



ESTACION

ISSN 2953-3589

CINE



Nº 8

**Géneros míticos cinematográficos II – Furtivos – Design for Living – Estación Jazz
El Eternauta – Megalópolis – Lucrecia Martel – Avatar – Adolescencia – Our Time
Pedro Costa – Telefilmes III – Cine y música: Alta fidelidad – Dillinger ha muerto
Macaroni – Estación Noir – El hombre del brazo de oro – Daniel Burman – Duel
El cine, Salinger y el mito – El cine como instrumento de denuncia y memoria
Antes del amanecer / Antes del atardecer – Cine y canciones – Comic Noir**



Imagen de *El Eternauta*

Revista *ESTACIÓN CINE*. Año 5. N° 8

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

Dirección: Av. San Martín 862 Local 131 Planta Alta

S2000BHX Teléfono: 0341 211-2100

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

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

Junio 2025

Dirección:

Marcelo Vieguer

Corrección:

Paula Valenzuela



Imagen portada de la publicación:

Ricardo Darín en *El Eternauta* (2025)

Staff

Agustina Cabrera
Alberto H. Tricarico
Alma Stella Mangas
Avril Gimbernat
Claudio Huck
Cristian Lagrutta
Daniel Nuñez
Diego Fiorucci
Elvira Martorell
Fabián Slongo
Fernando Regueira
Gisela Manusovich
Gustavo Cabrera
Gustavo Milano
Josefina Raparo
Juan Carlos Margaretich
Juan Tobías Alegre
Leandro Arteaga
Luciano Vargas
Marcelo Vieguer
María Sofía Borsini
Melina Cherro
Milena Schilman
Roberto Pagés

Índice Estación Cine N° 8

Editorial por Marcelo Vieguer	2
Géneros míticos cinematográficos II por Gustavo Cabrera	4
Revisando una lacerante obra maestra del cine hispano: <i>Furtivos</i> (1953) por Gustavo Cabrera	24
<i>Desing for Living</i> (1933) de Ernst Lubitsch. El Olimpo es un pasillo parisino por Melina Cherro	30
El cine, Salinger y el mito. A propósito del pez banana por Alberto Tricarico	36
Pedro Costa . Poéticas de la migración por Agustina Cabrera	42
Telefilmes para recordar (Parte 3) por Claudio Huck	56
<i>Macaroni</i> . Del pesto al filetto por Roberto Pagés	84
Daniel Burman . Deseo, identidad y mandato por Milena Schilman	90
<i>Dillinger ha muerto</i> por Fabián Slongo	94
<i>Tyler Cross</i> . Un clásico <i>noir</i> , lo que es decir que todo está allí por Marcelo Vieguer	98
El cine como instrumento de denuncia y memoria por Avril Gimbernat	104
<i>Megalópolis</i> . La utopía del maestro por Juan Tobías Alegre	110
Lucrecia Martel . Una mirada desde el costado y tras las brumas por Gisela Manusovich	128
<i>Avatar</i> en mi diario por Fernando Regueira	134
David Loeb Goodis . El escritor y su circunstancia por Juan Carlos Margaretich	140
James Sallis y su investigador Lew Griffin por Marcelo Vieguer	144
Los tres estados de la línea. Un análisis de <i>El hombre del brazo de oro</i> por María Sofía Borsini	150
<i>Adolescencia</i> . Una serie notable por Diego Fiorucci	162
<i>Our Time</i> . El tiempo en suspenso de la relación amorosa por Elvira Martorell	168
<i>Duel</i> . El hombre contra la máquina por Daniel Nuñez	178
<i>Antes del amanecer/Antes del atardecer</i> . Transitar la ciudad. La enunciación del discurso amoroso en el cine por Alma Stella Mangas	184
<i>El Eternauta</i> y sus viajes por el cine por Leandro Arteaga	190
<i>El Eternauta</i> por Josefina Raparo	198
Complicidades en un mundo desaparecido. Sobre <i>Alta Fidelidad</i> por Gustavo Milano	204
Cine y canciones por Cristian Lagrutta	210
Estación Jazz . Semblanza de un gigante: Mingus en los 70 por Luciano Vargas	214
Estación Jazz . Grabaciones imprescindibles: <i>Stellar Regions</i> (1967) por Luciano Vargas	220

