dar énfasis a la opacidad del personaje.

Quizás el momento culminante del film sea la reconstrucción de la *52nd street* en el Manhattan de postguerra. El lugar donde se interpretaba la mejor música del mundo entre 1945 y 1948. En un plano secuencia insólito y admirable el director consigue que el espectador vea, escuche y sienta la excitación que cualquier aficionado al jazz debió haber experimentado al visitar de noche esa afamada vía. Dirigidos por 'El Alcalde' de la calle quien vívidamente invita a los paseantes a ingresar y disfrutar las bondades de cada establecimiento, los concurrentes observan caminando desde las aceras clubs como The Onyx, Famous Door, Kelly's Stable, Three Deuces, etc. Que son parte del imaginario colectivo de todo *jazzfan*. Adicionalmente presenta a parte de la fauna nocturna de la zona como el célebre *dealer* Moose the mouche (inmortalizado en un tema del mismo nombre por Parker quien era su asiduo cliente) y Pee Wee Marquette, renombrado presentador de diversos clubs y a quien puede escucharse al inicio de varias reconocidas grabaciones —curiosamente demandó a Eastwood por usar su imagen sin permiso. Su reclamo fue desestimado—. Asimismo se observa el inicio de la presentación del cuarteto de la vibrafonista Margie Hyams lo que es un guiño para los conocedores de la época.

Otro momento notable es la reproducción de la interpretación de Parker de *Laura* con una orquesta de cuerdas. Fiel a la versión original se observa una puesta en escena muy cuidada, con

mucho respeto por la ejecución. Es imposible verla sin conmoverse.

Una seria crítica hacia el film proviene del *soundtrack*. Si bien las interpretaciones de Parker se respetan en su integridad, llama la atención que los músicos acompañantes en las versiones originales hayan sido obviados y reemplazados por músicos de la era afines estilísticamente. Esa es la razón por la que las interpretaciones de Dizzy Gillespie, Miles Davis o Max Roach, entre muchos otros nombres, no figuren en la banda sonora. Que para hacer los hechos más enrevesados obtuvo el único Oscar entre las distintas categorías a que fue nominada *Bird*. La razón que se adujo para tomar esta decisión es que no existían los medios técnicos para mejorar el sonido de todos los músicos. Algo relativamente cierto para la época del rodaje. Aunque las malas lenguas mencionaron potenciales *royalties* pendientes y derechos de autor impagos. Eastwood, asesorado por su fiel y reconocido Lennie Niehaus —saxofonista, compositor y arreglista de la música de 16 de sus films— cortó por lo sano y evitó problemas ulteriores.

En cuanto a las actuaciones Forest Whitaker hace su mejor esfuerzo por tratar de aproximarse al músico. Pero poco o nada se aprecia del ser humano. No logra proyectar el carisma, agresividad, sofisticación, curiosidad y versatilidad de Parker, quien era un hombre de muchas máscaras y que para efectos históricos continúa siendo un

misterio. La tendencia es a enfocarlo drogándose, exaltando el lado autodestructivo antes que el creativo.

Diane Venora (Chan) y Michael Zelniker (quien encarna al trompetista Red Rodney) tuvieron el plus de ser asesorados antes del rodaje por ambas figuras, vivas al momento de la filmación. Sus performances son notables. El resto del elenco mantiene un nivel por encima del promedio.

Como detalles adicionales es bueno resaltar que nunca existió un músico con el nombre de Buster Franklin. Quizás este personaje ejemplificó el tipo de creador al cual Parker aspiraba convertirse. De la misma manera no existe evidencia de que estuviera escandalizado por el auge del *rhythm and blues*. Lo más probable es que le divirtiera como fenómeno musical. No deja de ser llamativo que no se solicitara asesoría o consejo de músicos que estaban vivos y tuvieron una sólida relación con Parker. Por ejemplo, Miles Davis es mencionado solo una vez y no es representado en el film. Flaco favor para alguien que inició su carrera musical con él y afirmó en sus memorias: “Todo el jazz se puede resumir en dos nombres: Louis Armstrong y Charlie Parker”.

Queda por absolver la gran pregunta: ¿Es un film de culto *Bird*? Esa es la etiqueta con que intentan presentarlo los partisanos de este trabajo. Razones para sustentar esta opinión no les faltan. Más siendo el arte cinematográfico el producto

cultural que más se asemeja a la vida es necesario precisar que la mayor debilidad que exhibe se encuentra en el guion, que deliberadamente ignora momentos clave en la vida personal y profesional de Parker. Esto se debe a que Eastwood tomó como referencia las memorias de Chan (en ese momento inéditas y que recién fueron editadas en 1999, *My life in E-flat*) que tienen una serie de inexactitudes biográficas. Obviamente ello se debe a que Parker estuvo casado tres veces antes de conocerla y que la relación abierta que sostuvieron no favoreció precisamente una percepción integral del compañero de avatares. Pero esa alternativa es la que escogió el director. A conciencia. Sabedor de los potenciales espacios en blanco de la historia.

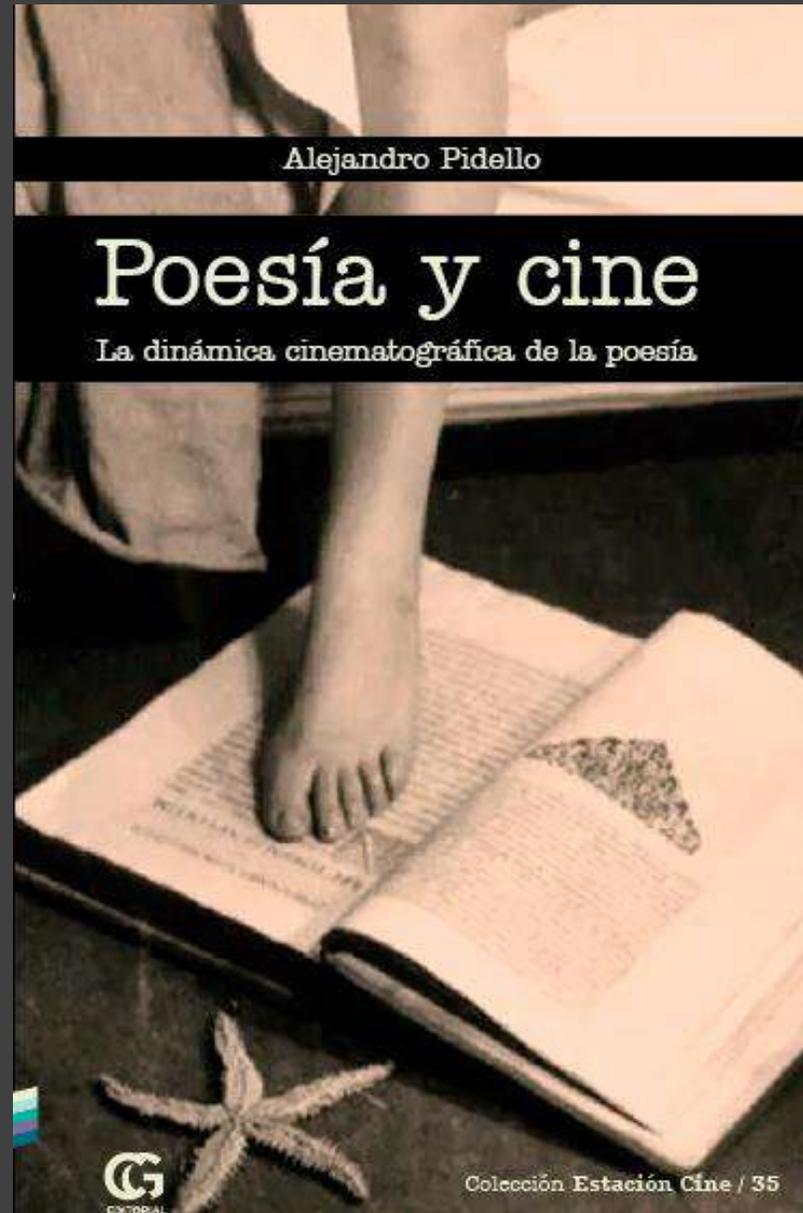
Al momento de su estreno Leonard Feather, reconocido productor, crítico y empresario señaló que *Bird* era un trabajo de amor. Woody Allen más bien consideró que era un film digno. Spike Lee fue más bien la voz discordante declarando que ningún blanco es capaz de rodar un film sobre el jazz. Eastwood, fiel a su carácter respondió: “Si Lee desea ver un film sobre el jazz que lo dirija él”.

Pese a sus méritos y alcances *Bird* no es la gran película de jazz que muchos escritores proclaman. Que Parker haya vivido al límite no significa que se le deba reducir a la condición de un músico genial coqueteando con la apuesta de la inmolación. Tal vez intentando generar la

complicidad de un *pathos* crepuscular compartido con el espectador. O posiblemente incidiendo en la órbita lúgubre que fue parte de las numerosas facetas del personaje. Al margen de lo anecdótico existen otros factores sobre los que no se ha ahondado lo suficiente. Se tiende a simplificar al personaje bajo el mínimo común denominador del desequilibrio y la perturbación. Pese a que hay numerosas preguntas que no logran ni intentan ser respondidas.

Sin embargo, no deja de ser un triunfo pírrico el obtenido por Eastwood. En su debilidad y vacíos se encuentra su fuerza. Tanto por lo que sugiere la temática, intentando orientar la ruta a seguir para otros realizadores en el futuro, como por la audacia de intentar proyectar una visión sobre una figura capital en la evolución de la música moderna. Habrá que esperar a que otro cineasta asuma el reto e intente, desde otras perspectivas, aproximarse al ser humano, epicentro de la creación. Mientras eso no ocurra *Bird* se sostendrá en el tiempo y será una inevitable referencia. Como un fugaz aunque deslumbrante resplandor de los poderes definitivos de una de las columnas sobre las que se sostiene el arte del jazz.

Luciano Vargas



Alejandro Pidello

Poesía y cine

La dinámica cinematográfica de la poesía

Colección Estación Cine / 35

María Iribarren



Cuerpos, memorias, representaciones

Apuntes sobre el realismo en
Carri, Guarini, Martel y Molina

Serie CINE y GÉNERO N° 1



EDITORIAL



Colección
Estación Cine / 36

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

ESTACIÓN JAZZ

Jelly Roll Morton



Por Luciano Vargas

Para Norma, siempre

ONE FOR JELLY ROLL

Se ha convertido en un lugar común afirmar que el desarrollo y evolución de la cultura norteamericana se encuentra detrás de tres pilares artísticos de notable impacto en el continuo zigzag de las artes creativas del siglo veinte: cine, cómic y música. Sobre este último punto, dentro del abanico de géneros y posibilidades sonoras que oscila entre el canto folklórico mediterráneo y la experimentación más radical, sobresale un término que es parte del vocabulario de la humanidad: **jazz**. Palabra sobre la que muchos investigadores calificados no terminan de ponerse de acuerdo en cuanto a su origen y significado, pero sí en cuanto a su lugar de proveniencia y evolución histórica.

Luisiana es un nombre que no solo designa a un lugar geográfico, sino que está indisolublemente asociado con un puerto cuyo nombre brilla con luz propia y cuya fama ha trascendido los lindes históricos propios a la evolución de una comunidad. Originalmente colonia francesa, luego española y nuevamente francesa, fue adquirida al gobierno napoleónico a comienzos del siglo XIX convirtiéndose en una estrella más de la bandera de la unión americana. Gracias al aporte de diversos grupos étnicos fue un lugar de confluencia, así como uno de los principales centros

comerciales y financieros de la región sureste. Asimismo, fue uno de los más importantes puntos de trata de esclavos. La inevitable intersección de diferentes culturas la convirtió en un lugar próspero y cosmopolita, donde era frecuente escuchar cuatro o cinco idiomas al recorrer una calle. Una ciudad próspera, palpitante, llena de vida. **New Orleans**. Aquí comenzó todo.

La música era el telón de fondo para las actividades del día a día. La fusión de sonidos provenientes de la ópera, marchas militares, cantos de trabajo o himnos religiosos, así como de ritmos y melodías provenientes de África y las Antillas, entre otros lugares, confluyeron para crear el estilo que fue el precursor de los diferentes géneros que se sucedieron a lo largo de varias décadas: ragtime.

Ese es el escenario en el que crece y vive Ferdinand Joseph LaMenthe.

Nacido probablemente alrededor de 1885 —no hay manera de corroborar la verosimilitud de la información ya que no existe registro—, proveniente de una familia criolla de clase media, absolutamente orgulloso de sus ancestros franceses y con un talento innato para la práctica de la música. Inicialmente guitarrista, a los siete años abandonó su práctica por el estudio e interpretación del instrumento que lo acompañaría toda su vida. Inquieto y curioso ante el efervescente despliegue de energía en la ciudad contemplaba a la

distancia el movimiento humano y escuchaba atentamente las *marching bands* que recorrían la ciudad de extremo a extremo los días de fiesta. Alimentado del espíritu de competencia que prevalecía entre los músicos fue absorbiendo todos los sonidos que escuchaba mientras perfeccionaba su arte. Alrededor de los diez años fue atraído por la fama, brillo y ecos de la zona prohibida por antonomasia. El afamado *French Quarter* Más específicamente, por *Storyville*, barrio donde se hallaban las casas de tolerancia más famosas de la región. Y donde amenizaban las reuniones importantes pianistas de la era. Diversión, música, sensualidad, alcohol y dinero circulante era un magneto que atraía por igual a buscavidas, maleantes, traficantes, prostitutas y músicos.

Por una mezcla de azar y circunstancias —se vestía como una persona adulta y aparentaba un aire de mayoría de edad que le permitía ingresar a los burdeles— fue invitado una noche a interpretar el piano y con el paso del tiempo logró que se le abrieran todas las puertas gracias a su talento. En ese entorno fue desarrollando su estilo interpretando todo tipo de géneros: blues, habaneras, arias, valeses, boleros y sobre todo ragtimes.

Por razones obvias no podía anunciarse con su nombre real —el descrédito familiar y la consecuente vergüenza eran, entre otras posibilidades, un serio impedimento— por lo que modificó el apellido de su padrastro (Mouton) e incorporó un

sobrenombre obsceno (un punto intermedio entre la descripción de los genitales femeninos y la práctica del cunnilingus). Así nace **Jelly Roll Morton** y es el origen de su leyenda.



Interpretó el piano en todos los contextos posibles, entre la medianoche y las seis o siete de la mañana. Tanto entre un ambiente de jolgorio como acompañándose solitariamente al llegar un nuevo día. Entre sueldo y propinas comentaba que en una mala noche podía alcanzar fácilmente los cien dólares. Y a manera de anécdota hacia el

final de su vida recordaba sonriendo una práctica habitual en la época. Cuando un cliente requería los servicios de alguna fémina era común que el músico escogido los acompañara a la habitación. Allí, mientras la pareja iniciaba los escarceos correspondientes el pianista amenizaba el encuentro con melodías apropiadas para la ocasión que oscilaban entre canciones de triple sentido y enérgicos aires operáticos.

Hacia 1902 era uno de los más famosos intérpretes de *Storyville*. Y las veladas donde trabajaba no eran siempre placenteras, razón por la que portaba una pistola 38 Special que se vio obligado a utilizar en más de una oportunidad. Fue creciendo en medio de un entorno laboral donde el póker, el billar, las apuestas de caballos, el alcohol y el proxenetismo florecían. Tanto o más que la música del diablo, frase con la que era conocida en la comunidad tradicional el ambiente sónico que provenía de las casas de linternas rojas.

Al descubrir su familia la vida nocturna que llevaba fue echado a la calle y comenzó una vida trashumante. Seguir su rastro es imposible. Solo se tiene información aproximada de ciertos períodos, el resto se diluye en la noche del tiempo. Entre 1908 y 1916 se conoce que dirigió sus pasos por Memphis, Texas y ocasionalmente New Orleans; por lo general anduvo a salto de mata en su ciudad natal por deudas de juego y enfrentamientos con pendencieros de toda índole. Ya dueño de

un estilo propio hacia 1917 se le encuentra en New York animando la vida nocturna en diferentes clubs. Al observar fotografías de la época vemos a una persona elegante, de mirada desafiante y con un diamante engastado en medio de una sonrisa compadrita. Si a eso le agregamos arrogancia fanfarrona, una personalidad arrolladora y un constante éxito entre las mujeres, Morton no era precisamente candidato al trono de la simpática.

Luego de cruzar el país de costa a costa, en junio de 1923 realiza sus primeras grabaciones con músicos no del todo identificados. Un mes después graba algunos temas para el sello Gennett con los New Orleans Rhythm Kings, banda de jóvenes blancos oriundos de Chicago, que son una de las primeras muestras de música integrada. Estas grabaciones son consideradas clásicas con toda justicia y deben figurar en toda antología que intente aproximarse a la época. Es aquí donde por primera vez pone en práctica su frase: “El piano debería ser siempre la imitación de una gran orquesta”. Consigna a la que han acudido, acuden y seguirán acudiendo todos los intérpretes que deseen aportar creativamente al desarrollo del instrumento de las 88 teclas de marfil.

Chicago era el lugar donde debía estar todo músico en 1924. No solo porque la industria musical había sentado sus reales allí, sino porque la crisis económica derivada del final de la Gran Guerra había llevado a que muchos instrumentistas de

diferentes lugares migraran buscando prosperidad y mejores condiciones de vida. Los sindicatos del crimen organizado tenían una ingente fuente de ingresos en las actividades asociadas al *show business*. Los garitos, clubs o *speakeasy* eran los lugares donde los *bootlegers* comercializaban alcohol y cerraban o emprendían negocios. Y era obvia la música que prevalecía. Está fehacientemente documentado que Capone era un gran aficionado y que muchas bandas musicales se organizaban de la noche a la mañana solo con la intención de complacerlo. Las *flappers* —o *jazz babies*— eran el modelo femenino de la época. Y el derroche que generaba la opulencia de los nuevos ricos contribuyó al desarrollo de una forma artística que era vista entre la pérdida espiritual y la perfecta puesta en escena para la diversión ininterrumpida. Buena parte de la mejor obra de Francis Scott Fitzgerald tiene como eje esta década.

Hacia 1926 Morton gozaba de una gran reputación. Se autodenominaba creador del *riff* y del *break*. Y razones para afirmar esto no le faltaban. Pero afirmar que había inventado el jazz le valió críticas y reproches de tirios y troyanos. Desde quienes señalaban que era el delirio propio a una persona trastornada hasta quienes ninguneaban y reían de tan gravitante declaración. Tales extremos alcanzaban a todos los críticos sin excepción y de alguna manera la discusión no ha perdido vigencia. Obviamente puede sonar entre

exagerada y desmesurada tal declaración, pero algo desconcertante ocurrió en un espacio de dos años. Gracias a los contactos de su mánager consiguió un contrato con RCA Victor, que era el sello discográfico más importante de la época, para grabar en el formato que deseara y con absoluta libertad creativa temas que con el correr del tiempo se convertirían en los paradigmas por antonomasia del jazz.

Para tal efecto se rodeó de algunos de los músicos con que mejor sintonizaba para difundir su evangelio: George Mitchell (corneta), Kid Ory (trombón), Omer Simeon (clarinete), Johnny St. Cyr (banjo), John Lindsay (bajo) y Andrew Hilaire (batería) fundando Red Hot Peppers. En ese espacio de tiempo algunos nombres fueron cambiando, pero el sonido que acuñó alcanzó el ápex absoluto en base a consideraciones formales que fueron inéditas para su tiempo. Ante todo, es elemental considerar que, si bien era un magnífico pianista y su música mantiene una refrescante línea melódica, no era un virtuoso del instrumento. Tomando como base el ragtime aplicó un estilo de composición orquestal donde cada detalle de las interpretaciones fue minuciosamente destilado. En vez de desarrollar el tema y dar espacio para la improvisación, como era la usanza en la época, escribió pasajes de conjunto con mucho cuidado donde los solos, *breaks*, contrapuntos instrumentales y diversas variaciones polifónicas irrumpían para desconcierto y maravilla del

oyente. Algunas de estas maniobras no tenían acompañamiento rítmico. Eran combinaciones que provenían de una formación paradójicamente clásica, que Morton había afilado gracias a su vocación autodidacta. Y a las que seguramente Duke Ellington, Fletcher Henderson o Bennie Moten prestaron gran atención, aunque amoldándola a su propia estética.

Temas como *Black Bottom Stomp*, *The Chant*, *Doctor Jazz*, *Grandpa's Spells*, *Wild Man Blues*, *Beale Street Blues*, *Winnin' Boy*, *Cannonball Blues* o *Kansas City Stomp*, entre varias otras opciones, son modélicos en su género y piezas de estudio que obligan a deconstruir su ensamblaje para analizar en profundidad el arte de la composición. Y esa es precisamente su contribución. El trascender la limitada forma del blues y del rag, pese a tomar elementos de cada estilo, para escribir en un idioma propio. Morton es el primer compositor en haber escrito en un lenguaje personal incorporando espacios para la improvisación al interior de una estructura definida con gran sofisticación. Con estas grabaciones nace el jazz moderno convirtiendo al género en una consumada obra de arte.

No deja de ser curioso que las diferentes formaciones de los Peppers nunca alcanzaron a tocar en vivo. Fueron bandas especialmente creadas para grabar en el estudio.

Terminado el contrato continuó su vida errabunda y el inevitable descenso al que se llega luego de alcanzar la cumbre. La depresión económica lo obligó a desplazarse a New York y posteriormente hacia Washington tocando con músicos locales y ganándose la vida en locales sombríos y de dudosa reputación. Dejó de grabar por algunos años y se dedicó a diferentes actividades, no siempre del lado de la ley. Precisamente en 1935, mientras organizaba peleas de box y regentaba un club local, una noche luego de una golpiza fue acuchillado en la espalda durante una reyerta por un matón. Si bien logró recobrar de las heridas, su salud nunca fue la misma.

Olvidado por el público y subsistiendo en trabajos esporádicos en 1938 escuchó casualmente en la radio una entrevista a W. C. Handy —afamado compositor oriundo de Alabama y autor de diversos temas que son parte del cancionero americano— donde afirmaba haber sido creador del jazz y del blues. Fue la chispa que reavivó el espíritu de Morton. Escribió una carta a los diarios afirmando categóricamente que él era el verdadero padre del jazz, blues y ragtime. Declaración altisonante que encendió la pradera entre los críticos y *jazzfans*. Y de alguna manera revivió en apariencia viejos y marchitos laureles.

Fue Alan Lomax (notable investigador del folclore musical yanqui) quien atraído por la música y el personaje le solicitó que grabara sus

memorias y recuerdos. Este testimonio, de capital importancia para conocer la evolución y desarrollo del género, es parte del archivo en audio de la Biblioteca del Congreso norteamericano. Es un deslumbrante recorrido musical y anecdótico de Morton que acompañado de un piano (y posiblemente varias botellas de whisky) canta, habla, bromea, interpreta diversos estilos y conjura nombres de una serie de intérpretes de quienes no se tiene memoria consiguiendo ingresar al oyente por más de ocho horas en el túnel del tiempo. Lomax, asombrado por la vivacidad de Morton, le propuso escribir su biografía. Y de allí nace un libro imprescindible y estimulante donde las fronteras entre realidad e imaginación se confunden. Lleva de título **Mister Jelly Roll**.

En 1939 lleva a cabo sus últimas grabaciones en New York aprovechando la moda del *revival* del sonido de New Orleans. Con una banda de coterreños de primer nivel. Sidney Bechet, Zutty Singleton y Albert Nicholas entre otros nombres. No fueron temas apreciados por la crítica. Sonaban a música antigua mientras el estilo *swing* de las *big bands* daba sus últimos coletazos. El inminente cambio de década preparaba el terreno para el salto cuántico del *be bop*.

Cansado y enfermo viaja por última vez a Los Ángeles donde muere en 1941. Solo unos cuantos músicos fieles asistieron a su entierro. Hasta allí las peripecias del ser humano. Queda ante la posteridad la obra.

Este conciso resumen intenta sintetizar algunos hitos de su trayectoria en este mundo. Pero en pleno siglo XXI ¿cuál es el real legado de Morton? Es una pregunta que es válida formular. Más allá de que sea o no el inventor de un género (algo altamente improbable) que es el telón de fondo rítmico de una forma de sentir y vivir que se halla en las antípodas del mundo virtual contemporáneo, reviste gran interés el análisis del proceso inventivo. No solo porque señala el camino para creadores tan importantes como Armstrong, Ellington, Monk o Mingus, sino porque las grabaciones que llevó a cabo con diferentes alineaciones de los Red Hot Peppers, así como en otros formatos, son esenciales para entender lo que significa la música moderna.

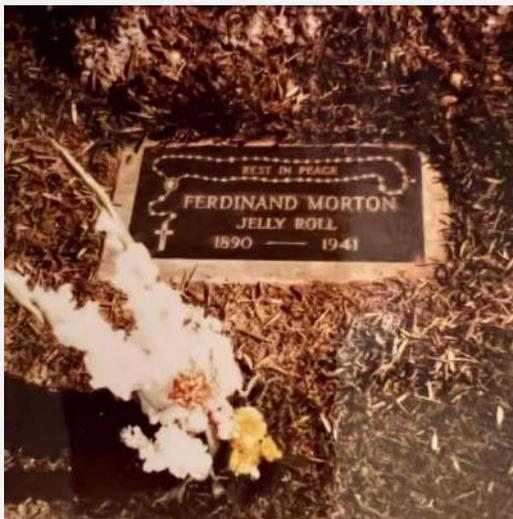
Al margen de cualquier juicio subjetivo no cabe duda que fue un genio. Errático, desordenado e imprevisible. Tal como los tiempos en que vivió. La historia no ha sido generosa con él. Cuando se mencionan los grandes nombres del jazz es práctica común obviarlo. Salvo en libros especializados que exploran la materia.

Afortunadamente hay algunas excepciones. En el film de Giuseppe Tornatore *La leggenda del pianista sull'oceano* (1998) el protagonista es desafiado por Morton para interpretar *The Crave*. Algo que no es más que una licencia de la imaginación. Pero que de alguna manera consigue despertar la curiosidad del público sobre el

personaje. En 1995 el servicio postal americano lanzó al mercado una estampilla con su rostro que, si bien no ha tenido mucha circulación, ayuda de alguna manera a visibilizarlo ante el gran público.



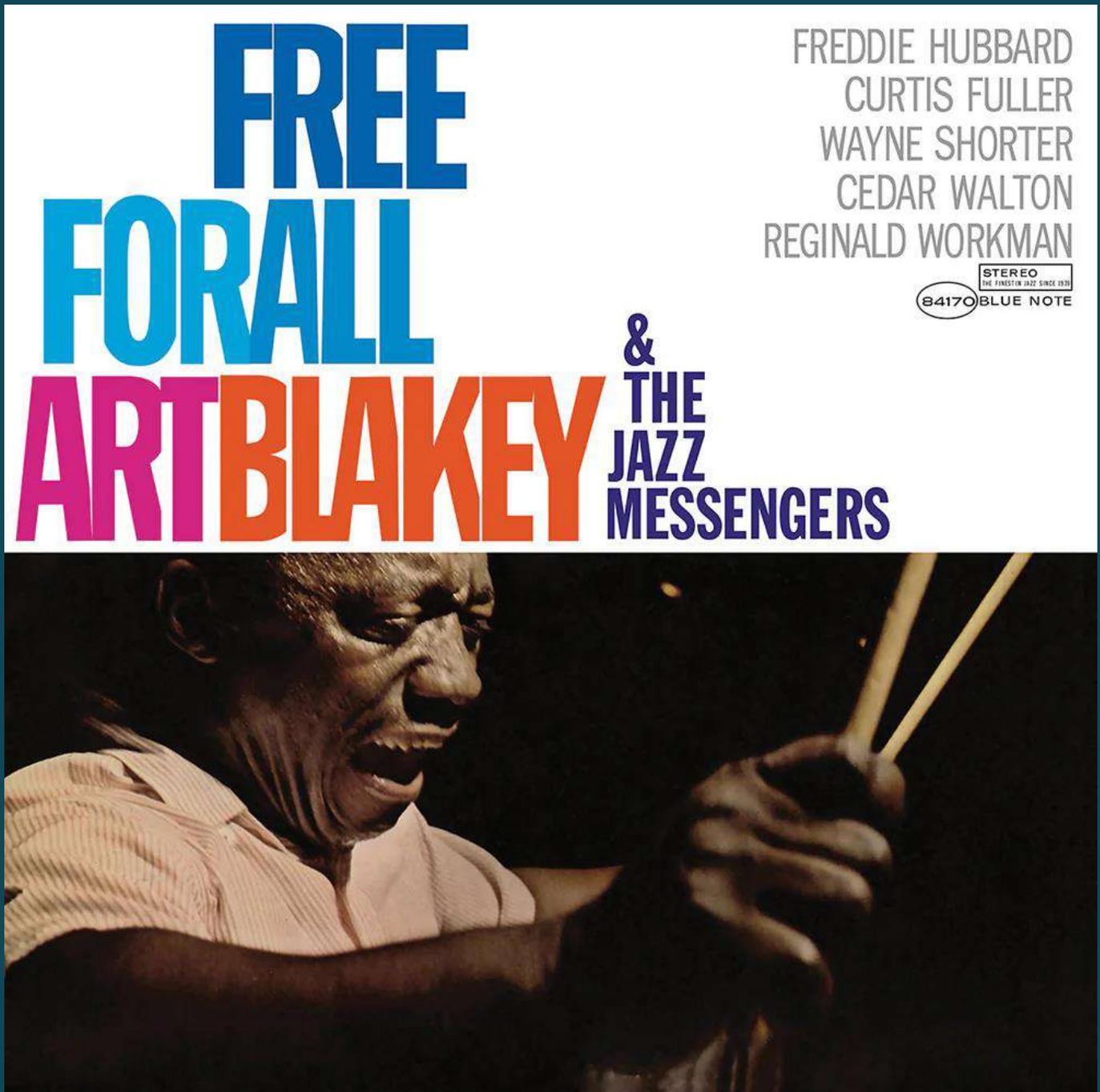
De la misma manera, en los últimos años la Lincoln Center Orchestra, bajo la conducción de Wynton Marsalis está difundiendo su música y ayudando también a resaltar su nombre. Son esfuerzos aislados, pero tributos hacia una obra de solidez arquitectónica.



En las conversaciones sostenidas con Lomax que dieron origen a su biografía, Morton recuerda un incidente que le ocurrió hacia 1910 en uno de los tantos retornos a su ciudad natal. De forma inopinada las manos le temblaron, su salud decayó y perdió la motivación para tocar. No podía trabajar y su economía se fue a pique. Casualmente encontró por la calle a un célebre curandero, Papa Sona, quien le señaló que había sido embrujado por uno de los tantos enemigos que tuvo a lo largo de su vida. Le ofreció curarlo si se sometía a sus rituales. Durante tres viernes fue sometido a baños con hierbas mientras el hechicero bailaba a su alrededor salmodiando palabras ininteligibles haciéndole beber pócimas que ingería sin conocer el contenido. Al término del proceso Morton se sintió totalmente recuperado. Para finalizar la sanación, Sona le preguntó cuál era su mayor deseo. Morton le respondió que deseaba tocar el piano en la casa más famosa y adinerada de Storyville. Lo obtendrás en tres días le respondió. Solo págame lo que estimes conveniente. Setenta y dos horas después, para su perplejidad, se hallaba sentado frente al piano del lugar que había escogido y se sintió lleno de vitalidad y nuevamente la bonanza económica lo acompañó. Nunca retornó a ver a Papa Sona ni retribuyó su esfuerzo. Amargamente adujo a su ingratitud la suerte que corrió en los últimos años de su vida.

Luciano Vargas

Grabaciones imprescindibles



Sello: Blue Note (1964)

Por Luciano Vargas

ESTACIÓN JAZZ

Existe unanimidad entre la crítica especializada en ponderar que la credencial de modernidad que aporta el género del *be bop* al desarrollo del jazz, se sostiene en las profundas innovaciones que diversos músicos alcanzaron con la exploración de su herramienta de trabajo. El final de la Segunda Guerra Mundial y el inevitable cambio del estado del arte propulsó experiencias inéditas e insólitas que revolucionaron tanto la composición como la interpretación instrumental, cambiando de manera radical los conceptos tradicionales de ritmo, armonía y melodía, trípode sobre el que se construye el arte de la música. Se hacía cada vez más lejano el tiempo en que un ejecutante acompañaba linealmente en determinados pasajes de un tema. Había la obligación de dar un paso hacia adelante.

En relación con el ritmo, fue Kenny Clarke el pionero en la independización del sonido de la batería en el legendario *Minton's Playhouse*, en pleno corazón de Harlem, a inicios de la década de los cuarenta del siglo XX. Sus alcances fueron observados, estudiados y perfeccionados por dos de sus más notables contendientes: Max Roach y Art Blakey. Precisamente este último es el fundador de la que fue la banda más longeva y prolífica de la historia del jazz: *The Jazz Messengers*.

Fundada en 1947 y en actividad hasta el deceso de su creador en 1990, por sus filas circularon docenas de músicos, por lo que fue considerada una suerte de universidad formativa para jóvenes

valores de potencial creativo y talento —muchos que posteriormente evolucionarían hacia importantes carreras solistas—, contribuyendo a generar un sonido atemporal y de profunda sofisticación gracias a arreglos de primer nivel y brillantes ejecuciones, combinación de elementos que llevó a que la banda fuese encasillada dentro del género del *hard bop*, aunque trascendiendo largamente esos límites. Muchas de sus alineaciones son piedra de toque obligada para todo investigador de la materia.

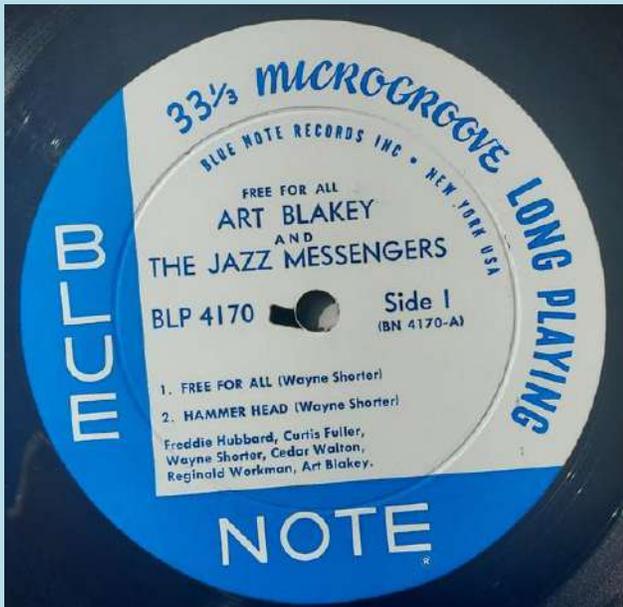


Cedar Walton, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Reggie Workman, Art Blakey, y Freddie Hubbard.

Hacia 1964 la banda estaba integrada por Freddie Hubbard (trompeta), Curtis Fuller (trombón), Wayne Shorter (saxo tenor), Cedar Walton (piano), Reginald Workman (bajo) y Blakey. Llevaban tocando tres años seguidos y habían obtenido un sonido refulgente cual diamante cuya evolución cronológica se puede observar en trabajos como *Mosaic* y *Buhaina's Delight* (ambos

ESTACIÓN JAZZ

grabados en 1961), *Three Blind Mice* y *Caravan* (1962) y *Ugetsu*, registrado en directo en Tokyo en 1963. *Free for All*, que muchos expertos consideran su mejor y más arriesgado trabajo, fue grabado en febrero en un período turbulento de la historia norteamericana en que pueden considerarse como líneas divisorias los magnicidios de John F. Kennedy y Malcolm X.



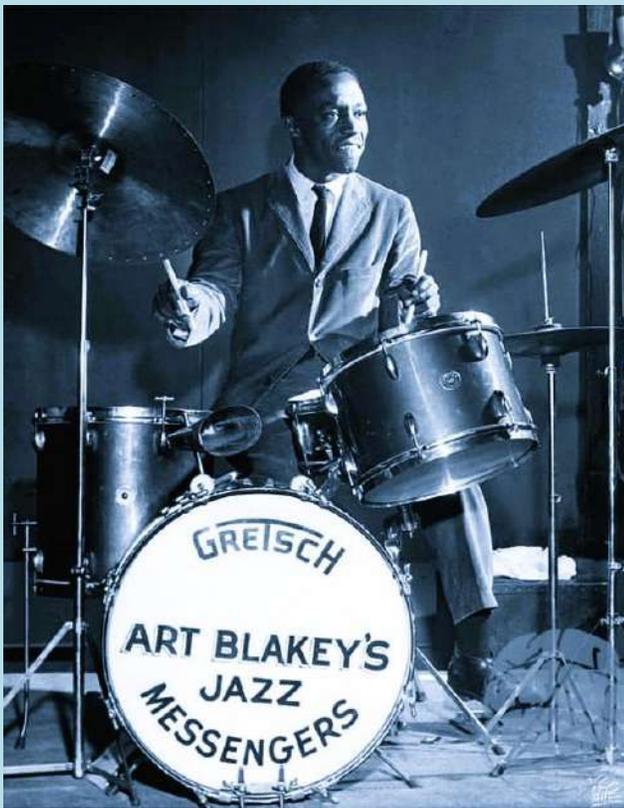
El telón de fondo social era altamente combustible. La lucha por los derechos civiles afroamericanos había alcanzado el punto de no retorno. Un año atrás se había llevado a cabo la marcha sobre Washington organizada por Martín Luther King sin resultados inmediatos. A la vez se luchaba en las calles con violencia por una ley que permitiera el derecho al voto. Simultáneamente la violencia racista incitada desde diferentes sectores del *establishment* pretendía perpetuar políticas de segregación. El odio y la tensión desde diferentes sectores de la población ante el rumbo de los acontecimientos hacía presagiar un escenario futuro imprevisible. Si bien la célebre canción de Bob Dylan reflejaba este período, todavía tendría que pasar un buen tiempo para hacerse efectivo el cambio.

Es en medio de esta atmósfera que la banda ingresa al estudio para interpretar cuatro temas por espacio de treinta y seis minutos. Precisamente al día siguiente de la primera presentación de The Beatles en el show de Ed Sullivan. Hecho que no deja de ser entre curioso y anecdótico.

Es una intensidad abrumadora la primera sensación que ocasiona escucharlos. La combinación de metales y el ritmo frenético hacen del trabajo de conjunto una experiencia de alto voltaje. Música que no toma prisioneros y que a través de actuaciones detonantes coge del cuello al oyente por su urgencia e inmediatez, casi emulando el sonido del cuarteto de Coltrane. La maquinaria

ESTACIÓN JAZZ

sonora hace girar cada engranaje en medio de una sinergia incandescente de efecto devastador. Todos los músicos se hallan en estado de gracia improvisando variaciones armónicas ininterrumpidas en medio de los continuos polirritmos de Blakey que, haciendo de rampa de lanzamiento, los estimula mediante exclamaciones a seguir avanzando. Es un *tour de force* interpretativo que por momentos oscila entre la música modal, el *free bop* y como compensación y alivio final la *bossa nova*. No causa extrañeza que la batería se rompiera en medio de las sesiones.



Art Blakey

Nat Hentoff en las notas de contraportada señala la emoción desenfadada y las actuaciones

sobresalientes como la característica principal de esta grabación. También hace alusión a un Blakey 'más galvanizado que de costumbre'. Frase que pareciera ser un guiño crítico. Cuando no una referencia encubierta al *zeitgeist*.

Rudy Van Gelder, ingeniero de grabación de numerosas obras maestras del género para el sello, debe haberse desconcertado ante el volumen imponente de la banda. Su capacidad para registrar cada sonido y ecualizarlo apropiadamente debe haberse puesto a prueba. Los resultados se aprecian en formatos analógico y digital (recién en el año 2003).

1964 fue un año bisagra para la historia del jazz. Una temporada de cambios formales que dejaba de lado la herencia de un pasado glorioso y apuntaba hacia el desarrollo del género *free*. Con todos los excesos, grandilocuencia, autocomplacencia y hallazgos que implica toda renovación. Las obras de aquella temporada más reconocidas por la crítica y que soportan el test del tiempo sin perder frescura son: *Crescent* y *A Love Supreme* (John Coltrane), *Out to Lunch!* (Eric Dolphy), *Empyrean Isles* (Herbie Hancock) y *Witches and Devils* (Albert Ayler). Obras maestras que están más allá de la reseña pasatista y cuyo legado sigue sin estar suficientemente explorado. Pero *Free for All* señala el hito de cambio. Es palpitante, explosivo, enérgico y peligroso.

Poco más se puede pedir a la música.

La revelación de la lluvia, temporalidad del deseo

Timothée
Chalamet

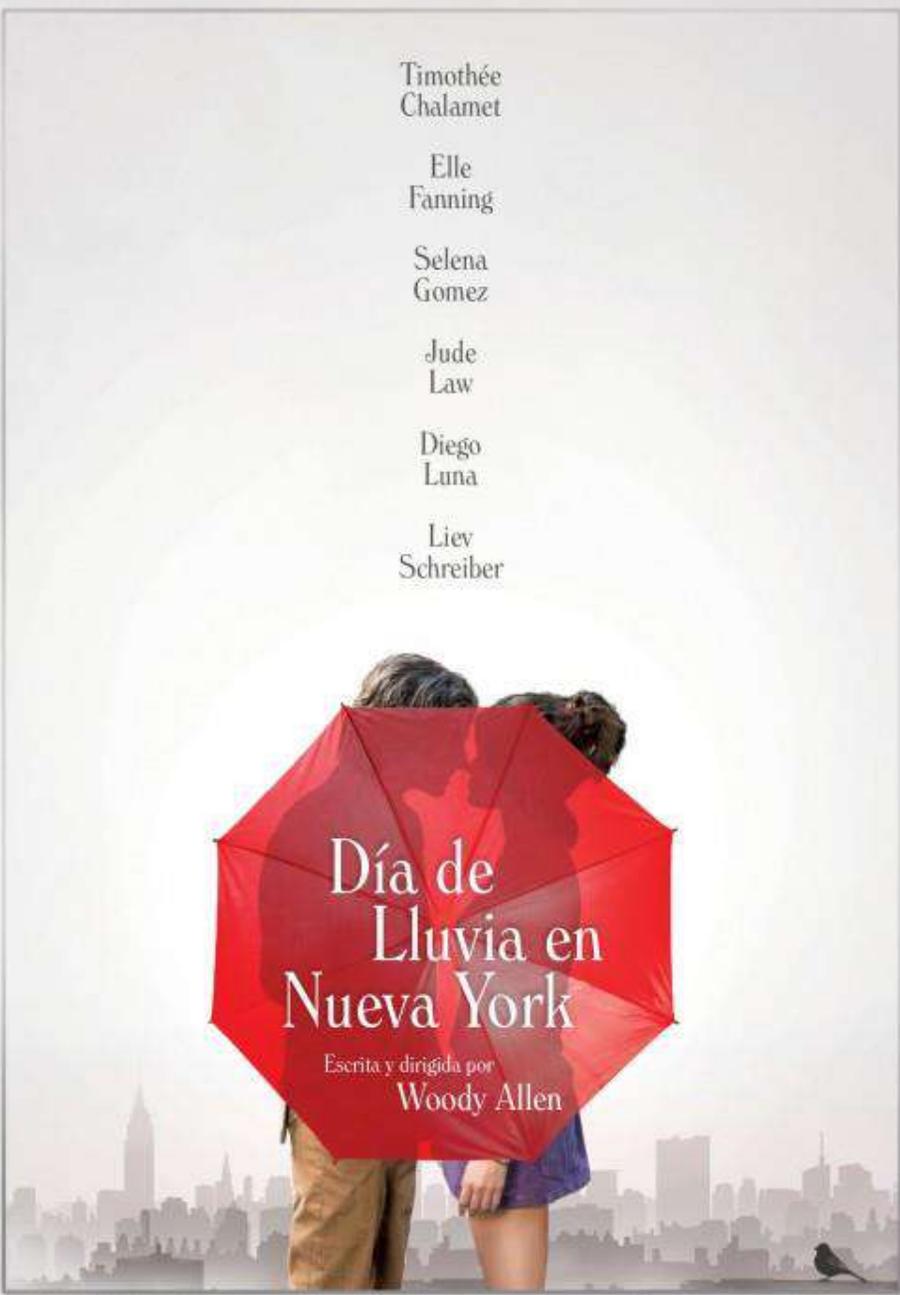
Elle
Fanning

Selena
Gomez

Jude
Law

Diego
Luna

Liev
Schreiber



Día de
Lluvia en
Nueva York

Escrita y dirigida por
Woody Allen

GRANIER PRODUCTIONS presenta una producción de PERDIDO: TIMOTHÉE CHALAMET, ELLE FANNING, SELENA GOMEZ, JUDE LAW, DIEGO LUNA, LIEV SCHREIBER
MÚSICA DE PATRICIA DISERTO, DE LA ÓPERA SUZY BENZINGER, LIBRO DE ALISA LEPSCHER, ACE, DE FANTASÍA SANTI LOBUASTO, CANTANTE VITTORIO STORARO, A.C., A.C. MONTAJE RONALD L. CHEZ
EDICIÓN DE ADAM B. STERN, HOWARD FISCHER, COMPOSICIÓN HELEN ROBIN, MONTAJE LETTY ARONSON, P. A. ERICA ARONSON, P. A. DISTRIBUCIÓN WOODY ALLEN

© 2019 BY WOODY ALLEN

Por Elvira Martorell

*La vida real está bien,
para quien no puede hacer algo mejor.*

A Rainy Day in New York
de Woody Allen

¿Es la vida real aquella que creemos estar destinados a vivir o la que proviene de nuestros sueños más íntimos?

Ella lo definió a él como: “Un excéntrico. Buscando un sueño romántico de una época que se ha desvanecido”.

En principio, él, Gatsby, no era más que un niño rico neoyorkino, estudiante universitario y de novio con una linda típica chica rubia, del Medio Oeste americano.

Todo comienza con un viaje juntos a New York, motivado por un reportaje que ella, Ashleigh, realizará a un director de cine, con cierta fama y grandes ínfulas.

Gatsby rechaza su propio origen, sobre todo a su madre, una acaudalada dama que realiza galas de beneficencia, para gente de fortuna en New York.

Ha planeado una serie de actividades y recorridos para lucirse con la novia, mostrándole su ciudad, donde no escasean los hoteles caros y restaurantes de moda.

Recorrido cuidadosamente preparado, para evitar cualquier contacto con sus padres. Más aún cuando ese día coincide con una de las galas de

su madre, que le ha instado a concurrir a la misma.



Ese día llueve en New York.

El tiempo afectará sus planes. Pero allí mismo, en su ciudad, ese día de lluvia, tendrá lugar la revelación. Tan inesperada como real, de su origen y de todo lo por venir.

El encuentro

*¿El amor es una decisión
o fruto de la casualidad?
¿Y la felicidad?*

Elizabeth Finch
de Julian Barnes

En una calle cualquiera, él se topa con un ex compañero de colegio, que se halla filmando una película.

Le pide que actúe en una escena que tiene lugar en un auto, haciendo pareja con una chica, que resulta ser, casualmente, la hermana de su ex novia adolescente.

La novia rubia, por su parte, en su papel de novel periodista, se halla en una vorágine arrolladora, entre el director caprichoso, su productor desesperado y un actor de moda, que la quiere llevar a la cama.

Gatsby se encuentra con que sus planes románticos se van desinflando cual globos arrugados, sobre las calles húmedas, de ese día lluvioso en New York. Hasta llegar al colmo de ver en la televisión del hotel un noticiero, donde sorprenden a su novia subiendo al *motor home* de dicho galán de moda.



Entre ambas escenas, Chan, la hermana menor de la ex novia, lo interpela desde el comienzo, en la escena del auto:

—Besame bien. Eso no es un beso.

—Haceme sentir el beso como algo hot en todo mi cuerpo.

Gatsby le responde que tiene novia.

—No se va a enterar —le dice Chad.

Él cobra fuerzas y le da un gran beso, un beso de verdad.

Comienza a llover, de nuevo.

Van a la casa de los padres de Chan, quienes están en la playa. Ella le cuenta que se ha quedado porque tiene una cita, esa noche, con un dermatólogo rico.

Mientras Chan se cambia la ropa mojada de lluvia, él toca el piano y canta una canción de amor, melancólica: *Every happens to me, Todo me pasa a mí.*

“...Castillos de sueño en el aire que han sido hipotecados... el maleficio del corazón de la amada, me enamoré sólo una vez... Al principio mi corazón creyó que podrías romper este maleficio, que este amor cambiaría el truco para acabar con la desesperación... Pero ahora no puedo engañar esa cabeza que piensa por mí. Tu respuesta fue adiós...”

Junto al ventanal, Gatsby imagina una escena frente al reloj Delacorte, del Central Park, ese en el que dan vuelta las esculturas de animalitos a cierta hora, donde dos amantes se encontrarían.

Gatsby dice: —Él espera, pero ella no va o él se va con otra.

—Prefiero un final más ingenuo, quizá —responde Chan—. Que se encuentran y se besan.

Luego, van al museo, donde le revela en la recorrida, cómo su hermana mayor le relató los encuentros sexuales con él, que no lo dejan muy bien parado, calificándolo con un 6.

Ahí mismo le confiesa, con naturalidad, que ella, la más pequeña, estuvo siempre enamorada de él.

Casualmente se topan con unos tíos de Gatsby, quien intenta infructuosamente evitarlos, pero que le recuerdan que esa noche es la gala de su madre. Precisamente a la que está evitando ir.

A la salida, Chan le pregunta por qué no renuncia a la fortuna familiar, si tanto le molesta, gana dinero jugando al póker —donde le va muy bien— y toca por las noches en un piano bar.

Gatsby le dice que esos son sólo sueños, no la realidad. Chan enuncia ahí la frase del comienzo: —La vida real está bien, para quien no puede hacer algo mejor.

Después, él recuerda que Amy, la hermana mayor era hermosa y algo promiscua. Chad, la hermanita, siempre fue una patada en la ingle.

¿¿Pero quién es ella??

Chan viene a encarnar una pregunta que incomoda a Gatsby, la pregunta por el Deseo. Ese que nos define y nos mueve, el que nos conecta con

lo más profundo de nosotros mismos y desafía al Destino, en su empuje de realización.

La doble o el simulacro en lo real

*El artificio,
construye también la realidad*

E.M.

Luego que Gatsby ve a Ashleigh, su tonta novia rubia, del brazo del galán, sólo puede deprimirse.

Va a un piano bar, toma una ginebra e intercambia miradas con una mujer un poco mayor que él, una hermosa prostituta rubia.

Le propone un pago importante para ir a la gala de su madre, haciéndose pasar por la novia ausente, del medio oeste americano, hija de un banquero.

La madre no le quita los ojos de encima a la falsa novia en toda la noche, advirtiendo el engaño de Gatsby.

Es ahí donde toma la decisión de encararlo.

Es la hora de la verdad, esa que ha permanecido oculta toda su vida para él.

Y que se revela en boca de su madre frente al reflejo de la bella prostituta, puesta en el lugar mismo donde debería estar la candidata rubia,

tonta y rica. Esa que la madre abiertamente ha preferido para él.

La madre siente que la hora ha llegado.

De confesarle su historia, de acompañante y de prostituta, de chica sola y sin recursos económicos. Que fue así como conoció a su padre y se enamoró de él y que incluso sus ahorros fueron la base, con la que se construyó la fortuna familiar.

Simulacro. Artificio real. Allí donde la ideal preferida falta, es una doble de su propia madre en la juventud, la que él elige, inadvertidamente, para tomar su lugar.

Entre la Ashleigh real y el simulacro de la misma sostenido en la bella prostituta, no hace más que redoblar la propia imagen materna.

La elección, para el hijo, de una novia a la medida del ideal de sí misma, la que hubiera querido ser, una rubia linda, hija de un padre rico. Y no una pobre chica, que debió vivir cosas inconfesables hasta forjar su propio destino, universidad, marido y fortuna.

El secreto materno

*La esperanza como acción,
nace de la desesperación*

Byung-Chul Han

Resulta que somos de allí de donde venimos, del árbol que nos dio origen.

No se puede evitar el destino, como bien lo demuestra Edipo y también Hamlet, en la tragedia *shakespeareana*.

Nuestro margen de libertad como sujetos, se juega siempre en el estrecho desfiladero del Deseo.

El secreto del origen materno y de la fortuna familiar deja, luego, a Gatsby frente a otra revelación, inesperada, la de su propio deseo.

Gatsby pudo ver ahí, cómo lo irreal del mundo lujoso actual de su madre intentaba velar ese horror anterior, que aún la despertaba por las noches, como recuerdo vivo de situaciones hirientes y dolorosas.

Pero, también entendió cómo de la mayor desesperación puede surgir la esperanza. Esperanza que no es optimismo, sino acción del deseo. Ese mismo, el suyo, que aguardaba dormido en el seno materno, la oportunidad de su emergencia.

En verdad, podemos pensar que la madre quiso construir para él una vida ideal, con brillo y sin fisuras, para reparar su propio desamparo juvenil. Sin ver que así, sólo ahogaba la posibilidad del deseo del hijo.

La palabra, que en la conversación cae como rayo fulminante, es **perversidad**, que se atribuye a

Gatsby, quien se halla mucho más cerca de ser un niño malcriado y desdeñoso, que un perverso real. Perversidad que su madre lee como tal en la afición de Gatsby por gente marginal o con menos recursos, que resulta ser, justamente, el fruto genético de su propio origen.

En verdad, lo que ella podría sentir, finalmente, como perverso es también la resistencia de él a sostener su artificio de mujer glamorosa y afortunada, y poner al descubierto, en la confrontación con la figura de la prostituta, su verdadera esencia, la cara real histórica bajo la máscara actual.

La revelación

*Nuestros sueños son
nuestra segunda vida.*

Patti Smith

La revelación materna ha tenido lugar.

Ahora Gatsby conoce la historia del deseo que lo antecede, la del ser que lo trajo al mundo.

Detrás de la cultura, la alta sociabilidad y el *glamour* actual, se halla el núcleo real de la carencia básica: desesperación, desamparo, escasez de recursos. Pero también una decisión inquebrantable de esa joven mujer, de hacer otra cosa con su vida.

Esa era ella, quien lo había dado a luz y quien quiso brindarle todo lo que no tuvo.

No sólo para que fuera feliz, sino también para que, al encumbrarse, la encumbrara. Y sacara definitivamente del barro, a esa jovencita del medio oeste americano —como Ashleigh— que sobrevivió a noches oscuras y denigrantes, para emerger ahora brillante y victoriosa, como la gran dama de los acaudalados salones neoyorkinos.

Gatsby, finalmente, estaba siendo el objeto de reparación simbólica de la desolación juvenil de su madre, quien quiso allanarle el camino narcisísticamente, en lugar de enseñarle a llevar adelante su propio deseo.

Sin embargo, es en ese relato donde descubre que él también puede elegir y tomar en sí, la valentía de perseguir sus sueños.

En el reencuentro con Ashleigh, en el hotel, ella le relata, entusiasmada, su día pleno de situaciones nuevas y excitantes, en el mundo del espectáculo.

Deciden dar el característico paseo en mateo por New York, antes de volver a la Universidad, justo cuando ha parado de llover.

Pero todo, para Gatsby, ha cambiado.

Abandona de repente el carruaje con Ashleigh, mientras empieza a declarar su amor por New York con su monóxido de carbono, su ruido urbano, y también sus legendarios piano bar.

La decisión de dejar Yardley y la novia rubia tonta, es al haber entendido que su Deseo se halla en ese lugar, en New York.

En un acto tan impulsivo como verdadero, se baja de improviso y se despide rápida y alegremente de Ashleigh. Ella, sorprendida, le pregunta si no volverá a la Universidad, mientras él se aleja sonriéndole, a pasos agigantados, dándole dinero y enviándole saludos a todos en Yardley.

Comienza a llover. De nuevo.

La Temporalidad del deseo

*...Para ella, el amor
consistía más
en lo verdadero,
que en la felicidad.*

Julian Barnes

Central Park, puente, reloj, animalitos musicales girando a la hora señalada, 6 pm.

Gatsby consulta el reloj pulsera y su mirada se dirige al horizonte, allende el puente. No hay cita programada, sólo la espera de una posibilidad para nada asegurada.

Comienza a llover. Otra vez.

Ella aparece caminando a las 6 pm en punto, cuando los animalitos con instrumentos en mano,

dan su vuelta acostumbrada, en tanto suenan las campanadas del reloj de Delacorte.

Aunque íntimamente la espera, Gatsby se sorprende al verla llegar caminando bajo el puente.

—No lo iba a arruinar —. Dice Chad, sonriente.

—¿Y el dermatólogo?

—Rico y atractivo, pero estoy acá.

—Y eso que soy un ocho —, responde Gatsby.

—Es otoño — dice ella, plena de sabiduría femenina. —En primavera, serás un diez.

Esperanza. Promesa.

Guiño que abre la temporalidad del deseo, en espera del colofón de la revelación acontecida.

La del sujeto luego del acto, en la promesa de porvenir, que sólo puede enunciar un amor que se atreve a soñar de verdad.

Atravesando el muro de lo real y avizorando la consagración en ciernes del hallazgo: el misterio de lo erótico.

Epifanía del encuentro entre deseos.

Música de piano, allá a lo lejos.

Un día cualquiera, cuando cae la tarde, y hay dos que se quieren besar, en el latido secreto de la lluvia. Cuando el reloj da la hora, frente al puente de siempre, en el corazón mismo del Central Park.

Elvira Martorell

Miss Deren

Una forma para hablar de poesía
en una película o del cine poético

Alejandro Pidello



Colección **Estación Cine** / 37



El cine clásico de vuelta en casa



Misántropo de Damián Szifron



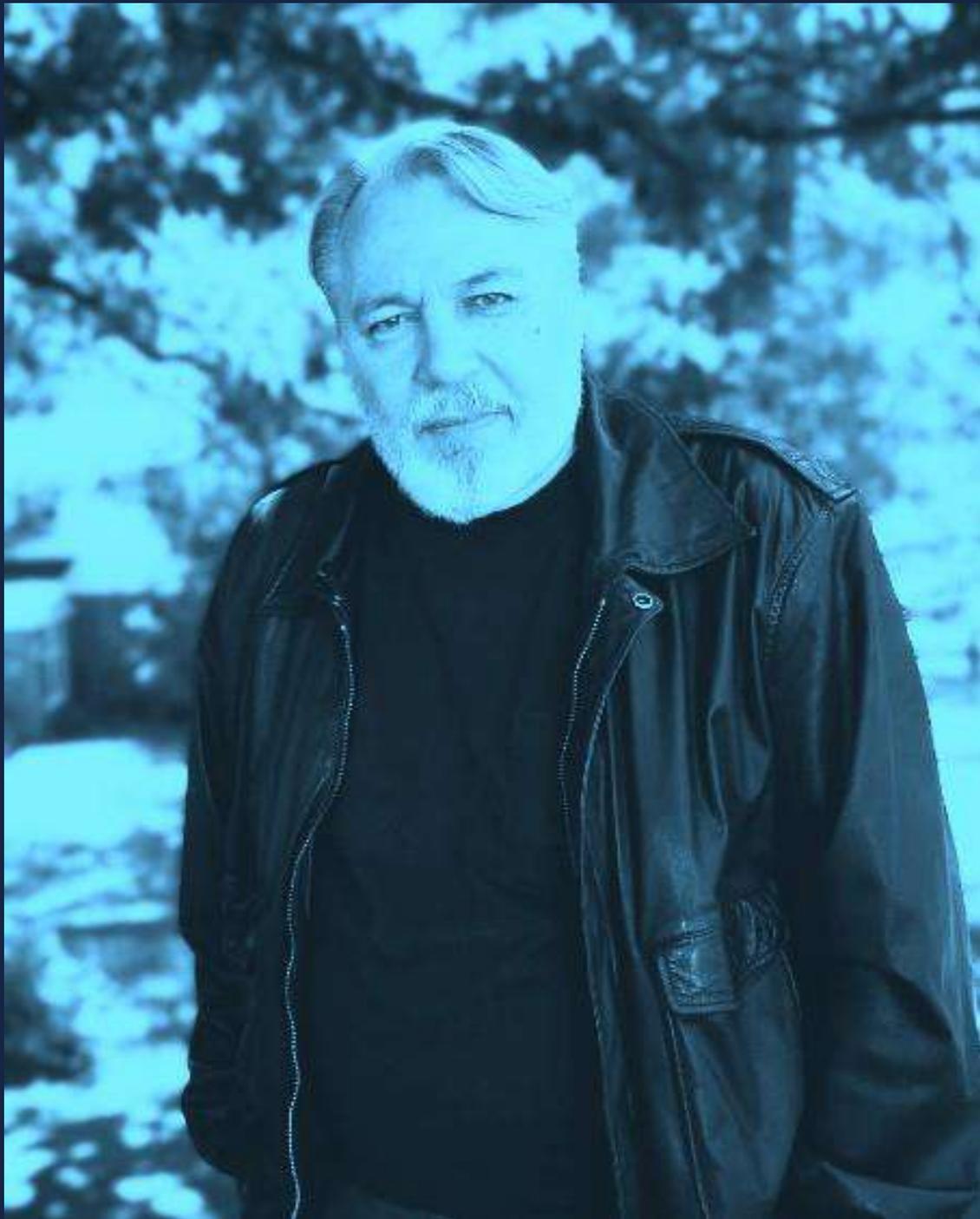
Alberto H. Tricarico



COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

Lutz, el desconocido



Por Juan Carlos Margaretich

John Lutz es poco conocido en estas tierras, o mejor dicho: en esta lengua, el español. Apenas se han traducido cinco o seis de sus novelas de más de cuarenta que ha escrito y solo un puñado de cuentos (la mayoría en las antologías editadas en español: *Hitchcock Presenta* y en algunas otras revistas) de más de doscientos cuentos que escribió. La obra de Lutz transcurrió dentro del género editorialmente llamado: “suspense”. Incluyó suspense político, suspense urbano, humor, ocultismo, procedimiento policial, espionaje, histórico, futurista, detective aficionado, prácticamente exploró todos los subgéneros. En 1966 publicó su primer relato corto «Thieve's Honor» en *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine* y en 1971 *La verdad de la materia*, su primera novela. Fue autor de la novela en la que se basó el guion del film *Mujer blanca soltera busca* (dirigido por Barbet Schroeder) que circuló por algún canal de cable hace unos años.

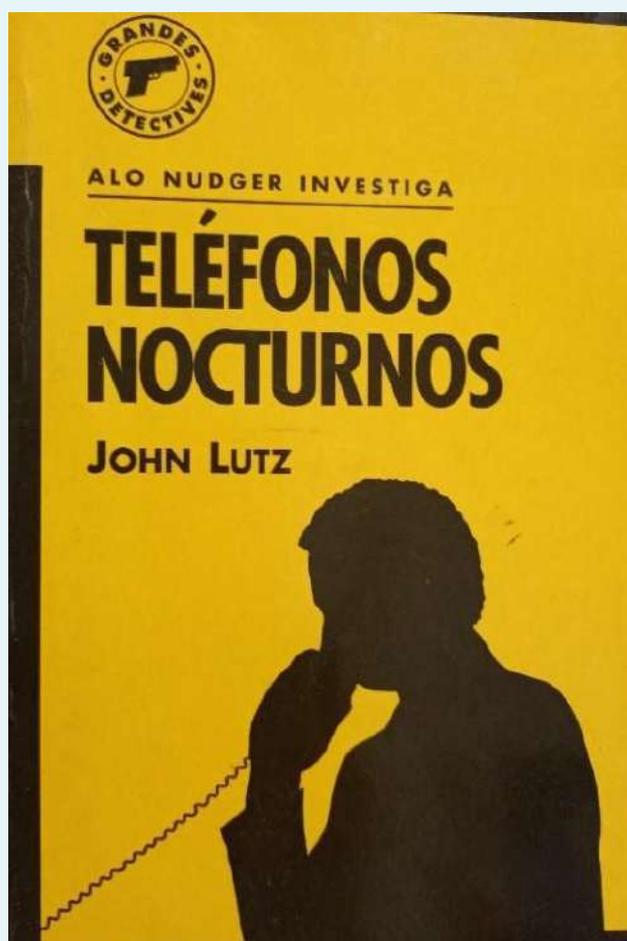


Lutz nació en Dallas, Texas, el 11 de septiembre de 1939. Trabajó como obrero de la construcción,

acomodador de teatro, peón de depósito, camionero y telefonista de la policía de Saint Louis, Missouri. Los ámbitos del recorrido de su experiencia vital se ven reflejados en su mirada, en la intención de encontrar esos rincones que observa y en cierta fascinación hacia los personajes que disputan por la supervivencia, esto se ve en prácticamente todas sus narraciones, también en el armado de muchos de sus personajes, en el modo que se mueven en su territorio o mejor, en el territorio de sus historias. Como uno supone en la novela *Llamadas Nocturnas* en relación a su trabajo de telefonista. Allí nos hace un paneo a través de los habitantes de ese mundo: gente buscando contacto en voces humanas que deambulan por las líneas nocturnas en horarios en que son abandonadas por los trabajadores de la empresa telefónica (código 666). Un territorio inhóspito, quizá no tan deshabitado, pero sí aislado, sombrío, hasta que “algo” lo transforma en siniestro. Esta novela pertenece a la serie del detective **Alo Nudger**.

En definitiva, John Lutz, como todos los buenos escritores nos muestra un mundo, su mundo (la diégesis aristotélica), en el que fue construyendo su poética, la que surge en sus novelas y también en sus singulares cuentos que inicialmente provocaron mi interés a partir de las diversas formas en que muestra el deseo vital de supervivencia. En sus relatos breves, su escritura no va adoptando la forma de la narrativa policial tradicional,

de la línea *detective story* que utiliza en muchas de sus novelas. En el relato corto experimentaba sin ir a lo experimental, a veces con resultados excelentes. Por lo general sus estructuras continúan la forma del cuento tradicional del siglo XIX: una historia se va desarrollando en la que se vienen cifrando los indicios de otra que al final surge en la superficie, sus variantes sorprenden.



Los espacios donde suceden las acciones suelen ser muchas veces, entornos rurales y aislados, es muy posible que estén rodeados de una zona de

bosques densos, zonas pantanosas, desiertos, que aumentan la sensación de aislamiento. Generalmente un forastero, forastera o forasteros perturba o perturbaban el orden de un lugar, un espacio habitado por alguien que no lo soporta, alguien impredecible hasta el final y donde incluso sin dejarse ver, pone en evidencia de lo que es capaz. El extraño, la presa, queda allí atrapado, lo atrae un cebo instalado por este cazador que lee sus huellas. Los personajes que se mueven en esos territorios nunca ocupan lugares altos en la escala social, están preferiblemente atrapados, no al margen, en el borde. Allí se instalan generalmente sus historias, allí se articulan y se desarrollan en acciones cotidianas donde aparece el horror llevando lo siniestro a escena. Con personajes como los de su cuento de 1980, Duro “Tough” (*Maestros del Crimen*, Editorial Martínez Roca) en el que en pocas páginas ese adjetivo del título va adquiriendo un sentido particular. El personaje central de este relato (con reminiscencias góticas) habita un caserío abandonado donde hay un puente, en un territorio aislado y por momentos se oculta en un foso similar a una tumba. Allí sobrevive. Esto produce un interés determinado en los “visitantes”, con él pueden jugar su juego...

John Lutz falleció en la pandemia, el 9 de enero del 2021.

Juan Carlos Margaretich



El simulacro como una de las Bellas Artes



Los simuladores de Damián Szifron



Alberto H. Tricarico - Marcelo Vieguer

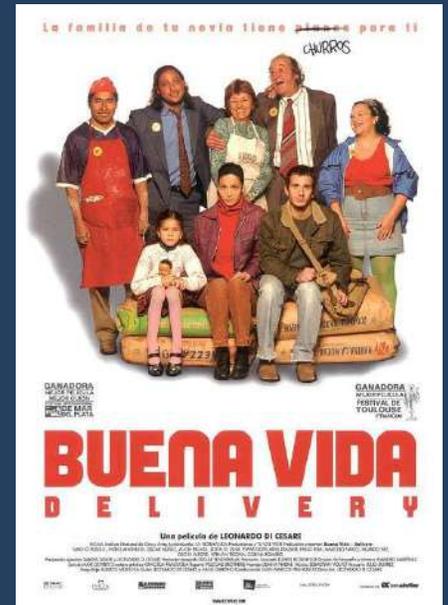


EDITORIAL

COLECCIÓN
ESTACIÓN 39 CINE

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

El humor en el Nuevo Cine Argentino y la disputa de sentidos



Por Milena Schilman

El contexto socioeconómico

La década del 90. Argentina transitaba un gobierno neoliberal presidido por Carlos Saúl Menem con dos mandatos consecutivos (1989-1999). El discurso con el cual el candidato del Partido Justicialista se presentó al momento de postularse distó mucho de las acciones que llevó a cabo una vez electo, rompiendo con el contrato electoral.

Cuando Menem asumió como presidente, el país se encontraba en una situación económica compleja. La hiperinflación desatada durante ese año había devaluado la moneda y quien lo precedió, Raúl Alfonsín, había renunciado a su cargo cinco meses antes de lo correspondiente. Ante esta situación, el nuevo gobierno comenzó a tomar medidas que, en un principio, lograron estabilizar la economía. Sin embargo, luego de algunos años la situación se revirtió¹.

En 1989 se llevaron adelante diversas reformas. Se privatizaron empresas estatales, comenzó un proceso de endeudamiento que duplicó la deuda externa, se inició un proceso de apertura de la economía y se avanzó con reformas laborales en detrimento de los trabajadores asalariados. En consecuencia, hubo un aumento estrepitoso del empleo informal, que produjo incremento de la

pobreza estructural y de la concentración de la riqueza.

En 1991 se dictó la Ley de Convertibilidad, que implicó atar los pesos argentinos al dólar estadounidense, dejando atrás al austral como moneda de curso legal. Esta medida logró frenar la inflación que venía sufriendo el país, por lo que la economía tuvo una fuerte expansión en los primeros años de su implementación. Sin embargo, este plan comenzó a verse perjudicado debido a la crisis desatada en México, conocida como Efecto Tequila. Como consecuencia directa de la convertibilidad aumentaron las importaciones de productos, afectando profundamente a la industria nacional, dado que lo producido en el país no podía competir con aquello que provenía del exterior. A partir de esta situación comenzaron los despidos masivos, debido a que muchas empresas se vieron obligadas a cerrar. Acompañó a esta nueva regulación, la modificación de la Carta Orgánica del Banco Central.

Por otro lado, el gobierno tomó créditos en el extranjero, aumentando la deuda externa, lo que generó que la economía nacional dependiera de lo que ocurriese fuera del país.

En síntesis, el conjunto de medidas tomadas durante los dos mandatos de Menem generó un

¹ NOVARO, M. (2010). *Historia de la Argentina, 1955-2010*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores. Pág. 225-266.

aumento de la desigualdad económica, profundizando la pobreza.

El contexto de producción

En este contexto nace el NCA, Nuevo Cine Argentino. Si bien podría parecer que hay heterogeneidad entre las distintas películas que integran esta corriente cinematográfica, poseen ciertos aspectos en común. En primer lugar, no tenía objetivos comerciales. Tal es así que los films no buscaban narrar grandes historias, ni de próceres ni de situaciones históricas del país; sino que solían mostrarse fragmentos en la vida de alguien, sin explicar todo lo que acontecía a su alrededor.

Dadas las condiciones económicas existentes en ese entonces, los directores y directoras debieron rebuscárselas para rodar. Debido al bajo presupuesto con el cual contaban, gran cantidad de proyectos pudieron concretarse gracias al apoyo financiero otorgado por fundaciones extranjeras. “Esas ‘dificultades económicas’ han obligado a los cineastas a pensar soluciones estéticas”². Las formas y los tiempos de realización se vieron alterados, por lo que muchas de las películas del NCA tardaron muchos años en rodarse, mientras que otras se filmaron en muy poco tiempo. Por ejemplo, *El asadito* (2000) de Gustavo

Postiglione se rodó en tan solo un fin de semana y *Picado fino* (1996) de Esteban Sapir, en ocho semanas, pero sumando la posproducción llevó dos años.

Como contracara de la crisis, existieron normativas que favorecieron a los cineastas. La sanción de la nueva Ley de Cine logró su concreción tras un descontento generalizado en el sector. Ante la compleja situación que Argentina estaba atravesando, los trabajadores del área cinematográfica salieron a las calles, por lo que en 1994 se sancionó la Ley N° 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional. Reglamentada en 1995, fue impulsada por los entonces diputados Pino Solanas e Irma Roy, ambos provenientes del ámbito artístico. La misma determinó una ampliación del Fondo de Fomento (de 8 a 40 millones de dólares). Además, al impuesto ya existente del 10% sobre el valor de las entradas de cine se le sumó un gravamen para alquiler y venta de películas. “Los fondos saldrían mayoritariamente de un impuesto equivalente al 10% del alquiler o venta de videos o DVD y del 25% del total de los ingresos obtenidos por el COMFER (el después llamado AFSCA)”³.

En el 2001 se modificó la normativa en torno a la regulación de la cuota de pantalla. A través de la

² BERNARDES, H., LERER, D., WOLF, S. (editores). *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires, Ediciones Tatanka, FIPRESCI, 2002. Pág. 10.

³ ZAWADZKI, K. *El cine argentino en los noventa: un testimonio histórico de la década menemista*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2018. Pág. 6.

Ley 17.741 los cines debieron exhibir al menos una película nacional por sala en todas las funciones, durante una semana de cada trimestre del año. A esto se le sumó la medida de continuidad, que implicaba que las películas argentinas debían contar con un porcentaje mínimo de espectadores para continuar siendo exhibidas. Las políticas públicas tenían ciertas limitaciones que afectaban a quienes recién estaban comenzando a desarrollarse como cineastas. Para poder acceder al financiamiento del INCAA había que “ser ya un director experimentado o estar asociado a un productor con trayectoria”⁴.

Para tener en cuenta el impacto de las políticas públicas implementadas, en 1991 se relevaron solo 16 producciones cinematográficas y en 1994, 11. En 1995, tras la reglamentación de la Ley de Cine se contabilizaron 23 películas y en 1996, 39. En 1997 se estrenaron 27 films; en 1998, 37; en 1999, 34. En el 2000, con el cambio de milenio, la cifra ascendió a 43. En 2001, año del estallido, fueron 47 las películas realizadas; mientras que en 2002, 46. En 2003 el número aumentó a 53, en 2004 llegaron a filmarse 69 películas y en 2005, 27.

⁴ CAMPERO, A. (2009). *Nuevo Cine Argentino: De Rapado a Historias Extraordinarias*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento / Biblioteca Nacional. Pág. 55.

Alejado del costumbrismo, cercano al documental

Al igual que el cine de la década de los 60 (también llamado Nuevo Cine Argentino)⁵, el NCA de los 90 estuvo influenciado por el Neorrealismo italiano, movimiento nacido tras la Segunda Guerra Mundial. Dicha corriente buscaba generar un cine más cercano al documental. Esto se reflejaba en las temáticas abordadas, que mostraban historias cotidianas; la utilización de actores y actrices no profesionales o incluso personas que no se dedicaban a la actuación; presupuestos acotados, recursos técnicos más austeros; y escenarios naturales, que mostraban principalmente el espacio público. Algunos referentes del neorrealismo fueron: Roberto Rossellini, Vittorio De Sica y Luchino Visconti.

Todo lo mencionado se repite en las películas del NCA. En cuanto a lo técnico se buscaba generar realidad a través de la utilización de la cámara fija, el plano secuencia y el recurso de la cámara en mano, que daba una sensación de mayor desprolijidad. También se le daba especial importancia al sonido, que acompañaba a la trama de la película. Los personajes se hallaban inmersos en un determinado sitio, cuestión que era plasmada a partir del sonido ambiente entremezclado con

⁵ Algunos de los cineastas más representativos de esa época fueron Fernando Birri (quien fundó en 1957 el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral), Manuel Antín y José Martínez Suárez.

los diálogos. Esto también daba una sensación de mayor realismo.

En pos de la búsqueda de mayor realidad, el NCA dejó de lado el costumbrismo, característica principal de muchas películas argentinas. Las temáticas elegidas y el modo en que se desarrollaban las historias se asemejaban a situaciones cotidianas y la ciudad solía ser el sitio en donde transcurrían gran parte de las escenas. Esta era representada diferente a como solía mostrarse en películas de décadas anteriores. Un claro ejemplo de ello es la escena del obelisco que aparece en *Pizza, birra, faso*; no como un símbolo para referenciar Buenos Aires, sino como un espacio más, al que los personajes no le otorgan especial atención.

El modo de actuar era más natural y los diálogos eran verosímiles. En películas anteriores, las representaciones se asemejaban al teatro.

Se buscaban cuerpos y rostros que acompañen la idea que se tenía de cada personaje. Celina Murga relató que para rodar *La tercera orilla* (2014) se llevaron a cabo interminables castings en varias ciudades de Entre Ríos, debido a que querían hallar a alguien que, además de representar adecuadamente el papel del protagonista, transmitiese

algo más desde su aspecto físico y su mirada. Así fue como dieron con Alián Devetac, quien tiene un rostro muy particular⁶.

Muchos films estaban protagonizados por actores, hasta ese entonces, poco conocidos. También se contrataba a personas que no se dedicaban a la actuación para representar papeles similares a lo que eran o hacían en sus vidas reales (por ejemplo, vecinos de un barrio determinado, trabajadores de áreas específicas, etc.). La aparición de figuras más conocidas solía dejarse para papeles secundarios. Otra particularidad es que algunos personajes de las películas llevan el nombre real de los actores. Por ejemplo, en *Sábado* (2001) de Juan Villegas, Gastón Pauls no solamente mantiene su nombre, sino que además actúa de él mismo.

Por lo expuesto, puede afirmarse que el NCA generó una ruptura con la estructura narrativa y los modos de producción que venían realizándose hasta ese momento en la industria cinematográfica nacional.

Esto se diferenciaba por completo del cine post dictadura, que tuvo la decisión de volver a poner en el centro de la escena a la política⁷. Esta

⁶ Pese a que esta es una película posterior a las contempladas dentro del NCA, elijo tomar el ejemplo debido a que Murga es una de las exponentes del mencionado movimiento.

⁷ El golpe de Estado de 1976 afectó profundamente a la cultura. En cuanto a lo audiovisual, se controlaba y censuraba lo que se veía en las salas de cine y en televisión. Las temáticas abordadas en dicho momento histórico fueron

funcionales a la dictadura, por lo que se retrocedió hacia un cine de décadas anteriores. Películas de este estilo fueron dirigidas por Palito Ortega o Enrique Carreras. Pese a esta situación, la cantidad de films no disminuyeron, sino que se amoldaron a lo establecido por las FFAA. En menor medida hubo directores que, a través de metáforas, denunciaron lo que se estaba viviendo en el país.

corriente daba a conocer un mensaje, a través de los protagonistas. Se habla de narraciones alegóricas como la característica principal del movimiento surgido en los ochenta. “En lugar de priorizar la puesta en escena, la ideología del director se depositaba en lo que decía el personaje sobre el cual el espectador podía descansar, depositario a la vez de la corrección ideológica y de la posibilidad de corregir las injusticias históricas”⁸. Algunos ejemplos de este tipo de películas son: *Camila* (1984), de María Luisa Bemberg y *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo.

Sumado al rechazo a la demanda identitaria y política, Aguilar propone un tercer eje, en donde plantea que la desintegración de la esfera pública no permitía tomar posiciones tan claras. En las películas del NCA hay un corrimiento acerca de lo moral, no aparecen héroes ni villanos, sino personas inmersas en una realidad compleja. Los personajes, lejos de ser estereotipados, existen con todas sus contradicciones humanas. “No se introducen moralejas en la historia ni personajes denunciadores que develan los mecanismos morales, psicológicos o políticos de la trama”⁹.

El estallido social

En 1999 fue elegido como presidente Fernando de la Rúa, integrante del frente Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación, compuesto por la Unión Cívica Radical y la alianza Frente País Solidario (FrePaSo). Para ese entonces Argentina atravesaba un contexto complejo, que se profundizó en los siguientes dos años. A pocos meses de comenzado el mandato, el vicepresidente Carlos “Chacho” Álvarez anunció su renuncia, declarando que el gobierno había cometido actos de corrupción. Se acusó al presidente de sobornar a senadores con el fin de lograr la aprobación de la ley de reforma laboral.

En 2001 el gobierno estableció el "corralito", una medida que limitaba la extracción máxima de billetes en los bancos a 250 pesos/dólares semanales, impulsada por el entonces ministro de Economía, Domingo Cavallo. Esto, sumado al descontento que se estaba viviendo a causa de la compleja situación económica, generó una ola de “cacerolazos” en todas las provincias. Además hubo saqueos producidos en masa en gran cantidad de comercios. La represión policial en las calles se llevó la vida de 39 personas y dejó más de 100 heridas, desatando una crisis política, institucional y social.

⁸ CAMPERO. *Ob. Cit.* Pág. 21.

⁹ AGUILAR, G. *Otros Mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino.* Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2010. Pág. 24.

Ante estas circunstancias, De la Rúa decretó el Estado de sitio. Luego renunció, huyendo en helicóptero desde la terraza de la Casa Rosada, frente a numerosos manifestantes agolpados en Plaza de Mayo. Teniendo en cuenta que previamente había renunciado el vicepresidente, el Poder Ejecutivo quedó acéfalo, por lo que la sucesión presidencial recayó en el presidente provisional del Senado, el misionero Ramón Puerta, quien solamente ocupó el cargo un día. En sus horas como mandatario levantó parcialmente el estado de sitio, designó integrantes para el gabinete nacional y llamó a Asamblea Legislativa para elegir a quién lo reemplazaría. En los siguientes diez días hubo tres presidentes: Adolfo Rodríguez Saá, Eduardo Camaño y Eduardo Duhalde. Fue este último quien, comenzando su mandato en enero de 2002, se mantuvo hasta mayo de 2003. Durante esos meses se levantó el corralito y se eliminó la convertibilidad; pero se efectuó un importante ajuste que profundizó aún más la crisis. Sin embargo, esto último fue el puntapié para comenzar a reactivar la economía.

Frente a la crisis que azotaba al país, el pueblo continuaba manifestando su descontento en las calles. En junio se llevó adelante una masiva marcha y la represión policial no se hizo esperar. La violencia ejercida por las fuerzas de seguridad dejó como víctimas fatales a dos jóvenes: los militantes sociales Maximiliano Kosteki y Darío Santillán. La escena quedó fotografiada,

mostrando cómo agentes de la policía bonaerense asesinaron a los dos hombres por la espalda y a una corta distancia. Además, hubo casi 200 personas heridas. La gravedad de lo sucedido marcó un precedente en torno a las movilizaciones populares, en lo que se recuerda como la Masacre de Avellaneda.

Una semana después de los disturbios, las elecciones se adelantaron. Tras la primera vuelta, se disputaron la presidencia en ballottage el ex mandatario Carlos Saúl Menem, y el entonces desconocido gobernador de Santa Cruz, Néstor Kirchner, por el Frente para la Victoria. Ante la renuncia de Menem a dicha instancia electoral, previendo una posible derrota, Kirchner resultó ganador.

Del auge a la caída

A la par que se desarrollaba el NCA, el cine industrial tuvo importantes éxitos. Claros ejemplos de ello son los films dirigidos por Juan José Campanella y Fabián Bielinsky. En ese sentido, hay una particularidad con algunos directores del NCA que comenzaron realizando sus primeras películas en dicho movimiento, pero luego se incorporaron al cine industrial. El caso más notorio es el de Pablo Trapero. Su ópera prima, *Mundo grúa* (1999), se ubica dentro del NCA; mientras que *Carancho* (2010), una de sus producciones

más taquilleras, ya se encuentra incorporada al cine industrial.

La creación del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) en 1999 (que comenzó a gestarse al calor del Festival Buenos Aires no duerme en 1997), así como el resurgimiento del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 1996 (tras una interrupción de 26 años) dieron un empuje a esta nueva camada de directores, quienes recurrieron a estos canales de exhibición para divulgar sus películas. A esto se le sumaron otros espacios de proyección, tales como el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) o las salas del INCAA; e internet como un nuevo canal de difusión. En el plano internacional la situación fue similar. La presencia de películas en diferentes festivales y el apoyo económico extranjero facilitaron que los films se dieran a conocer. Otra cuestión que favoreció al NCA fue la crítica especializada. A partir de los 90 se fundó la revista *El amante*, el medio que mayor repercusión tuvo. Se sumaron, entre otros, *Film* y *Kilómetro 111*. A diferencia de las críticas que podían leerse en medios tradicionales, estas revistas tenían una mirada que se encontraba en mayor sintonía con lo que se venía rodando, apoyando a muchas de estas producciones.

Luego de su apogeo, el NCA comenzó a perder fuerza, hasta finalmente apagarse. En 2003 la nueva gestión del INCAA decidió darle prioridad a películas con temáticas nacionales o costumbristas. En los años posteriores el declive fue inminente, dado que las películas comenzaron a percibirse como hartamente repetidas¹⁰. Pese a que no hay una fecha exacta de cierre, se estima que la última película de este movimiento es *La antena* (2007), de Esteban Sapir.

Nuevo Cine Argentino en clave humorística

En el NCA no abundan las películas humorísticas. Por ende, el tipo de humor presente en los tres films elegidos se encuentra dentro del género “comedia dramática”. Si bien las tramas varían, al tener como disparador común el contexto socioeconómico, lo vivido por los diferentes personajes se ve atravesado por situaciones sumamente graves, que se abordan utilizando recursos humorísticos.

Entre sus acepciones, la Real Academia Española (RAE) define a lo bizarro como “raro, extravagante o fuera de lo común”, adjetivo que puede describir la realidad argentina de aquellos años. En ese entonces el contexto estaba marcado por la crisis económica, que trajo consigo desocupación, precarización laboral y un profundo

¹⁰ *UPA! Una película argentina* (2007) es una clara parodia acerca de la caída del NCA.

resquebrajamiento social, acompañado por el boom del consumo y el individualismo. En épocas de privatización de los servicios, emigración de la población, convertibilidad, circulación de monedas varias y emprendimientos surgidos de la desesperación sólo se podía reír o llorar. El humor en los tres largometrajes elegidos se presenta a partir de situaciones absurdas, incómodas, asfixiantes. Los escenarios en donde transcurren las historias están marcados por contextos sumamente desalentadores y angustiantes, que dan cuenta de la desintegración de los lazos sociales como consecuencia directa de la crisis y el triunfo del neoliberalismo en Argentina.

Es relevante diferenciar este tipo de humor con el desplegado en películas nacionales de décadas previas que dan cuenta de "un cine de comedia moldeado a la medida de las estrellas cómicas del momento"¹¹. Para ejemplificar, se pueden mencionar los musicales de estilo "tangueros", que comenzaron en la década del 30 y se extendieron hasta el 60, donde se destacaron Nini Marshall y Pepe Arias; los films de estilo "de revista", que se popularizaron en los 70, principalmente de la mano de Alberto Olmedo y Jorge Porcel; la saga de películas de la Brigada Z, que comenzó a proyectarse a fines de los 80; las comedias familiares de los 90, con figuras tales como Guillermo Francella, que convivieron con el NCA. Además, los

films de tipo grotesco de Alejandro Doria de los 80 y principios de los 90, que poseen un humor basado en el costumbrismo, cuestión de la cual se aleja por completo el NCA al tomar lo real cotidiano como insumo para la creación del humor.

Cabe hacer una distinción con respecto al humor plasmado en las películas dirigidas por Daniel Burman que, al igual que el *corpus* elegido en esta tesina, forman parte del NCA, pero el motivo de risa es otro. *Un crisantemo estalla en Cincosquinas* (1998), *Esperando al mesías* (2000), *El abrazo partido* (2004) y *Derecho de familia* (2006) cuentan con un humor de tipo judío, que tiene sus orígenes en el cine estadounidense. En nuestro país esto comenzó a verse reflejado en un puñado de películas, tales como *Pelota de trapo* (1949) y *Esta es mi vida* (1952), que mostraban personajes fuertemente estereotipados. En el caso de Burman lo cómico no se centra en el estereotipo, sino que emerge cuando se tensionan los deseos y las búsquedas identitarias de los protagonistas de los films con los mandatos familiares ligados a la tradición judía.

Acerca de *Felicidades*

¿Qué pueden tener en común Julio —un dentista padre de familia— Juan —un escritor que debe tomar un avión— y Rodolfo —un médico que

¹¹ SENDEROVSKY, L. *El humor en el cine argentino*. Buenos Aires, Academia.edu, 2012. Pág. 2.

hace guardia en un hospital durante Nochebuena—? Estos tres hombres se ven envueltos en una maraña de situaciones de tinte bizarro, junto a patéticos personajes que obstaculizan sus simultáneas búsquedas (un juguete que parece estar agotado, el reencuentro con un amor pasado y la conquista de una mujer).

En vísperas de Navidad, Buenos Aires es un caos. Las calles están llenas de humo, explosiones de pirotecnia y sonidos varios. También de gente comprando y vendiendo objetos a último momento, pidiendo dinero o movilizándose torpemente. Entre toda la heterogeneidad presentada a modo de *sketch* humorístico, situaciones tales como la de un hombre en silla de ruedas que demanda hasta el cansancio o la búsqueda de testigos para un allanamiento en un departamento anticipan un desenlace trágico. Conviven gran cantidad y diversidad de elementos dentro de un encuadre saturado y con una absoluta profundidad de campo. Estas escenas se refuerzan a través del uso del *travelling* de la cámara, que enfatiza esa sensación de movimiento (esto último aparece en varias escenas de manera muy efectiva). Además, abunda el tipo de encuadre físico o dinámico; otorgándole preponderancia a los cuerpos de los diversos personajes que van sucediéndose.

Lo contrario transcurre en la ruta que va desde Rosario hacia Buenos Aires, en medio de la oscuridad. Es un escenario desolado que, a modo de laberinto, parece no tener salida posible. El uso de una colorimetría fría, con predominancia de tonalidades grises y azules, genera un ambiente triste.

La película sorprende en cada escena por el nivel de detalle que puede pasarse por alto si no se la ha visto varias veces. Hay una enorme cantidad de guiños presentes en la puesta en escena, en las actuaciones, en los gestos y miradas de los personajes o en algunas frases y palabras que se escuchan de fondo. Es preciso volver a ver el film una y otra vez, dado que siempre aparece algo que escapa a la vista o al oído. Podría pensarse que esto da cuenta de imágenes-acción del tipo de la pequeña forma, pero en realidad se trata de imágenes-tiempo¹², ya que estas pistas no develan algo en relación a la propia trama, sino que ponen de manifiesto que el verdadero mensaje de la película se esconde entre los sucesos, en todo aquello que escapa a las acciones. El sentido está puesto en el movimiento generado a partir de lo que acontece entre la sucesión de imágenes, lo que da lugar a un fuera de campo infinito, un universo de ideas que trazan el devenir de una época.

¹² (Nota del editor): Los términos imágenes-movimiento e imágenes-tiempo, se corresponden a la teoría fílmica de

Gilles Deleuze que, por otra parte, recorre el modo de analizar el cine para la autora.

La intertextualidad: enunciación de una época

Lo gracioso del film consiste en aquello a lo que se hace referencia sin ser mencionado explícitamente. La intertextualidad se encuentra presente en varias escenas y hay que comprender algo del contexto de enunciación para que el chiste funcione. En lo expresado por algunos de los personajes aparecen bien marcadas las huellas de la ideología neoliberal presente en Argentina a finales de los noventa y principios del nuevo milenio. Los ejemplos que se mencionan en los próximos párrafos pueden pensarse como parte de la técnica del fantoche de los hilos, dado que el director intenta dar cuenta de un tipo de discurso imperante en la sociedad argentina, ridiculizando a los personajes a través de lo que dicen; lo que a la vez genera risa en los espectadores.

En primer lugar, el momento en que el hombre en silla de ruedas habla sobre la existencia de murciélagos en su departamento. Sobre eso dice: “Si estuviéramos en Estados Unidos le hacemos un *buco* así al Estado, con un juicio. Pero acá...”. (Bender, 2001, 0:38:21). Esto da cuenta de una idea planteada por el modelo neoliberal: en los países del denominado “primer mundo” las cosas funcionan de manera más eficiente que en nuestro país.

En otra escena, que transcurre en la parte de atrás de un camión con destino a Buenos Aires, Juan le pregunta al grupo de hombres que se encuentran

viajando con él: “—¿Ustedes son bolivianos? — Estos son bolivianos. Yo soy marplatense.” (Bender, 2001, 0:56:14). El tono en que esta respuesta es enunciada, da cuenta de cómo uno de ellos quiere diferenciarse del resto. Lo gracioso es que físicamente es similar a los bolivianos. Ahí se presenta la idea de la negación de que los argentinos somos y lucimos como latinoamericanos. Esta es una característica de la degradación social de la época.

Otro personaje, un vecino que interviene en el allanamiento ilegal y hace referencia a Estados Unidos en más de una ocasión, expresa: “Hace 14 años que vivo en este departamento. Ojo, esto antes era un edificio de categoría” (Bender, 2001, 0:42:31). Además, dice que las cerraduras de las puertas fueron hechas por quien edificó el Palacio Barolo. Lo dicho resulta gracioso debido a que el lugar luce bastante venido a menos. Sea o no cierto lo mencionado por el vecino, se oye como una expresión de deseo en torno a pertenecer a una clase social más alta.

En el mismo allanamiento, ante la horrorizada mirada del dentista, aparecen las frases más aterradoras de la película: “Tienen que salir siempre con los documentos” (Bender, 2001, 0:41:24) y “Yo con estas manos, con estas manos hice cada cosa. Realmente, te digo que a veces pienso y me parece que no fui el que las hizo.” (Bender, 2001, 1:04:54). Ambas son pronunciadas por el único policía que considera que robar las pertenencias

del hombre allanado no es correcto. Sin embargo, menciona haber cometido otros delitos más graves, lo cual sumado al movimiento de la lámpara en la oscuridad, rápidamente puede ser asociado con su participación represiva en la última dictadura cívico militar. El resto de los policías no parecen ser tan peligrosos, pero no tienen ningún problema en desobedecer las leyes en pos de su propio beneficio. Esta parte de la película es una de las más graciosas debido a que se aplica la técnica de la inversión. Los policías son quienes deberían asegurar el cumplimiento de las leyes, pero las rompen sin ningún tipo de escrúpulos y también presionan a otras personas para que cometan un delito. Esto ilustra la desintegración de los lazos sociales.

En la secuencia que abre y cierra la película hay una imagen-tiempo que condensa lo planteado. Esto emerge en el momento exacto en que la vida y la muerte se entrecruzan en un hospital. Se materializa con la salida del médico de la sala de parto y su posterior entrada a otra sala, donde se encuentra el cuerpo del anciano que fue llevado de testigo al allanamiento. El lugar luce abandonado y el poco personal que aparece esquiva el contacto (lo mismo sucede en la fábrica a la que acude el escritor para pedir nafta). La escena final muestra al animador abandonado por Juan en la oscuridad de la ruta, con su auto detenido por la falta de nafta, tomando el último mate que le queda. A lo lejos explotan los fuegos artificiales,

donde parece estar la fiesta y la verdadera felicidad.

Acerca de *Los guantes mágicos*

Alejandro es un taxista que, convencido por un pasajero, se lanza a la venta de guantes mágicos; una aparente solución —también “mágica”— a los problemas económicos producidos por la crisis. Para ello debe vender su herramienta de trabajo, su preciado Renault 12.

En las primeras escenas Alejandro lleva en su auto a Sergio “Piraña”, quien lo reconoce como compañero de escuela de su hermano Luis, por lo que lo invita a cenar a su casa junto con su novia, Cecilia. Minutos antes del encuentro pactado, ella corta la relación. Por este motivo Alejandro se muda al departamento de Luis, que vive en Canadá.

Susana, esposa de Sergio, contacta a Cecilia e involuntariamente la sumerge en un cóctel de drogas y alcohol, que la hunde en una depresión. Debido a la culpa que esto le genera a Susana, le regala a Cecilia un viaje a Brasil. En el viaje Cecilia conoce a Valeria, azafata del vuelo, quien termina convirtiéndose en la novia de Alejandro. Cecilia también conoce en una plaza a Daniel, paseador de perros, e inician una relación de pareja.

Luis llega a Argentina por cuestiones laborales (es actor porno y debe rodar una película). Durante su estadía en el país emprende junto a su

hermano y Alejandro la venta de los guantes mágicos. El negocio empieza bien, pero al poco tiempo fracasa.

El film da cuenta de la crisis de los 40 años, que comienza a vivir Alejandro, enmarcada en otra crisis, que es la económica. La sucesión de encuentros y desencuentros que enredan la trama rompen la linealidad narrativa y hacen que la mirada se centre en los dramas particulares de cada uno de los personajes, alejándose de explicaciones *familiaristas*. Las distintas figuras están insertas en un contexto económico, social, político, más que en vínculos afectivos que los describirían, definiendo a la par una trama. En este sentido se puede entender la preponderancia de imágenes-tiempo, más que de imágenes-movimiento. De hecho, una de las características es la incongruencia entre acción-reacción que se presenta en la película, motivo, además, de humor.

El sistema de encuadre que aparece en esta película (y en la mayoría del director) es de tipo geométrico. También hay una particularidad con respecto al tratamiento del sonido. A partir de que Alejandro va al otorrinolaringólogo, comienza a oír ruidos provenientes de su auto, como si el vehículo quisiera comunicarse con él. En cuanto a la música, cuando aparece suena muy fuerte, imposibilitando oír con claridad lo que los personajes dicen.

La incomunicación: lenguaje del egoísmo

El eje del cine de Rejtman y aquello que genera risa son los diálogos (enunciados en tono monocorde). Se evidencia entre los personajes una constante incomunicación debido a la no comprensión o el no registro de los contextos en los que se manifiestan los mensajes.

Aparece como recurso cómico la interferencia de las series, lo que significa que aquello que se comunica puede interpretarse en más de un sentido. La falta de registro lleva consigo el egoísmo, a veces consciente y otras inconsciente.

Los temas de conversación pasan de unos a otros casi sin escala y hay una serie de enumeraciones en lo que se dice. Esto se ejemplifica en el momento en que Valeria cuenta detalladamente cuáles son las características de un vuelo en avión; cuando Alejandro enumera los sitios turísticos de la ciudad de Buenos Aires; cuando Cecilia y Daniel enumeran los medicamentos que toman. Además, se presentan situaciones totalmente absurdas. Por ejemplo, cuando Alejandro visita al oculista, el médico le escribe la receta antes de revisarlo. Otro ejemplo es la heladera de la casa del hermano de Sergio, que a tres años de su partida contiene una enorme cantidad de flanes.

Aparece otro recurso cómico: la repetición. El hecho de que sucesos y palabras se repitan sin cesar, las vacía de sentido. En relación a la repetición de palabras, se menciona más de una vez que

Cecilia ha engordado siete kilos en una semana. Cada vez que eso se dice, Valeria pregunta: “¿Siete kilos?”. Otro ejemplo consiste en que cada vez que Alejandro cuenta que solamente se viste con ropa lisa, todos a su alrededor responden: “Todo liso”. En cuanto a la repetición de las acciones, los personajes visitan bares y boliches en diferentes ocasiones. En un bar Susana convence a Cecilia de pedir un whisky. Cuando Cecilia va a otro bar con Daniel es ella quien lo convence de pedir la misma bebida. Algo similar ocurre con la televisión. Primero, Cecilia está deprimida y de fondo aparece un video de León Gieco cantando. Más adelante, Patricia está deprimida y en la televisión aparece el mismo video.

Algo más que se repite es el intercambio, a modo de trueque (viajes en remís, paseos de perros e incluso un perro). Todo pasa de una persona a otra con total naturalidad. Esto se evidencia en el momento en que Piraña y Susana le dicen a Alejandro que Luis llegará a Argentina, por lo que deberá dejar de vivir con el perro que le regalaron y se lo llevarán ellos. Y Susana le dice: “Para vos va a ser casi lo mismo. Lo único que, en vez de compartir el departamento con Luthor, vas a compartirlo con el hermano de Piraña” (*Los guantes mágicos*, 2003, 0:43:07). Esto significa que Susana considera que a Alejandro debería darle exactamente lo mismo vivir con su mascota o con Luis. Otro caso de intercambio, pero esta

vez con dinero de por medio, se da cuando Alejandro vende su auto para comprar guantes mágicos. Al hacerlo continúa trabajando como remisero, pero como empleado de Luis, que adquiere el vehículo. El ciclo se cerraría con la compra del auto por parte de Alejandro, quien se ve imposibilitado de hacerlo, dado que el negocio fracasa.

Hay chistes con respecto a las aspiraciones de los distintos personajes. Valeria y Piraña desprecian el Renault 12 de Alejandro porque no genera estatus. Sin embargo, ellos tampoco se encuentran en la situación económica que desean. Valeria trabaja con líneas nacionales y vuelos de tipo chárter, pero aspira a viajar a destinos internacionales. Piraña grabó un disco al que hace escuchar a todos sus invitados, pero no trabaja como músico. También hay chistes en relación a las ideas imperantes de la época. Esto se ejemplifica cuando, luego del fracaso del emprendimiento de los guantes mágicos, Luis decide volver a Canadá. “Hice todo lo posible para volver a instalarme en el país, pero acá de lo mío no hay trabajo. No es un país serio”, expresa (*Los guantes mágicos*, 2003, 1:12:37).

Los personajes están dañados por los males de una época que han hecho carne el sentido imperante de la misma, revelado esto a través de expresiones tales como “El frío reactivó la economía. La gente por fin sacó el dinero del colchón. Estamos terminando con la crisis”. (*Los guantes mágicos*, 2003, 1:04:45) Esto es enunciado por

Piraña en plena inversión de los guantes. Con gran ironía la película ilustra cómo aquellos prometedores emprendimientos, que provenían de importaciones baratas, no le funcionaron al común de la gente.

Acerca de *Buena vida (Delivery)*

La película muestra las consecuencias directas de la crisis. Personas yéndose del país, otras haciendo largas filas para conseguir la ciudadanía italiana o intentando subsistir con descabellados emprendimientos, al estilo de *Los guantes mágicos*. En este caso, la cría de caracoles¹³.

Hernán, el protagonista, trabaja como cadete en un comercio polirubro de Ramos Mejía, en el conurbano bonaerense. En los carteles del negocio se lee que se venden artículos de kiosco y almacén, también se ofrecen servicios de cadetería y remisería, entre otras cosas. Para conquistar a Pato, la chica que le gusta, y ganar algo de dinero extra decide alquilarle una habitación desocupada en su casa, donde vivían su hermano, su cuñada y su pequeño sobrino, antes de emigrar a España. Lo que él no imagina es lo que ocurrirá una vez que deje ingresar a la joven a su hogar. Una supuesta visita fugaz de la familia de su nueva concubina —compuesta por su pequeña hija y sus padres, Venancio y Elvira— será el plan perfecto

para montar una fábrica de churros clandestina. Lo que parece ser un romance incipiente se terminará convirtiendo en una verdadera pesadilla.

Tras una primera noche en la casa de Hernán, el matrimonio le pide quedarse algunas noches más dado que están en la aparente búsqueda de un primo perdido. Uno de esos días, el protagonista entra a su casa y ve varias máquinas dispuestas en el lugar. Entonces decide hablar con Pato, quien le pide \$1500 —para comprender aproximadamente cuánto representaba dicho monto en aquella época, Hernán manifiesta ganar alrededor de \$100 pesos mensuales— para que su familia se vaya. Según le indica Pato, el dinero se destinaría al depósito de un departamento.

Hernán intenta sacar a la familia sin éxito. Consulta a un abogado, quien le comenta la dificultad de lo pretendido e intenta mover las máquinas que se encuentran copando el lugar. Con el negocio montado, gran cantidad de personas se acercan para conseguir trabajo. Algunas de ellas trabajan allí mismo y uno de los trabajadores duerme en el suelo del living. Aparecen en varias de estas escenas imágenes-percepción subjetivas del personaje, lo que implica que la cámara actúa como si fuese Hernán quien está mirando sorprendido cómo su hogar se va transformando en una fábrica clandestina. En paralelo a que el

¹³ La helicicultura se popularizó tras el estallido en Argentina dada la baja inversión que se necesitaba y la promesa de una alta rentabilidad.

protagonista busca resolver la situación, aparece José Luis, otro pretendiente de Pato, quien tiene más dinero y vive en mejores condiciones que Hernán. Pato se acerca cada vez más a José Luis y comienza a pasar tiempo en su casa. Toma algo de distancia de su familia, ya que se siente rehén de la vida en la cual la han envuelto. En paralelo, Hernán contrata a un matón para que asuste a sus visitantes, por lo que terminan yéndose por la fuerza. Aparecen de imprevisto en la casa de José Luis y Pato escapa del lugar con su hija. Cuando Hernán se encuentra solo con las máquinas de churros reflexiona. El final abre una pregunta: ¿Podrá afrontar la crisis con un pronto emprendimiento?

Lo no dicho: la ausencia de límites

Hernán siente atracción y compasión por Pato, además de una imposibilidad de ponerle límites a quienes lo rodean. Esta combinación de factores habilita que la familia de su concubina tome la casa. La no reacción del protagonista ante los diferentes sucesos que se van agravando da cuenta de cómo en diferentes escenas aparecen fuertemente marcadas las imágenes-tiempo.

La situación vivida por Hernán es tragicómica. La clave de lo risible está en lo no dicho. Aquí aparecen dos recursos de lo cómico. Por un lado, el diablillo del resorte, que se manifiesta con los intentos que hace el protagonista por sacar a los huéspedes de su casa y la resistencia de ellos por

permanecer y ocupar cada vez más lugar. Esto lleva al segundo recurso: el efecto “bola de nieve”. A medida que avanza la película los problemas se van agravando, al punto de volverse insostenibles.

Venancio y Elvira (y en menor medida Pato) manipulan a quienes tienen buenas intenciones a través de la lástima y comunican las cosas sin decir las de manera directa. Esto se ejemplifica en la escena en que Venancio simula estar lastimado fuera de la casa de Hernán para que lo deje ingresar; cuando le pide dinero como “socio inversor” del emprendimiento de churros; en el momento en que Elvira acusa a Hernán de estar espiándola por la cerradura para no abrirle la puerta.

Otro ejemplo es la escena en que Hernán se queja por los ruidos molestos a la madrugada, causados por la maquinaria empleada para la elaboración de churros, y Elvira pone como excusa estar trabajando. Las repetidas alusiones al trabajo como motor de vida, a la valoración de la industria nacional y a la solidaridad entre pares ocultan las verdaderas intenciones de la pareja, que lejos está de compartir los mencionados valores. Algunas de estas escenas podrían pensarse como imágenes-pulsión de tipo agresivas.

Conclusiones

Las tres películas ponen de manifiesto la desarticulación de los lazos sociales y la crisis de la clase media en nuestro país. *Felicidades* es una

metáfora que refleja estas dos cuestiones. Hay una frase que resume el accionar egoísta de los diferentes personajes. “Este mundo se está poniendo *re berreta cachoy*, no hay nobleza verdadera” (Bender, 2001, 0:44:58). El individualismo y la desesperación con la cual los personajes buscan concretar sus deseos deshumaniza por completo a los demás.

Los guantes mágicos parodia a la clase media argentina y al fin de la juventud, visiblemente afectada por la crisis económica y los problemas propios de la adultez —tales como los padecimientos psicológicos y psiquiátricos, la búsqueda de un ascenso social o las relaciones interpersonales—. Los personajes parecen no inmutarse por lo que sucede a su alrededor. ¿Es esto un no registro o acaso la falta de esperanza sobre otros caminos posibles? ¿Se puede leer en esta apatía sobre lo que les sucede, el no aceptar el lugar que ocupan en esa distribución de riquezas y apropiaciones de la época?

Buena vida (Delivery) muestra las miserias humanas y la falta de solidaridad entre pares ante la adversidad. Da cuenta de cómo la crisis económica saca lo peor de las personas. Se ilustra claramente en la disputa por los espacios: la casa de Hernán o los espacios de venta entre vendedores

de churros, quienes son explotados por Venancio y Elvira.

En las tres películas analizadas predominan las imágenes-tiempo por sobre las imágenes-movimiento, lo que da cuenta que las imágenes poseen una potencia revolucionaria. También se hallan diversos recursos cómicos y todos los chistes son de tipo tendenciosos. Esta combinación permite plantear interrogantes, disputar y crear sentidos —de forma más amena y no confrontativa— en relación al neoliberalismo, que desató la crisis argentina, convirtiendo algo trágico en una fuente de placer. El humor político “desnuda mecanismos del poder y vuelve más accesible y entendible la realidad”¹⁴. Se evidencia el poder que estas nuevas interpretaciones del mundo pueden acarrear cuando son presentadas a través de diferentes tecnologías de la información y la comunicación.

Para concluir, algo a destacar es que habiendo transcurrido casi tres décadas del NCA, el contenido humorístico presente en el *corpus* seleccionado continúa siendo gracioso. Las películas logran mantenerse en el tiempo, han envejecido bien. El desafío de hacer reír consiste en lograr descifrar la complejidad del contexto en que se vive y el NCA lo cumple con creces.

Milena Schilman

¹⁴ ULANOVSKY, C. *Humor político, la otra forma de hacer política*. Buenos Aires, Tiempo Argentino, 2019. Pág. 1.



Cine y fútbol 3



Acero - Aliau - Aloi - Américo - Angrimán - Bazán - Camou
Casals - Catalá - Cocchiarella - Farini - Fullana - Galuppo
Giudici - Guiamet - Izaguirre - Langhi - Mastrogiuseppe
Pintus - Ramos - Sopranzetti - Superti - Tricarico - Vieguer



EDITORIAL

COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

LA SEÑAL DE LA CRUZ

NOTHING ON EARTH
COULD COME BETWEEN THEM.

LEONARDO DiCAPRIO KATE WINSLET

A JAMES CAMERON FILM

TITANIC

PARAMOUNT PICTURES AND TWENTIETH CENTURY FOX PRESENT A HISTORICAL ENTERTAINMENT PRODUCTION A JAMES CAMERON FILM "TITANIC" LEONARDO DiCAPRIO KATE WINSLET GUY PEARCE
NATHAN BATES FRANCIS FISHER BERNARD HILL JONATHAN HYDE DANIEL NIGRA DAVID WARNER AND BILL PAXTON COSTUME DESIGNER JAMES HORNOR EXECUTIVE PRODUCERS L. SCOTT BRIDGES RANDY GERSTON
PRODUCED BY GORDON GRANT HILL SHARON WANNI EDITOR DONALD DUFF EXECUTIVE PRODUCERS JAMES CAMERON RICHARD A. HARRIS PRODUCED BY PETER LAMONT DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY RUSSELL CARPENTER, A.S.C. EXECUTIVE PRODUCERS JONATHAN DONNAN



Featuring "My Heart Will Go On" Performed by Celine Dion

Soundtrack Available on SONY CLASSICAL

titanicmovie.com

Por Fabián Slongo

Las ventajas de abordar *Titanic* es que todo el mundo la ha visto alguna vez, y más de una vez, de modo que no hay necesidad de refrescar la trama y se puede entrar directamente en tema. Mejor dicho: en el abordaje de uno de sus temas, porque el acceso a la totalidad de la película excedería las posibilidades de estas páginas.

La nave

En arquitectura se llama nave (del latín *navis* ‘barco’ o del griego antiguo ναός ‘naós’, ‘templo, naos’) a los espacios interiores, comprendidos entre dos muros o filas de columnas, de los templos u otros edificios importantes.



Dentro de la nave, en los templos cristianos, se distingue, además, entre cabecera y pies. La cabecera es el área de la nave más próxima al altar (en un barco, la proa), mientras que se denomina pies al área más lejana: entrada/salida de la iglesia (en el barco, la popa).

No es casual entonces que sea en la popa del Titanic donde Rose busque una “salida” para su

angustia existencial, tampoco son casuales los primeros planos de sus pies al trepar por la baranda; planos que, simétricamente, se repiten cuando Rose, ya anciana, arroja la joya (que recorre todo el siglo XX en su poder) a las profundidades del mar. Tampoco es casualidad que cuando el barco se parte, y queda una mitad en posición vertical, los enamorados vayan hacia la popa (entrada/salida). Como no es casual que sea en la proa, el área del altar, donde Jack y Rose concretan su unión en la cruz.

En síntesis, no hay casualidades cuando un artista de la talla de Cameron piensa y ejecuta la puesta en escena.

Los muertos que vos matáis gozan de buena salud

Dando por cierto lo expresado con anterioridad, cabe preguntarse por qué razón utilizaría Cameron la analogía templo/barco en su película *Titanic*.

Si pienso el Titanic como una imagen del mundo (y sin apartarme un centímetro de lo que, creo yo, deja entrever la película), me atrevo a ensayar una respuesta: la secularización, el olvido progresivo de lo sagrado o, si se quiere, su reemplazo por la sacralización de la riqueza y el dinero. Con esto, la frase de Jack, dicha antes del final, “tenemos que permanecer el mayor tiempo posible en la nave”, adquiere otro sentido.

La gran ausencia de lo sagrado evidentemente ha dejado un vacío que no es posible completar con oropeles. Lo trascendente entonces reclamará su espacio, y lo llenará con una forma ominosa. En una noche helada, el Titanic/el mundo, en su carrera loca hacia la nada, sin tiempo para virar, irá a estrellarse contra lo que Rudolph Otto llama lo “absolutamente otro”.

Terminator. El fin de la humanidad

En *Terminator*, James Cameron imagina un futuro dominado por las máquinas. Esas máquinas (que sangran, transpiran, tienen mal aliento), para este autor, cabe añadir, no son otra cosa que una metáfora del hombre del futuro. De su deshumanización. El hombre del porvenir: una cáscara de apariencia humana que en su interior contiene un mecanismo.

Si bien todos la habrán visto, eso es lo bueno del cine de Cameron, recuerdo acá lo central de la fábula: el exterminador (una máquina de última generación enviada por las demás máquinas) llega a nuestro presente desde el futuro (es decir, llega al pasado de dicho futuro) a matar a la mujer que parirá al hombre (John Connors) que, en aquel futuro, se rebelará contra el dominio de las máquinas. Enterado de esto, desde ese futuro distópico, este rebelde (John Connors, que evidentemente ha podido nacer) envía un soldado a proteger a Sarah, la mujer que será su madre, con la

finalidad de asegurarse el nacimiento. Ese soldado (que en nuestro presente no existe puesto que es un enviado del futuro), antes de morir, dejará embarazada a su protegida. Y el hijo de ambos será el mismísimo John Connors.

En sus ficciones, Cameron, como si contara una y otra vez la historia de Cristo, hace que un “enviado” intervenga en los procesos históricos, con la intención de torcer el destino.

Ese avatar, en todos los casos, busca evitar que las nubes del futuro sean tan oscuras como las que se muestran al final de *Terminator*. En *Titanic* empleará el mismo recurso.

La cruz

En *El simbolismo de la cruz*, René Guénon sostiene —con su críptico decir, que intento suavizar aquí— que es posible analizar la vida del hombre a través de la figura de la cruz. En ella, el sentido o eje horizontal es el vector temporal, el plano asociado con la vida, con infinitas direcciones, que representa el mundo concreto en el que actúa el hombre, donde el lado izquierdo constituye el pasado mientras el derecho es el futuro. Mientras que el eje vertical de la cruz (ascendente/descendente) simboliza el ascenso a los diferentes estados del ser, es aquel que determina la especificidad de la persona en su dimensión atemporal e incondicionada, es el eje que cruza al ser por su

presente y que simboliza la vida personal dirigida hacia la perfección.

“El centro de la cruz es, pues, —dice Guénon— el punto donde se concilian y se resuelven todas las oposiciones; en este punto se establece la síntesis de todos los términos contrarios.”

Eje horizontal. Eje vertical

En *El concepto del cine*, Ángel Faretta ensaya su teoría sobre estos dos ejes, uniendo saberes míticos y cine. Allí sostiene que el eje horizontal es el que en el cine corresponde a la fábula, a lo que se cuenta. Por lo tanto es insustituible, no puede faltar. En sintonía con Guénon y el símbolo de la cruz, Faretta dice que el eje horizontal es el eje del tiempo.

El eje vertical, por su parte, es el eje del devenir. Con él, en su cruce con el eje horizontal, irrumpe lo trágico.

El eje vertical en el cine, agregaría yo, interviene la fábula dotándola de sentidos; de la misma manera que la figura del enviado, en las películas de Cameron, interviene en la línea de la historia para darle un sentido nuevo a la vida de las personas.

El eje horizontal en *Titanic*

Dado que, por conocida, no es necesario contar la fábula de *Titanic*, me referiré brevemente al contexto histórico en que ocurre la misma. Son los

comienzos del siglo XX. Auge de las potencias capitalistas (la Argentina entre ellas). Clima de opulencia y disfrute. El poderío industrial, el endiosamiento del dinero, el dominio de todo lo conocido por medio de los avances técnicos. En su libro *Historias de la Belle Époque argentina*, el historiador Daniel Balmaceda escribe “llegó la electricidad, se estiró la noche y se alargaron los tiempos. Se instauró el ocio, se multiplicó la oferta del entretenimiento, nació el cine, aparecieron los parques para los paseos y las diversiones, se generalizaron los deportes (la autonomía que ofrecía el ciclismo fue determinante), los viajes y el turismo. El mundo se achicó por la revolución del transporte y las comunicaciones.”



El Titanic, lujoso, veloz, imponente, construido a imagen y semejanza de ese mundo, es un ejemplo acabado de todo lo que puede lograr el hombre. También de su soberbia: para qué poner más botes salvavidas si el barco se supone inhundible.

En el Titanic hay gente que viaja en primera clase (los amos del mundo) y gente que viaja en las escalas inferiores. Pero también está Rose, que

viaja con su madre y su prometido. Rose, una joven que llevada por la inercia de un mundo que le resulta insoportable, al llegar a Nueva York, con el casamiento, terminará resignando lo que le queda de humanidad. “Por fuera yo era todo lo que una mujer debe ser, pero por dentro me estaba desangrando”. Rose, la rosa roja que en el cristianismo representa la sangre de Jesús derramada en la cruz y se asocia con la virgen María. Rose con su vestido rojo, lista para tirarse por la borda.

El eje vertical en *Titanic*

Jack Dawson es un pintor errante que viaja apenas con lo puesto, sus lápices de dibujo y sus bocetos. Cuando el Titanic está a punto de partir gana un boleto de tercera clase en una partida de póker. Es el boleto de otra persona, por lo tanto, Jack no aparecerá luego en la nómina de muertos, para el mundo “real” Jack no existe.

El primer encuentro entre los enamorados se produce de noche, mientras Jack contempla el cielo en la horizontalidad de la cubierta. Rose, que está en la popa, a punto de tirarse por la borda, resbala y cae, pero Jack logra tomarla de un brazo para luego izarla de nuevo al barco. Descenso y ascenso (eje vertical). Seguidamente ambos regresan al plano horizontal y ruedan, abrazados, como amantes, por la cubierta. Los dos ejes acababan de encontrarse en un punto. Minutos después

Jack, con el cigarrillo en la boca, tal vez intuitivamente, hace la señal de la cruz. Empieza a saber, o a sospechar, como Cristo en sus primeros años, que está en el Titanic/mundo siguiendo un plan que lo excede.



La fábula transcurre luego por el carril correspondiente, el de la horizontalidad: presentación de personajes, modos de vida, virtudes y miserias. Jack y Rose van y vienen por el barco, comienzan a enamorarse. Entonces se suceden los cortes por el ingreso del eje vertical: cuando Jack la espera con la mano extendida en la escalera principal, junto al gran reloj (escena que Rose, al final de su existencia, recordará como si fuera un sueño). Durante el baile popular en tercera clase, donde Rose, en éxtasis, parece elevarse y tocar el cielo con las manos. En todos los casos el eje vertical, tenga el espectador consciencia o no de su existencia, en la puesta en escena de Cameron, corta la horizontalidad del relato dejando entrever el misterio.

Finalmente llega el momento de la completitud, el instante sublime del encuentro entre la tierra y

el cielo. Jack y Rose, de pie, en la proa (el altar, en la nave del templo), con los brazos en cruz, sellan su alianza. Ellos, juntos, humanos, son los verdaderos reyes del mundo.

Pero así como Rose ha conquistado su parte celestial, también Jack debe hacerse de carne: Rose, como una María Magdalena, querrá que Jack la pinte desnuda, con el diamante, como antes había retratado a las putas de París. Y más tarde lo arrastrará al interior de un auto, en la bodega del barco, para consumir el acto sexual.

Como María engendrando un hijo del Espíritu Santo, como Sarah Connors engendrando un hijo con un soldado que no existe en su presente, Rose, con esta unión, engendrará una nueva Rose. “Él me salvo de todas las maneras posibles como se puede salvar a una persona.”

La historia debería terminar en este punto, y este escrito también, pero todos sabemos que no es así. Que aún resta que el eje horizontal por el que navega alegremente el Titanic vaya a darse de narices con el eje vertical de lo “absolutamente otro”.

Después de la colisión, después de los botes, y de la banda tocando, y de la cara del capitán, el barco empieza a hundirse (ya sabemos cómo ocurrirá, uno de los buscadores de tesoros lo ha explicado al comienzo de la película) y el eje horizontal se inclina con él. Cuando la presión hace que el buque se quiebre por la mitad, una parte se va al

fondo y la que queda a flote empieza a ponerse a noventa grados respecto al mar.

A partir de aquí, el buque ya no participa más del eje horizontal, y este pasa a estar conformado por la inestabilidad del agua. Entonces, lo que queda del Titanic, junto con los pasajeros que consiguen asirse a alguna de sus partes, en un momento sublime, participan de un nuevo e imponente eje vertical.

Jack y Rose, en la popa, espectadores involuntarios de ese espectáculo dantesco, parecen graficar, para nosotros, espectadores de una de las más grandes obras cinematográficas de fines del siglo XX, aquellas palabras del *Fausto* de Goethe: “El estremecimiento es la parte mejor de la humanidad. Por más que el mundo le encarezca el sentimiento, ella sentirá, profundamente conmovida, lo enorme”.

Para terminar, queda mencionar la verticalidad de la estatua de La Libertad en las puertas de Nueva York. Rose ha roto las cadenas que la ataban a un futuro nefasto.

Y el eje vertical, de ascensión, cuando la anciana se trepa por la borda, y devuelve al mar el collar con el diamante en forma de corazón.

Diamante que se va al fondo describiendo una espiral (ese es un dibujo que deberíamos relacionar con el dibujo circular de los relojes del Titanic). Pero esa, amigos, es otra historia.

TITANIC EN MI DIARIO



Por Fernando Regueira

Para quienes me vienen aguantando/preguntando/atacando durante los últimos 11 años, cada vez que digo entre escandalizado y resignado: "*Titanic* es la más grande obra de arte de las últimas décadas", van estas otras notas al pasar.

Estas son las primeras entradas, ahora sí en orden, sobre el Titanic en mi Diario.

No resulta un dato menor en el sentido general de este Diario y para su autor, que la que sigue sea exactamente la primera anotación en él. Así, el *opus magnum cameroniano* fue uno de los secretos llamados a comenzar esta obra propia, que continúa hasta hoy, casi 12 años más tarde.



9 de febrero de 1998

Vivimos (el plural es correcto aquí) desde el jueves 5, bajo el *shock* del *Titanic* de Cameron. A mi juicio la primera verdadera obra maestra de Cameron. No solo su mejor película hasta el momento, sino uno de los más grandes filmes de la última década.

... se sostiene que se trata sencillamente de una *summa*, que no hay una diferencia esencial de perfección entre las anteriores películas de Cameron. Estoy de acuerdo en la primera aseveración, no así en ésta última. *Titanic* es la cima de perfección del artesanado de Cameron.

Compruebo una vez más que el margen de acción del azar en el mundo es, como mínimo restringido y en última instancia, inexistente. Solo dos días después de ver *Titanic* accedo por vez primera a Internet. Experiencias paralelas.

Hablaré de ese primer encuentro y de las reflexiones que me suscitó más adelante. Aquí solamente quiero resaltar el carácter inequívocamente "titánico" de esa red¹. No solo su

¹ Hoy esa cruda visión inicial de mi parte, que esencialmente sigo considerando correcta, ha ganado en matices. Es el viejo tema del desvío de la máquina de sus fines. No hay que olvidar (y yo lo olvidé en el '98 o aún no lo había

comprendido) que Griffith en última instancia tomó una máquina, creada para reproducir la realidad y la convirtió en instrumento de una forma de mostrar la "otra" realidad, eso que llamamos Cine. ¿Por qué no Internet entonces?

voluntarismo conquistador y seudounificador, su falso ecumenismo. Sino también su *status* de continuador de la mentalidad liberal-progresista que dio vida al barco Titanic. Cabe reflexionar que el *crack* del 29 fue, como muestra James Cameron, un serio golpe a las esperanzas de “progreso ilimitado” de esa mentalidad (por ello sabemos que Caledon Hockley se suicida al perder su fortuna).

Pero esta parece simular no haberse dado cuenta de aquel suceso —claro que, por eso mismo en 1998 Cameron retrocede casi 80 años en la historia de Occidente para mostrar el temprano fracaso de aquella mentalidad; desde ese año los Titanic abundan— y hoy enarbola un nuevo avatar de sus sueños redencionistas bajo el conjuro de la “globalización”, palabra cuya miope repetición por parte de los eternos periodistas disfrazados de pensadores, muestra hasta qué punto ha decaído la idea de “universal” o “ecuménico”.

Por otro lado, y en otro orden de cosas, ¿qué es Bill Gates sino un recién llegado que como el Cal de *Titanic* afirma cínicamente que “ahora nosotros somos la realeza”?

¿Qué cosa diversa podemos esperar de estos nuevos filántropos electrónicos, que no contentos con usurpar *diletantescamente* el lugar de la aristocracia intentan acceder a su centro de poder y “planificar” la sociedad, “diseñar” la economía,

dar consejos sobre cómo vivir y como si con toda esta parafernalia no alcanzara, ocupar también el puesto de pensadores de “lo por venir” a la manera de oráculos invertidos?

Ver para este último tema la simbología de los delfines en *Titanic*. Delfos: el oráculo. Delfín: el heredero de la corona de Francia... Es Jack el único que nota la presencia de los delfines que escoltan al Titanic en su partida, simple anticipo de su afirmación de “potestad”: “Soy el Rey del Mundo”.



Por otro lado, la joya que es el centro diegético y simbólico del film —*The Heart of the Ocean*— está hecha, recuérdese, con las joyas de la corona del último rey de Francia, decapitado, o sea la legítima herencia de su Delfin precisamente...

11 de febrero de 1998

Leo en el diario de hoy, una anécdota de dos argentinos que trabajaron como extras en *Titanic*. Estaban de paso por México y quisieron ver el set. El personal de seguridad, obviamente, no los dejó ingresar. Entonces dijeron ser extras contratados. “¿Y quién los manda?” preguntó el seguridad. Sin pensarlo uno de ellos contestó: “Jesús”. “Está bien, pasen”. El jefe de *casting* se llamaba Jesús García.

El bosque o la nave. La imagen es de Jünger. El emboscado o el tripulante de la nave. O más bien: el emboscado como (obligado) tripulante de la nave. Jünger pensaba también en el Titanic.

Por la tarde. Intento de ver *Titanic* por segunda vez. Imposible. Entradas agotadas (¡dos salas completas todo el día!) Interesante charla cinéfila con ... Ideas sobre Coppola, Friedkin y especialmente Cameron. Su “voluntad de poder”. Su poder de síntesis. Análisis pormenorizado de *Titanic*.

14 de febrero de 1998

Ayer por la tarde. Veo por segunda vez *Titanic*. Me lleva más de una hora salir del *shock*. No solo mejora mi impresión de la primera vez, sino que consigue lo inesperado: emocionarme el doble.

Lloro de comienzo a fin. Las escenas del naufragio son inenarrables (no logro encontrar los adjetivos correctos, las palabras resultan torpes). Por ahora no voy a hablar en este diario de todas las claves de la película. Solo una: *This is the end...* (*my friend*)

TITANIC EN MI DIARIO 2

3 de febrero de 2001

Dentro de cien años, se hablará todavía del *Titanic* de Cameron. Su supervivencia está asegurada. Se lo malinterpretará, se lo banalizará, se lo admirará casi idolátricamente por su colosalismo o por sus récord con las estatuillas doradas. Todas las formas del error serán el fermento de su supervivencia. Pero será también esto lo que la mantendrá viva para que encuentre sus verdaderos destinatarios, esos pocos que en cada época reconocerán sus eternos valores, su incorruptible esencia, esa que el Tiempo no puede devorar ni opacar.

27 de junio de 2001

La fiesta como *praelibatio*, como anticipo de la fiesta del Paraíso. Claramente presentada en la fiesta de la tercera clase de Titanic. Allí reina la

alegría, pero también permanece aún la imperfección humana (vasos rotos, etc., ver la cara de Rose ante eso). La contraposición con la primera clase es religiosa y no social: los protestantes carecen de sentido de la fiesta. En sentido estricto, en la primera clase no hay “fiesta” ni siquiera un recuerdo de su existencia. En la tercera clase, “abajo”, los italianos e irlandeses católicos celebran “the real party” que promete Jack a Rose y que hace *pendant* perfecto con el final, con el ingreso de Rose al Paraíso y su ascenso, vestida de novia, hasta consumar su boda con el Marido (Cristo-Iglesia). Esa *praelibatio* es el verdadero espíritu de la Fiesta.

8 de septiembre de 2001

El perpetuamente indignado y lúcido Doctor Johnson observó, a esta altura vaya uno a saber si con escándalo o simplemente con británico escepticismo, que "el patriotismo es el último refugio de los canallas". Tentado me encuentro hoy, tras la visión de *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann, de agregar que también lo es el sentimentalismo, esa atrofia de los sentimientos, bien que por vía de la magnificación. La exaltación del amor-pasión como experiencia iluminadora —la única tal vez que la Modernidad permite al individuo aislado, según reflexionara Murena hace años— solamente es posible con el sustento de

una Idea del Amor que trascienda claramente lo humano demasiado humano. El más reciente y por demás brillante ejemplo es el de Cameron y su *Titanic* (la película de la década a todas luces) que Luhrmann convoca y cita paródicamente —en rigor este solo hecho bastaría para descalificar el presente film— en los momentos más “emocionantes” de su engendro.

9 de mayo de 2002

En los *Fragmentos de un Diario* de Mircea Eliade (11 de enero de 1955) el epígrafe perfecto para un ensayo sobre el *Titanic* de Cameron:

“El templo griego se llama naos, néôs —como la barca—. Meditar sobre esta imagen: El Templo, es decir, la sacralidad expresada en volúmenes, está concebido como un navío. Gracias al cual se puede viajar (evidentemente hacia el Cielo, en el Cielo), se pueden atravesar las aguas (=el no-ser, las tinieblas, el caos, etc.). La idea de que la travesía perfecta no puede efectuarse más que en un “navío”, es decir, en una “forma cerrada” que protege de la degradación, de la dispersión, de la disolución (disolución en las Aguas)”.

TITANIC EN MI DIARIO 3

14 de febrero de 1998

Ciertamente no he podido aún reflejar en estas notas la impresión que me ha causado *Titanic* (pero ¿es “profunda” un adjetivo posible en este contexto? ¿O “indeleble”, o habría que eliminar la idea misma de “impresión” por equívoca? Sin embargo, es una huella, una marca impresa en mi espíritu lo que deja).



No es solamente que sigo pensando en sus simetrías y símbolos: las manos, el juego de ojos, la proa y la popa, la simbología crística de Jack, el “corazón del océano”, la realeza, el uso perverso del cine, etc., sino que la emoción artística y vital que me embarga cada vez que vuelvo a pensar en ella (y esto ocurre a cada instante, como cuando enamorados, nuestro pensamiento “vuela” en busca del objeto de nuestro Amor).

Por el momento no me siento capaz de desbridar su alcance en tanto cine autoconciente, obra

magna y *summa*. Un signo del genio: poder pensar con los propios maestros y discípulos al mismo tiempo y en la misma obra (Vg. Welles y Coppola, pero también *Daylight* de Rob Cohen y *Twister* de Jan de Bont).

15 de febrero de 1998

La Catedral: la “Obra de arte total” del cristianismo. Forma sintética que el genio medieval supo acuñar en su perfección de datos tradicionales y que el romanticismo, wagneriano o no, quiso a su manera revivir (si lo consiguió o no, es todavía cuestión que pesa sobre nuestra vida espiritual...).

Hoy, únicamente el Cine puede aspirar a construir esa Obra de arte total (y a su público en tanto ecúmene, cuestión nada menor, por cierto).

NB: la catedral es también una nave (Sedlmayr). Ver en este sentido a *Titanic*.

19 de febrero de 1998

Por la mañana. Conmocionado por la noticia de la muerte de Jünger a los 102 años. Representaba para mí la imagen de un ser inmortal. Él no podía morir. Me conmueve tanto su fin individual como el de ese mundo del que era emblema en sentido histórico y transhistórico. Ese mundo muere con

él, qué duda cabe. Dedico *in mente* un pedido de salvación por su alma.

Jünger, muerto dos meses después del estreno de *Titanic*...

21 de febrero de 1998

Al despertar, una intuición o más modestamente, un puente entre datos que la vigilia había mantenido aislados sobre *Titanic*. Gloria Stuart, la Rose anciana, trabajó como actriz en la Metro en los 30 (Rose también era actriz de cine...). ¿Cuál fue su película más importante? *El hombre invisible* de Whale precisamente... La autoconciencia recoge hasta las migajas de sentido caídas del Gran Festín y convertidas ya en cotilleo de enciclopedias...

5 de marzo de 1998

Por la mañana. Leo en el suplemento de cultura (?) de un matutino un comentario, crítica o como se lo quiera llamar, sobre *Titanic* escrito por un tal...

Es este un perfecto ejemplo de la estolidez que campea entre los “especialistas” del cine. Porque si ya toda especialización es un cercenamiento del intelecto, al menos en otras parcelas del saber, presentan la ventaja de la erudición (¿la

literatura? ¿la música? Esta última, con salvedades tal vez sí...).

Ahora bien, el Cine (entendido así, con mayúscula) es un arte que no tolera especialización alguna, ya que al ser el único arte en nuestros días (este “nuestros” es así desde hace casi setenta años) capaz de producir la Obra de arte total, demanda del exégeta-espectador-crítico la posesión total de la cultura, tanto en sentido tradicional como intelectual-moderno.

Fuerza es reconocer que *Titanic* resulta un escollo insalvable para quien no posee en sí la cultura. Se presenta a la manera de un gigantesco monstruo (no de acero precisamente...), un Leviatán de precisión iniciática presto a fagocitar sin piedad al crítico medio semiilustrado –nótese que esto no es así con respecto al espectador ingenuo, al que se acerca a la película “como un niño”–.

Ese crítico medio, cuyo nombre es legión, debe echar mano a su desvencijado arsenal de fragmentaria doxa y vagas nociones culturales para descalificar esta obra maestra absoluta de Cameron.

Si no le resulta posible descalificarla completamente (el crítico medio es bastante impresionante), en ese caso siempre queda bien recurrir al adjetivo “hollywodense” a propósito de cualquier cosa –¿y es que alguien puede hoy decir dónde queda Hollywood? ¿Será alguien tan ingenuo

para ubicarla únicamente en los alrededores de Beverly Hills?—. Para justificar ante sí mismos y sus estóridos lectores, un placer que reputan culposo, la maquillarán hasta dejarla “aceptable” en sus términos, es decir, perfectamente irreconocible.

En esto no hacen más que reproducir la conducta de un Caledon con Rose (que no otra cosa es la perfección de una obra autoconciente: aquella que contiene en sí, el retrato espiritual de sus futuros detractores).



Véase sino el presente caso. Tras espetarnos apreciaciones del tenor de “*Titanic* es una épica sociológica transformada en *love story* tecnocrática” (???) nos previene que “Cameron no elige las sutilezas para mostrar esta relación [la de los protagonistas]: todo es más grande que la vida, caricaturesco, simple y hasta algo banal”, verdaderas gemas del despropósito crítico. La mera confusión de lo “más grande que la vida” (¿habrá siquiera oído nombrar este escriba a Nicholas Ray y su *Bigger Than Life*?) y lo caricaturesco,

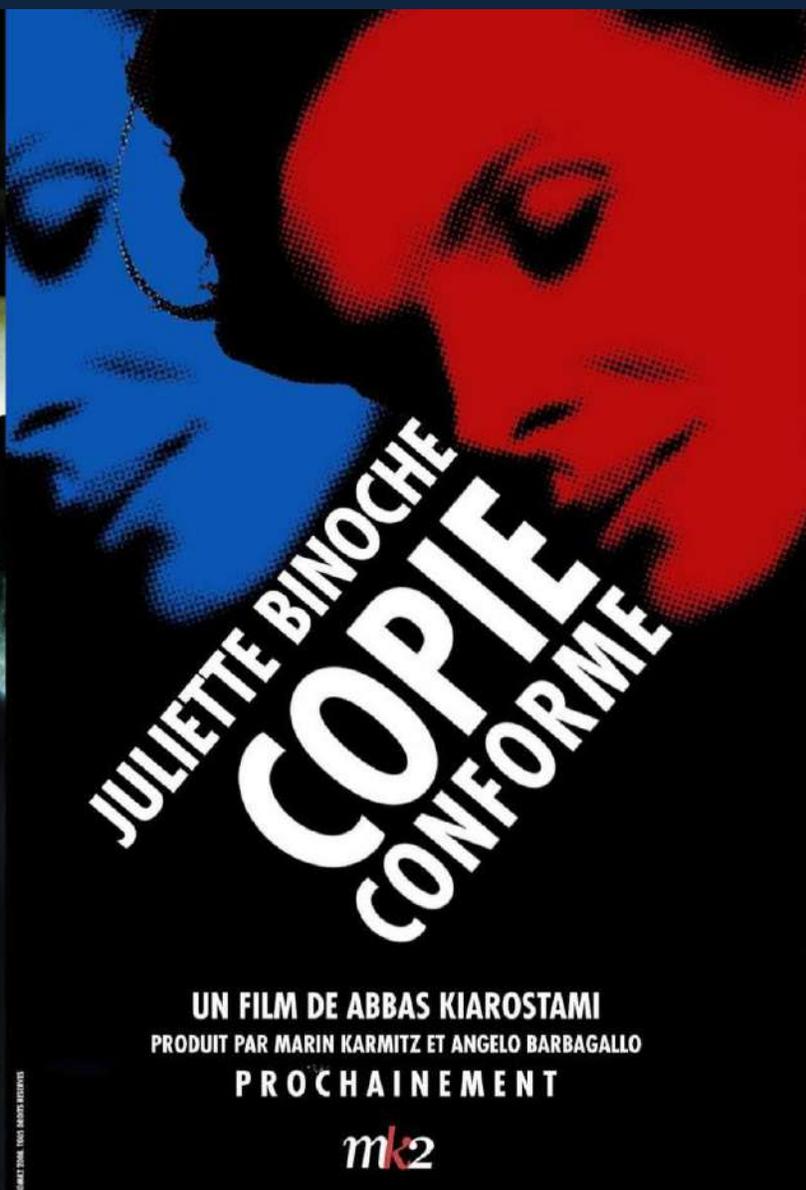
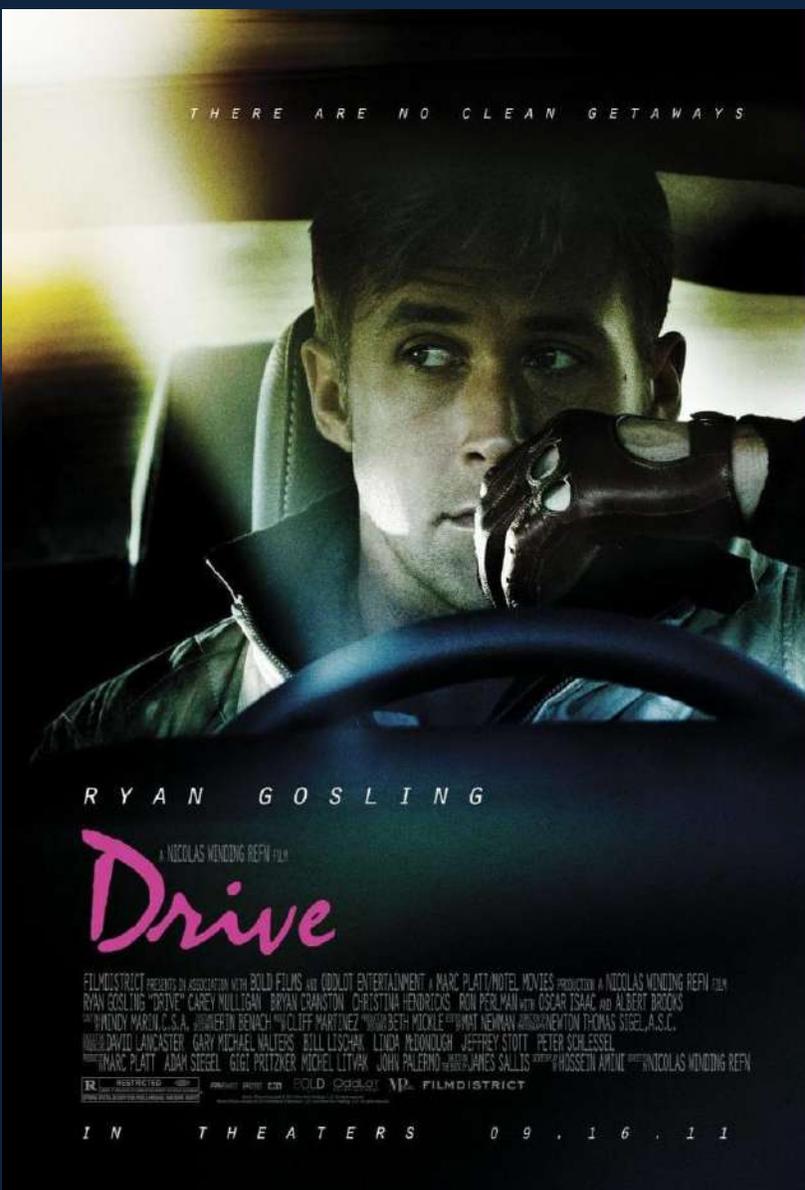
es decir, lo más pequeño que la vida, en cuanto visión desde lo inferior, caótico o caído, bastaría en buena ley para invalidar estos balbuceos.

El susodicho... nos exhibe, eso sí, las supuestas credenciales que oficializan su cultura cinéfila: recuerda a John Ford (y erra), a Orson Welles (y lo hace librescamente), a D.W.Griffith, a Eisenstein (¿creían Uds. que podía faltar?... cree traerlo por su propia voluntad, cuando es la monumental autoconciencia de Cameron la que hace aparecer su fantasma para ajustar cuentas con él...) y hasta a David Lean (¡Dios nos asista!) y Cecil B. de Mille, guardando con este último la distancia crítica de rigor que corresponde a crítico tan avisado, para —después de una lacónica referencia a la visión, ¡atención! “neomarxista” (sic) de James Cameron— hacer finalmente gala de su poder de síntesis al definir a *Titanic* como “una gigantesca rareza del cine de Hollywood: una épica socialista” sin escalas.

Error tipográfico o conceptual, poco importa. “Sociológico” o “socialista”... habrá dado la venia a su lector-espectador medio semiilustrado y bien pensante para disfrutar sin culpas de un producto de Hollywood, pero eso sí, con la etiqueta de “rareza” (recuérdese: la clave del día ya no es más “comprometido” sino “bizarro”) claramente legible en el socialista dorso.

Fernando Regueira [Diciembre de 2009]

La distancia entre *Drive* y *Copia certificada*



Por Marcelo Vieguer

“...toda metáfora es poesía”

G. K. Chesterton

Drive es una película ascética. Y un ejemplar contrasentido de *Copia certificada*, la pretenciosa película del iraní Abbas Kiarostami, ambas estrenadas en Argentina el 1 de marzo de 2012. Expliquemos esto. Si el film de Kiarostami se caracteriza por algo es por supeditarse a esa tradición..., tradición europea de concebir el cine; bien puede hojearse en este extenso periódico europeo de opiniones existenciales, profusos predecesores y, más aún, fecundos exégetas.



Veamos. La película de Kiarostami relata la propuesta de un escritor que entabla relación con su “agente”, la dueña de una casa de antigüedades en una villa italiana (la Toscana), que da pie para recorrer la relación marital de ambos —en un primer momento por demás de opaca—, haciéndonos ver, mediante insinuaciones, reproches y deseos un recorrido que culminará inexorable y como retorno al origen, a la cama de su noche de

bodas. Todo esto a la par de consideraciones respecto a la copia y al original de una obra de arte, y por supuesto a esa concepción tan europea del arte entendiendo como una de las “bellas artes” a la pintura y a la escultura del viejo mundo. La operatoria museística del arte fue uno de los pilares de la modernidad, recuérdese. Cualquier avisado entiende y sabe que el original y la copia en cine es exactamente lo mismo, por lo que generarse interrogantes sobre el propio arte escapa a las consideraciones de este director —al menos en este film—. Las preguntas sobre el cine en sí, aparecen más en la configuración de personajes que protagonizan lo que son, o sea en la misma ficción. Para el protagonista, la copia es hasta mejor según su consideración y se pregunta por el sentido del arte (europeo) luego de pasar por la aduana (europea): allí es donde el iraní concibe el film (recuérdese).



Algunos entendieron también como el pasaje de concebir la obra de arte como mentira para conocer una verdad, tal cual afirma el crítico del diario

La Nación de entonces. Semejante declaración de principios puntualiza mejor el lugar de sus defensores más encomiables: el cine es un medio de conocimiento y, por tanto, entenderlo como “mentira” obliga a su reprobación y escarnio. Es un medio, no un fin. Es incólume, y es verdadero en tanto todo film postula una mirada además de una posible manera de acercarse. Uno no sabe si seguir las consideraciones pretenciosas tanto como rimbombantes que tan bien se les aparece a sus entusiastas cultores.



Que la mujer sea la dueña de una casa de antigüedades y que tome a su pareja como una obra extinta y apagada, también explica la aproximación del film: el amor ya no está ni en los recuerdos e inútilmente tratará de insuflarle vida. Ya nada puede recuperar aquel amor de antaño. Se entiende por supuesto la ubicación de público culto, *cool*, de sus defensores: *Copia certificada* es un film “de buen gusto” para “hablar bien”, como las supuestas capas de una cebolla, pero que no deja

de tener el mismo gusto ácido (y rancio) en cada una de ellas.

*“Es tan difícil de creer
porque es muy difícil de obedecer”*

S. Kierkegaard

Respecto al film de Nicolas Winding Refn... ¿Quién es el *Driver*? ¿Quién es el conductor? Comencemos desde el principio: desde una ventana de un hotel, desde lo “alto”, escuchamos su palabra: “Antes y después de los cinco minutos, estoy fuera; dentro de los cinco minutos, soy tuyo” les dice el *Driver* a sus “conducidos”: todos tenemos nuestros cinco minutos para decidir, y estamos o no allí, nos subimos o quedamos afuera (para empezar a entender el film... ¿Se entiende afuera de qué o de quién?).

El film comienza con un robo y el *Driver* utiliza los propios recursos de la policía para evadirlos. Conoce los vicios y maneras de las personas, entiende cómo operan en determinadas circunstancias, y les dona la posibilidad de no ser descubiertos, de “salvarse”. Finalmente, se “confunde” con la gente, con el público, entre las personas. Vive entre ellos, está entre nosotros. El protagonista carece de emociones, no lo liga la pasión porque sólo es piedad; así también vive, como un asceta.

Decíamos que, para mirar una película, el mismo film nos da claves o letreros indicadores de cómo debe leerse. El o los personajes son entonces su representación ficcional y también su simbolización: Al Pacino es Michael Corleone, hijo de Vito Corleone (lo que se nos muestra), el puente es Michael como Padre y antes como Hijo.

El rostro del *Driver* es un rostro angelical, es exactamente un ángel, alguien que conduce, repito, que “conduce” para delincuentes en ocasiones de robos o como “doble”, repito “doble”, en escenas arriesgadas en films de ficción; no tiene un “nombre” más que por su acción: conducir, el “Driver” —cuando el Verbo se hace carne—; no tiene un pasado, pues “no sé de dónde vino” nos dice su “padre”; cuando conoce a Irene lo hace “conduciéndola” en un ascensor; luego le mostrará el “paraíso” a ella y su hijito en un viaje que contrasta perfectamente con el cemento donde circulan en el auto durante el paseo; cuando ella le pregunta por su identidad, el plano de él se configura enmarcado en un espejo de borde de estampa, en mayor volumen que la foto del papá con su hijito, por detrás de ellos, prefigurando el cuidado a la familia, algo difuso por la iluminación a contraluz, y también su lugar de “otro”: ya no entender estas imágenes por lo menos implica un nuevo aprendizaje.

De más está decir que en una de sus primeras escenas cuando el personaje está con un uniforme policial, nos confunde haciéndonos creer que es

parte de la fuerza. Un *travelling*, un movimiento de cámara, un elemento constitutivo y central del cine para quienes entendieron sobremanera su sentido y utilización, nos descubre que es un “doble” para una escena de riesgo. En menos de 30 segundos, el director da una verdadera clase de cómo mirar y entender el cine, de cómo entender una obra de arte, del lugar de la mirada, del sentido de la ficción, del sentido de lo verdadero —en ese momento le hacen firmar una declaración liberando de responsabilidad a los productores en caso de accidente o de muerte—, y del sentido de su misión. Si en *Copia certificada* es necesario declamar a los gritos y con una bocina que se habla del arte y su sentido, en una perorata para sordos —ya a esta altura mentales—, en *Drive* la autorreferencia al cine y su posición y tarea respecto al arte se resuelve en la puesta en escena, el único lugar que el cine nos indica como índice donde instalar el mundo de las ideas.

Cuando el *Driver* conoce a Irene y su hijo, y luego a su marido, intenta salvar al niño ayudando al padre, luego a la misma Irene, y terminará con una herida en la derecha de su cuerpo por un cuchillo... ¿Es necesario explicar esto?... ¿Es necesario explicar por qué la escena está registrada desde las sombras?... ¿Es necesario explicar por qué sube a su auto y elige una ruta “sin destino” luego del paso del tiempo donde “resucita”?... ¿Es necesario explicar por qué el dinero —la simbólica suma de un millón de dólares—

se encuentra en el baúl cuando muere su “padre” en el garaje?... ¿Es necesario explicar por qué el dinero queda al lado del último muerto, donde lo “material” no tiene ningún sentido y valor?... ¿Es necesario explicar que el dinero o la materia no sirve para nada desde el enfoque espiritual del *Driver*?... ¿Es necesario explicar que el conductor no viene de “ninguna parte”, que su pasado es tan volátil como su explicación?... ¿Es necesario explicar a quiénes y a dónde conduce este conductor?... ¿Es necesario explicar el “doble” de quién es?... ¿Es necesario explicar por qué besa a Irene antes de atacar al sicario en el ascensor? (le insufla la espiritualidad)... ¿Es necesario explicar por qué luego ella queda del otro lado de la puerta del ascensor, donde él asciende? (la deja en medio de autos en el estacionamiento que no conducen a ninguna parte: ella entonces conducirá su propio destino)...



No se puede ser más explícito para hacer una película, para hacer uno de los mejores films del año... Si se da un paso más, se cruza a la alegoría, y allí nos encontramos con la “tranquilidad” que

Kiarostami les regala a sus exégetas, haciéndoles creer que piensan, cuando en realidad se repiten en las mismas peroratas existenciales y que tanto cultiva a su público: disfraz de consumidores de arte tan entretenidos en el vacío del que no pueden salir.



Drive plantea un film metafísico en este tiempo donde el cine es sólo vidriera. Y no debe olvidarse que la vidriera también nos refleja nuestra propia pose; del espejo de Kiarostami al viaje interior de Refn; de la última imagen del día que se va como paso del tiempo sin que nada haya cambiado —desde la ventana del hotel— en *Copia certificada*, a la autoconciencia del final de *Drive* en el que somos guiados por un ángel con la herida en el costado.

O de cómo pensar lo simbólico en un film contemporáneo. Sólo hay que sentarse en el asiento de atrás y dejar que nos conduzca. Luego estaremos salvados... a través del cine. Ese medio por el que ahora conocemos.

Marcelo Vieguer



Gustavo Postiglione

Cine en llamas

CINE, CULTURA Y POLÍTICA
entre apostillas, discursos, reflexiones y relatos
de la vida en estos tiempos tumultuosos



COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

Megalópolis

La película imposible



Por Leandro Arteaga

Ciudades de cine

¿Qué es *Megalópolis*? ¿Por dónde comenzar?

En principio, se trata de una ciudad de cine. Entonces habrá que buscar los ladrillos que permitieron construir, a lo largo de toda una vida, la obra de su director y genio arquitecto: Francis Ford Coppola.

Antes que estar hecha de películas, *Megalópolis* está hecha de cine. Así es su progenie.

Pero, ¿es “buena” o “mala” película? Poco importa. (Tampoco es “mala”).



Megalópolis, antes bien, es un diálogo consciente con otros mundos afines. Entre ellos, los de *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916, David W. Griffith), *Manhatta* (1921, Charles Sheeler, Paul Strand), *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927, Walter Ruttmann), *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927, Fritz Lang), *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928, King Vidor), *El hombre de la cámara* (*Chelovek*

s kino-apparatom, 1929, Dziga Vertov); la estela es larga. Llega (llegaba) a *Blade Runner* (1982, Ridley Scott). En ese diálogo fílmico, de épocas variables y unidas por una misma semántica —cuando el cine era celuloide, y se manipulaba como el concreto de las paredes—, el cine pensó futuros, que soñó y narró.



Con cualquiera de las películas mencionadas, *Megalópolis* entabla vínculos; distinguirlos obedece a algo más que un ejercicio cinéfilo. Por ejemplo, pueden mencionarse rasgos concomitantes, como la organización geométrica de *Y el mundo marcha*, el concepto bipartito de *Metrópolis*, el pasado fastuoso y caído de *Intolerancia*, el futuro eléctrico de *El hombre de la cámara*, la simiente poética de *Manhatta*. Cada una de estas marcas, estuvo orientada a un horizonte de reunión filial. Una utopía: cuando el cine prometía un espectáculo más grande que la vida. Así como esas mismas ciudades “del futuro”, que la pantalla invitaba a habitar. A todos por igual. Es lo que postula Ettore Scola en *Splendor* (1989),

en la secuencia primera, cuando el camioncito de cine llega al pueblito, levanta la pantalla, los lugareños acercan sus banquitos, y en el proyector se enciende la luz vanguardista de *Metrópolis*. Todos tenían cabida en el cine.

Si esa promesa pudo cumplirse, o no, no viene a cuento. Lo que nos queda, en todo caso —y si se permite el juego ambivalente de la palabra— es el cuento.

Primero es el verbo

El cuento de Francis Ford Coppola es simple. ¿Para qué más?

Un arquitecto sueña con hacer de la ciudad de Nueva Roma algo diferente, anclada como está en su declive. De esta manera, Cesar Catilina (Adam Driver) visiona su proyecto, en contraste con el *statu quo* que personifica el alcalde Franklyn Cicero (Giancarlo Esposito). La hija del alcalde, Julia (Nathalie Emmanuel), se enamora de Cesar; ella sabrá officiar como la bisagra entre dos mundos: el del cielo que promete Catilina y el del suelo terreno de su padre.

Desde luego, habrá pactos siniestros y traiciones, que amenazan con desbaratar la promesa de un mundo mejor. Por los corredores del film se entretrejen cizañas, para que brillen el arribista Clodio Pulcher (Shia LaBeouf) y la periodista sensacionalista Wow Platinum (Aubrey Plaza). Cada

uno, la dosis de carroña justa para enmohecer lo que tocan; pero también, condición necesaria del juego, para que las partes que deban encontrarse lo hagan. El presente es desolador. Roído como está, ¿hacia dónde podrá conducir la situación sino al desplome? Así como en *Metrópolis*, el film de Fritz Lang: el corazón y el cerebro tendrán que ir de la mano si lo que se quiere es pensar un después.

El mundo, este mundo, está decadente. ¿El cine también?

El verbo es el cine

Megalópolis es una película sobre el cine. Y Catilina no es otra cosa más que un director de cine. El alter ego del propio Coppola. La esposa que Catilina llora (sobre la cual hay un secreto mayor) podría ser una alusión involuntaria al fallecimiento de Eleanor Coppola, sucedido este año; lo cual no es cierto, pero posibilidades así, aquí convergen. ¿Por qué no? En todo caso, lo que está de por medio es el tiempo. La materia prima del cine.

Catilina es un director de cine porque está obsesionado con el tiempo. Y lo primero que le vemos hacer en el film, y no otra cosa, es detenerlo. Como si manipulara una vieja moviola o un moderno *software*, Catilina pausa la imagen en un

frame. Analiza lo que mira desde el techo del mundo (el punto alto del rascacielos donde vive), y lo que ve es el deseo de cualquiera: ser la victoria sobre el tiempo. Él se mueve, y el entorno queda detenido. A su merced. Catilina, maestro relojero, es un montajista que detiene y piensa la mejor sucesión posible de imágenes. Aplicarlo a la propia vida sería el sueño consumado.



Con este gesto, metafórico, Catilina y Coppola detienen la sucesión atropellada de imágenes superpuestas y desechables que hoy circula; y al hacerlo, actualizan el viejo sueño del cine. En *París que duerme* (*Paris qui dort*, 1925), René Clair hacía exactamente lo mismo, con la ciudad parisina a merced de un genio malvado, que detenía el movimiento. Coppola retoma la premisa de Clair, para de alguna manera preguntarse si todavía es posible aquel sueño: hoy, en este vértigo imparable.

Como se trata de un cineasta autoconsciente, el director de *El padrino* guarda en *Megalópolis*

varias citas cinéfilas. Se trata, hemos dicho, de una ciudad de cine; en donde hasta *Ben-Hur* (1959, William Wyler) tiene cabida. Pero la mención que vale por peso propio es a Hitchcock —padre fundador—, con su nombre en un titular periodístico; es que, en este futuro roto, el diario todavía existe en papel, así como en *Blade Runner*. Un remanente tecnológico en una ciudad de futuro ocluido.

La ciudad de Los Ángeles de *Blade Runner* habilita a pensar en otras, como la Metrópolis de *Superman* (1978, Richard Donner) o la Gotham City de *Batman* (1989, Tim Burton). En ellas, ciudades de historieta, el papel impreso también es sustancial. De igual modo puede pensarse en el celuloide. En este sentido, Megalópolis sería la ciudad de celuloide que se ve asaltada por la irrupción digital. Una ciudad que se supo de una manera, pero que ahora debe pensarse de otra. Es decir, el estatuto de la imagen en movimiento cambió. ¿Puede Catilina (ese viejo director de cine, de nombre Coppola) pensar todavía en cómo construir una ciudad (una película)?

Un paraíso posible

Megalópolis funciona como una curiosa película clase B.

Si bien el “cine B” —categoría que remite a las películas de menor presupuesto de los grandes estudios del Hollywood clásico— continúa como

etiqueta todoterreno; bien podría pensarse en *Megalópolis* con este mote, que nada tiene de despectivo. En todo caso, el gran cine norteamericano nació de la serie B. Y en esta película de pretensiones fastuosas, hay algo que ocurre, si se quiere, a destiempo (valga la paradoja con el término).

Si el cine del celuloide, el viejo cine, no pudo cumplir su proyecto de cohesión filial —como recuerda Scola en *Splendor*—, tal vez pueda el cine digital. Tal vez no. Como sea, Coppola le adosa la responsabilidad. Además, la película misma está realizada en gran medida gracias a la tecnología digital, es su testimonio. No cuenta con el despliegue técnico de Marvel o cosa parecida, sino con un presupuesto que viene del bolsillo del director: no deja de ser millonaria, pero no alcanza las cotas del *mainstream*. Y no es algo que resulte desacertado, sino consecuente.

En otras palabras, Coppola comenzó con el bajo presupuesto en *Dementia 13* (1963) y volvió a él con *Youth Without Youth* (2007), *Tetro* (2009) y *Twixt* (2011). *Megalópolis*, a su modo, funciona como una superproducción *low budget*. Y en este afán, parece intentar decir, de manera desmesurada o desesperada, que el paraíso (el cine) todavía es posible.

Catilina, el soñador que interpreta Adam Driver, el alucinado alter ego de Coppola, no cejará hasta dar con ese sueño/esa ciudad/esa película que

desea. Tal consumación, de suyo propio, sería imposible. *Megalópolis* no puede estar a la altura del sueño de Coppola, porque el paraíso estará, siempre, más allá. Así como ese otro sueño imposible del director: vencer con su productora independiente, American Zoetrope, a toda una industria, la de Hollywood. El sueño de Zoetrope puede no haber resultado, pero el nombre de la compañía de Coppola abre los títulos de *Megalópolis*.

Pensar que el cine, todavía, puede hacerse cargo de esta tarea, la de soñar un mañana, es algo que Coppola está endilgando también a quienes filman hoy. En este presente decadente. Les está recordando, en todo caso, la pregunta esencial: ¿para qué el cine? Depositar tamaña responsabilidad en quienes le relevan, parece que no es algo que haya sido tomado de buen grado. La película está siendo atacada de maneras, cuanto menos, injustas.

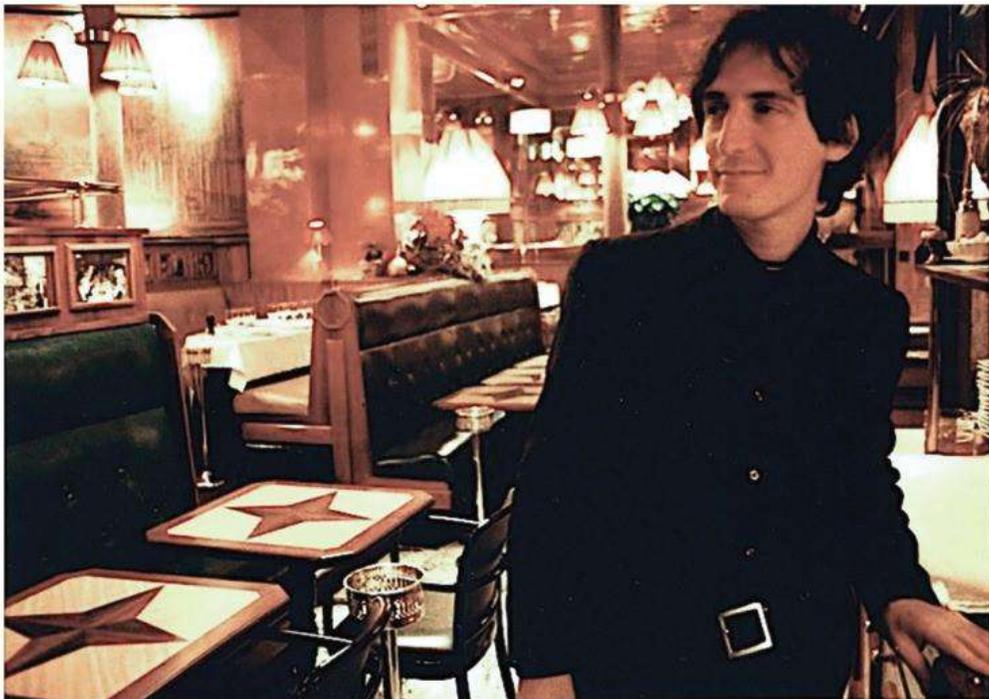
Pero no es algo desconocido para el director de *El padrino*. Además, Coppola no necesita demostrar nada. En todo caso, está en un precioso período otoñal, en donde elige el cine por encima de todo. Y empeña sus viñedos para hacer otra película que no es cualquiera, sino la película de su vida. La que contiene, dentro suyo, *The Godfather*, *Rumble Fish*, *Apocalypse Now*, *Tucker*, *Dracula*. Todas. Toda una vida.

¿Cuántos, quiénes, lograron algo así?



Fernando Samalea

El envoltorio beat
de un fotograma



L. Pablo Casals - Sergio Luis Fuster



**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

Saúl o de cómo narrar el horror



★★★★★
THE GUARDIAN

OBRA MAESTRA
INVESTIGABLE.
EL QUINCE

ATRAPA Y NO TE
DEJA ESCAPAR.
LA RAZÓN

UNA PEQUEÑA
MARAVILLA.
CINEMANIA

UNA PODEROSA
EXPERIENCIA
AUDITIVA Y VISUAL.
THE HOLLYWOOD REPORTER

ASOMBROSA
OPERA PRIMA.
THE GUARDIAN

UN EJERCICIO
MAGISTRAL.
VARIETY

UNO DE LOS DEBUTS
MÁS IMPRESIONANTES
QUE SE RECUERDAN.
PRIMIOSOSCAR.NET

UNA HISTORIA DE
BRUTAL EMOTIVIDAD
DIARIO ARC

PERLAS
63 DONOSTIA ZINEMALDIA
FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN
KINOTHEATRO

GRAN PREMIO DEL JURADO
FESTIVAL DE CANNES

PREMIO FIPRESCI
FESTIVAL DE CANNES

EL HIJO DE SAÚL

UNA PELÍCULA DE LÁSZLÓ NEMES

LANKORON FILMGROUP PRESENTA UN FILM DE LA HUNGARIAN NATIONAL FILM FUND Y CLAUDE CONFERENCEY. UNA PELÍCULA DE LÁSZLÓ NEMES "SON OF SAUL" (SAUL FIA)
CON GEZA ROHRS, LEVENTE MOLNAR, ÜRS BÉGINI, TÓDÓ CHARMÓT, SÁNDOR ZSÓTER, AMITAI FEDIK, IRVIE LAUER, CHRISTIAN HARTING, JERZY WALCZAK, MARCIN CZAPNIK, LEVENTE ORBAN, ATTILA FRITZ.
DIRECCIÓN CLARA VOYER & LÁSZLÓ NEMES. MONTAJE MATTHEW TAPNER. DISEÑO DE SONIDO TAMÁS ZÁNYI. MÚSICA LÁSZLÓ MELLIS. DISEÑO DE PRODUCCIÓN LÁSZLÓ RÁK. DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA MÁTYÁS ERDÉLY.
PRODUCTORES GÁBOR ÁPÓS & GÁBOR HÁRNA. DISTRIBUCIÓN INTERNACIONAL TILMÁS DISTRIBUTION

www.avalon.me

Por Silvana Elizabeth Bogue

“... rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones estaba el diminuto y frágil cuerpo humano”.

Walter Benjamin



Cuando hablamos sobre cierto tipo de cine que remite a hechos atroces como la guerra, la hambruna, la malaria o la masacre, muchas veces nos enfrentamos como espectadores a una distancia prudente que nos permite apreciar y deglutir las imágenes sensibles que pasan a través de la pantalla. Particularmente, las películas acerca del holocausto judío muchas veces nos ofrecen una imagen hasta esperanzadora de la vida, como si este tipo de cuestiones, este odio fuera ya superado. El terreno sobre el que se ponen en juego estas películas es más bien complaciente, dejan al espectador tranquilo, apacible. Le describen el mundo, pero quienes ven saben que hay una barrera entre ellos y la pantalla. En muchos casos porque son narradas desde la tercera persona.

Quien ve queda siempre por fuera, excluido sobre todo cuando se trata del horror y la crueldad. “Es necesario estar a salvo”, afirma Kant cuando se trata de la observación y contemplación de lo que llama sublime. Claramente, bajo el mar embravecido no hay posibilidad de salvación, pero tampoco de contemplación. Por supuesto, cabe hacer una salvedad: no le estamos quitando valor a estas obras, muchas de ellas sumamente ricas para pensar la guerra, la masacre y la desesperanza. Pero sí creemos que László Nemes, con *El hijo de Saúl* actualiza de alguna forma la manera de hablar sobre el horror. No nos marca la vía fácil, la imagen deglutida, puede insertar al espectador en medio de la podredumbre, de la miseria y de la muerte. No es apacible ni conmovedora y a su vez nos invita a preguntarnos: ¿cómo narramos la historia de un prisionero de un campo de concentración que busca desesperada, tosca e inútilmente una sepultura para un pequeño niño? ¿Cómo se piensa el sentir del propio cuerpo, cuando la gente sin vida nos es mostrada como una pila de desperdicios que hay que quemar, sin nombre ni rostro? ¿cómo se narra el horror? O más bien, ¿cuáles son las posibilidades de narrar el horror que nos ofrece el film? Finalmente, ¿cómo es posible una narración que nos deje inmersos en medio de la guerra, en medio de un campo de concentración? Y ¿cómo es posible ofrecer una nueva mirada acerca de todo lo que rodea a la muerte?

Las elecciones estéticas (dónde poner la cámara, qué tipo de colores van a utilizarse, qué formato tendrá en pantalla) son condicionantes en el tipo de experiencia que tengamos como espectadores. El cine es lenguaje, y como tal, la selección que hagamos tiene que estar en favor de esa búsqueda. Pero no solo esto, sino que tiene que poder transmitir algo, una pregunta, una duda, un pensamiento. El gran acierto *El hijo de Saúl*, y aquí tendré que estar de acuerdo con la crítica de cine M. F. Solórzano, es la congruencia con la que aborda el tema. La forma y el contenido están imbricados de tal manera que nos coloca en un lugar incómodo y hasta a veces insoportable. La película es coherente lógicamente, narrativa y estilísticamente. El efecto cuadrado de la cámara nos da claustrofobia: parece querer decirnos que de este lugar no podemos salirnos. A menos, por supuesto, que deseemos perdernos la experiencia y levantarnos de la butaca. Nos cierra la visión, nos hace focalizar en un centro pero dejando dos grandes franjas negras al costado, no estamos frente a una pantalla completa, que quizás permitiría una experiencia más aireada. Aquí no podemos respirar. La cámara acompaña siempre la posición de la cabeza de Saúl, del protagonista. De alguna manera, estamos siguiendo todo lo que sucede en el campo desde su perspectiva. Esto es tortuoso. Los ojos se acostumbran a ver sangre, cuerpos desnudos siendo masacrados y los oídos

registran los gritos y los disparos. Todo es tan cercano que da náuseas. Pero a su vez, todo se ve desde el rabillo del ojo, y borroso, como si viéramos todo como lo ve Saúl. Al lidiar con la muerte tan de cerca, y todo el tiempo, al estar siempre presente, adquiere el mismo valor que la nada misma. Ahora, además de esto y frente a toda la devastación, lo que mayor impacto nos da quizás sea el hecho de que todo está tan naturalizado que los disparos forman parte del común, del fondo, del sonido normal, y a su vez los muertos son una cosa que apenas muestra la cámara. En *El hijo de Saúl* la importancia que tiene el cuerpo es la de un objeto. Y la importancia del cuerpo muerto es la de la misma nada.

Saúl es un *sonderkommando*, un judío que tiene, dentro del campo, la posibilidad de trabajar junto a los nazis, de serles útil. Vemos cómo hace ingresar a la cámara de gas a quienes les toca morir. Uno de sus compañeros les grita que coloquen sus ropas en las pequeñas perchas y que no se olviden de dónde las han dejado (espantoso guiño para quienes sabemos que nunca saldrán con vida). Saúl no es un héroe, simplemente desviste y empuja a los judíos a ingresar a la cámara. Se cierra la puerta. Se escuchan gritos desesperados, ellos pensaban que iban a bañarse. Saúl descuelga la ropa y la lleva hacia una pila. De todos modos, nosotros, hasta este momento, no conocemos a la persona que vemos en primera per-

sona, no ha sido nombrado. Es alguien que simplemente existe. O mejor dicho, es: sin opciones, sin una historia ni pasado, sin ninguna mueca que lo distinga de otro prisionero. Ni siquiera se inmuta frente a la muerte. Sólo cumple el rol que le asignaron. Su ropa es la de cualquier *sonderkommando*. Nada hay de individual, casi no pronuncia palabra. Ahora bien, en el momento en el que limpia los rastros de sangre de los cuerpos muertos en la cámara de gas, sus ojos se levantan por primera vez. Algo extraordinario sucede y es que hay alguien que parece respirar. Al llevarlo al cuarto de medicina, vemos por una hendidura que se trata de un niño de unos 11, 12 años. Sobrevive al gas, pero acto seguido, un médico le arrebató la vida. Saúl va a verlo en secreto, no sabemos muy bien por qué, pero hay algo que conmueve al protagonista con esta muerte y quiere hacer algo con esto, construir alguna cosa. El nombre del protagonista, que hasta entonces no se había pronunciado, aparece por primera vez. Dice llamarse Saúl Ausländer (extranjero en alemán) y quiere darle una sepultura a este niño. Nosotros, los espectadores, sabemos por el título de la película cómo se llama, pero se nombra por primera vez cuando aparece un objetivo, una especie de destino (aunque peligroso) a cumplir: enterrar de manera religiosa a ese cuerpo. Porque ese cuerpo no es cualquier cuerpo. Es alguien que sobrevivió. El paralelo es increíble: aparece el nombre con la explicitación del propósito. Aparece el

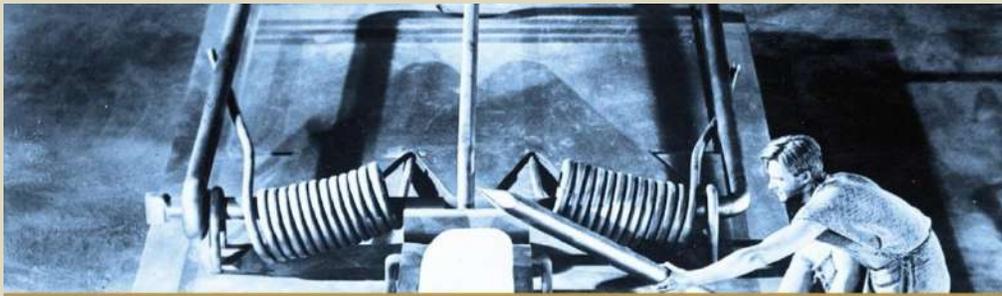
cuerpo como tal cuando ha resistido. Y aparece la sepultura como una forma de no olvido, como una identidad frente a tanto anonimato. El enterrar es una manera de recordar, de saber que hay algún lugar al que acudir. Es una forma de señalamiento. Todos los demás son cuerpos calcinados, apilados uno sobre el otro. Las cenizas se confunden entre sí, el polvo es igual al polvo y no hay modo de ponerle nombre a eso que han querido borrar. La sepultura transforma en tierra, pero otorga la posibilidad de un registro, de un lugar en la memoria. De hecho, Saúl se cruza con otro prisionero, que lo ayuda en su propósito. Pero le afirma que encontrar a un rabino no le quitará el miedo. Uno se pregunta, ¿miedo de qué? Saúl parece no tener ninguna afición, pero esta palabra, este sentimiento es uno que en Latinoamérica conocemos bien. El miedo de que no haya un registro, el miedo de que se disperse en la misma nada el cuerpo de aquel que sobrevivió. Cuando se encuentra un milagro, que es que alguien viva frente a tanto dolor, la no posibilidad de una tumba es horrorosa. El miedo es el no lugar, es la no posibilidad de trascendencia, el no tener lugar donde llorar. Nuestra dictadura nos ofrece un ejemplo de ello: el miedo de que no haya cuerpo, el horror de que no haya una tumba.

Cuando Saúl va firme hacia su objetivo se le cruza otro prisionero que le advierte que “está jugando con la vida de todos”. Saúl lo ve fijamente

y le responde lo siguiente: “les puedo mostrar a los alemanes adónde escondiste los escritos sobre el campo”. Un rato antes en el film, mientras Saúl buscaba un rabino que pudiera dar sepultura y rezar al niño, se encuentra con otro prisionero, con el que se infiltraron a otra sección. Allí se esconden en un granero para poder planificar los pasos siguientes. Por una hendidura se ven los soldados alemanes y los judíos siendo arrastrados, en color sepia, borrosos. El otro prisionero saca del pajar una cámara escondida y toma fotografías. Como si supiera que va a morir y por eso mismo quisiera dejar algo tras de sí. Lo mismo con quien tomaba notas sobre el campo. Hay una conciencia de muerte, como si la existencia por sí sola, individual, no importara, pero dejar un registro hace una diferencia, no importa si es anónimo. Hay una puesta en valor del documento, del registro, de la memoria. En el caso quizás de Saúl es un legado, una oración o un vínculo con lo trascendente lo que lo empuja. Una búsqueda de sentido que no sabía que podía haber, hasta que se le cruzó el niño moribundo por su camino y lo llamó “hijo”. Frente a los ojos vacíos de los alemanes, una cámara, un lápiz y una lápida donde rezar. Quizás los prisioneros no lo sepan aun, pero la consecuencia de este holocausto será el mutismo. Cuando Walter Benjamin habla de que de aquí no se sale más rico sino más pobre en experiencias, tiene que ver con que todo este horror no se puede narrar. Por eso, quizás por este tipo

de intuición los prisioneros sacan fotos y escriben. Documentan. No hay experiencia, no hay palabras, ni el cuerpo ni la conciencia se transforman. Sólo hay trastorno y muerte. Estamos frente al desafío de pensar cómo narramos el horror, de qué posibilidad hay de hablar acerca del holocausto. El mayor acierto de *El hijo de Saúl* es que no cae en una actitud condescendiente, ni tampoco hace del horror un espectáculo. Por el contrario, propone un espacio incómodo para el espectador. Para aguantar, este atraviesa por llanto y náuseas, profundamente incompleto. Es este tipo de desconcierto, de desazón, de cuestionamiento el que hace que estemos frente a una obra cuyo impacto deja huella durante horas, días enteros. Hay algo en la manera de contar que a la vez es fragmentario, pues relata sólo una parte en la vida de un prisionero, y a la vez puede exponernos y dejarnos completamente vulnerables. Pero también estamos frente a una película que pone en valor el hecho mismo de narrar. Los actos minúsculos que subraya de algunos de los prisioneros parecen poner en el centro la posibilidad misma de la documentación, de la narración a través de métodos no convencionales. Cuando la boca calla, cuando la lengua queda muda, sólo queda un papel, una cámara o una sepultura para hacer de la memoria un lugar al que acudir en el momento en el que creamos que todo está perdido.

Silvana Elizabeth Bogue



Poe y el cine

La otra Norteamérica



Marcelo Vieguer



EDITORIAL

COLECCIÓN
ESTACIÓN **43** CINE

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

Un tiro en la noche o el mito del cine total



Por Daniel Nuñez

The Man Who Shot Liberty Valance (Un tiro en la noche) habla sobre el tiempo. Reflexiona a partir de la mítica del *western* utilizando la figura emblemática del héroe tradicionalista en su inevitable caída ante la llegada de un nuevo tipo de héroe, mucho más sofisticado y, en consecuencia, moderno.

Ese derrotero, que balancea la muerte de uno y el resurgimiento de otro, es también la forma que tienen John Ford y el cine para reflexionar de manera antropológica sobre el inevitable e inasible paso del tiempo, lo cíclico y también lo que perdura más allá de la muerte.

Intuimos entonces que Ranson Stoddard (el enorme James Stewart) trae soluciones modernas en detrimento de las violentas leyes que predominan en el lejano Oeste porque, justamente, es traído por un tren, bólide que representa aquel primer modelo de industrialización y de progreso en la edad moderna. Stoddard y su mujer Hallie (la gran Vera Miles) arriban a Shinbone para asistir a un funeral: el de su gran amigo Tom Doniphon (el inmortal John Wayne). Es ahí cuando Ranson recuerda cómo empezó todo.

A Shinbone llega en una diligencia un joven abogado, un hombre que pelea desde el saber, la lógica y el conocimiento y que ante el crimen y las injusticias, prefiere los libros antes que las balas. Su nombre: Ranson Stoddard, un nuevo tipo de héroe, que carga con las leyes y el raciocinio a

cuestas en ese espacio allende, además de mítico, que es el desierto del lejano Oeste. Lugar donde se forjan los verdaderos héroes y que acá funciona como rito de iniciación sacro, a su vez que empírico, físico y primitivo.



James Stewart, John Ford y John Wayne

No importa cuán inteligente sea el joven abogado Ranson Stoddard, siempre hay que salir a la cancha a embarrarse y no por nada, una vez asentado en el pueblo y tras los recurrentes abusos del forajido Liberty Valance, es Doniphon (John Wayne) quien le “enseña” cómo disparar y convertirse en héroe, dejando así a Ford jugar de manera autoconsciente con la figura emblemática que el actor supo forjar dentro del género. Si son tanto Ford como Wayne quienes les dieron un rostro, identidad y vida al *western* con *La diligencia (Stagecoach, 1939)*, es coherente que le den sepultura con *The Man Who Shot Liberty Valance*.

Pocas películas resultaron, resultan y resultarán tan resolutivas desde su construcción y puesta en escena para transfigurar su empleo hermenéutico,

encriptado bajo escasos recursos, los cuales en su representación, expanden su mera funcionalidad narrativa, estética y técnica —aún cuando el empleo de lo estrictamente simbólico depende en gran parte de ello— hacia una complejidad apenas asomada, muy sutilmente, tras el calor de las armas como en este film.

Porque si algo se puede ver a simple vista en un *magnum opus* como este, es cómo un verdadero maestro opera el material encriptado para volverlo un mero recurso narrativo y viceversa, desenvolviéndose con total libertad creativa sin jamás, eso sí, renunciar a los preceptos clásicos. Dicha operación se puede resumir en un simple elemento o “atrezo” de puesta en escena: Hitchcock logró la perfección simétrica con la cámara que emplea Jimmy Stewart en *Rear Window* para enfrentar y derrotar al mal, Howard Hawks transformaba un hueso de dinosaurio en una extensión fosilizada de la personalidad de Cary Grant en *Bringing Up Baby* y Ford, en *The Man Who Shot Liberty Valance* sintetiza la obra en un pequeño reloj que trae consigo el joven abogado Ranson Stoddard, arrebatado por el salvaje criminal que da nombre a la obra apenas arranca.

De esta manera el film dialoga, reflexiona, sobre el inevitable paso del tiempo en una época donde el *western*, como género, atravesaba su etapa más crepuscular, dejando atrás sus años dorados de predominante triunfo cinematográfico. Es por

eso que sirve como *memento mori* o epílogo definitivo de un género que coronaba a Hollywood como la reina de la industria y que, además, tomó a una estrella (John Wayne) y la transformó en emblema y figura total del héroe americano, acá pronto a extinguirse.

Pero volvamos al reloj que cargaba Stoddard. A ese simple reloj.

Cuando Ranson Stoddard es emboscado en una diligencia apenas arranca la obra, es interceptado por Liberty Valance (Lee Marvin), un pistolero sin códigos, ética o moral, violento y fanfarrón. Lo primero que le sustrae al indefenso ciudadano es un reloj, para luego propinarle una tremenda paliza que lo deja inconsciente.

El reloj, tras su ausencia al ser arrebatado, deja a Ranson en un espacio salvaje sin tiempo que, en su pronta extinción por el arribo de la modernidad, confinan al protagonista a un mundo anacrónico, en donde el pasado y el futuro convergen sin ser estrictamente uno o el otro. Si ponemos de manifiesto que el mecanismo interior de un reloj mecánico, como los que se utilizaba en aquellos tiempos, es una máquina, entendemos entonces que ante el comportamiento bárbarico y poco civilizado de Liberty Valance y del oeste *per se*, poca importancia puede tener. De esta manera a Stoddard se lo despoja de cualquier parafernalia moderna, aún si se trata de un pequeño y sencillo

reloj de bolsillo. Además este artefacto, anteriormente, estaba ligado de forma simbólica a la distinción y valoración: Stoddard una vez que despierta de su paliza y sin reloj, queda a merced de una familia que se gana la vida en una taberna en donde comienza a oficiar lavando platos y sirviendo a la clientela. Esa clara reducción de estatus está también atravesada por la figura del reloj y su representativa ausencia.

Recordemos que el film transcurre en el lejano Oeste cuando el progreso de la revolución industrial estaba en boga y los cambios hacia un nuevo mundo eran una realidad insoslayable. Esos cambios en el film exceden los meros hechos descriptivos: responden a una realidad que los Estados Unidos atravesaba en la revulsiva década de los 60, tan desconcertante por la cantidad de hechos sociales, políticos, culturales y contraculturales a la que se estaba sometiendo. Desde el asesinato de Kennedy, pasando por la guerra de Vietnam, la masacre en la mansión de Roman Polanski, el arribo del hombre a la luna hasta la llegada de una nueva forma de hacer cine, moderno, sofisticado, rupturista, desde el continente europeo, que obligó a Hollywood a replantear sus preceptos estético/narrativos.

La década miraba con nostalgia la inocencia perdida de los 50, donde aún persistía el ideal de sueño americano y la industria de Hollywood pasaba por un pico de popularidad, éxito y genialidad nunca recuperados. Pero también esperaba

con recelo los 70, que llevó al paroxismo las derrotas tanto sociales, como políticas y culturales.

Es en ese tira y afloje, en ese choque y fricción que el *western* pasa a transformarse en Mito: no sólo se apegaba a una década dorada, de sueños y glorias, además porque ese espacio narrativo —jamás recuperado, donde el héroe marcaba a fuego la iconografía de lo mítico— estaba desapareciendo, dejando uno de los fantasmas cinematográficos más representativos de la historia.

De esta manera es que, tanto el film de Ford como la década en que fue concebido estaban emparejados por polaridades doctrinales opuestas —el teocentrismo tradicionalista por un lado, agonizante desde su concepto espiritual y el antropocentrismo moderno por el otro, arraigado por la mentalidad científicista, racionalista, positivista de mediados de siglo— y la obra es consecuencia de ello.

Más allá de todo lo dicho anteriormente, el film retrata las peripecias de un hombre que debe recuperar su tiempo (ya no material, como el reloj), volver a su estatus, forjando un carácter heroico que le permita escalar hacia la redención y la gloria, un olimpo al que sólo los valientes pueden acceder.

Y para ello existe el *Western*, el melodrama de los hombres o el mito del cine total.

Daniel Nuñez



libros necesarios
Oxímoron