EDITORIAL

Ya estamos en junio y otro número más de la revista *Estación Cine* y van... ¡Ocho números! El ocho es la meta espiritual del iniciado que atraviesa los siete cielos o etapas; la fuente bautismal de la iglesia suele tener la forma octogonal como símbolo del poder iniciático de regeneración y esa misma representación en algunas cúpulas, considera la perfección del número y el principio de la cuadratura del círculo. Para nosotros, el 8 es la travesía que, desde el 2021 con el número 1, venimos trazando un camino que esperamos de largo aliento.

Ocho ediciones en un recorrido que, en las sucesivas ediciones de la revista, nos anunciaron nuevos títulos de libros en papel; la revista *Estación Cine* acompaña la edición de libros impresos, van de la mano como integrante de una misma familia y son parte ineludible de la **Colección Estación Cine** desde hace cuatro años.

El proyecto cultural *Estación Cine* dirigido por el querido Sergio Luis Fuster dentro de **CGeditorial**, que comanda Sergio Gioacchini, continúa la titánica tarea de publicar en papel libros de cine y en este primer semestre de 2025, aparecieron tres nuevos títulos: **Colección Estación Cine N° 44: Leonardo Favio. Cineasta del pueblo**, libro colectivo donde escriben Amadeo Acero, Agustina Cabrera, Luis Pablo Casals, Miguel Catalá, Sergio Luis Fuster, Claudio Huck, Esteban Langhi de Sanctis, Alberto H. Tricarico y Marcelo Vieguer; **Colección Estación Cine N° 45: Claude Sautet. El lúcido desencanto del mundo**, de Sergio Luis Fuster y Marcelo Vieguer y **Colección Estación Cine N° 46: El gesto poético en el cine. Imágenes desde la tierra del ocaso**, de Gustavo Galuppo Alives.

En *Estación Cine* no es nada difícil encontrar textos de un nivel superior. Se puede comprobar muy fácilmente leyendo distintos enfoques y miradas, diversas proposiciones sobre el séptimo arte y claro, sobre otras artes también. Lucidez e inteligencia que enarbolan como banderas plegándose a escritos que aclaran, interpelan, desafían, corroboran y polemizan con el lector porque, como siempre digo, sin ese aporte invaluable y desinteresado de todos quienes escriben, sería imposible la persistencia de esta publicación.

Siete son las nuevas plumas que escriben en este número: **Alma Stella Mangas**, quien se sumerge con agudeza en *Antes del amanecer* y su secuela, *Antes del atardecer* y donde nos lleva de la mano en el recorrido de los protagonistas por la ciudad, para revelarnos no el contorno de los rostros, sino la enunciación de un discurso amoroso; **Cristian Lagrutta**, como melómano consumado, nos invita a recordar esas canciones en películas del gran

público; **Diego Fiorucci**, quien direcciona su análisis en una de las series del momento: *Adolescencia*, explicando cada capítulo y el sentido de la forma visual privilegiada de la miniserie; **Gisela Manusovich**, sobre la caracterología del cine de Lucrecia Martel, incluyendo una entrevista a la directora poco antes del estreno de *Zama*; **Gustavo Milano**, inaugurando la sección **Cine y Música**, abordando diversos matices centrado en el film *Alta fidelidad*; **Juan Tobías Alegre**, quien incursiona en la *Megalópolis* de Francis Coppola, analizando el film y revelando con extrema lucidez el último opus del genial Francis Ford Coppola y **María Sofía Borsini**, abordando a Otto Preminger en *El hombre del brazo de oro*, donde desde las líneas de Saul Bass, destaca la construcción simbólica del film.

Además, continúan firmas de números anteriores y ya parte del *staff* de la publicación como **Agustina Cabrera**, **Alberto H. Tricarico**, **Avril Gimbernat**, **Claudio Huck**, **Daniel Nuñez**, **Elvira Martorell**, **Fabián Slongo**, **Fernando Regueira**, **Gustavo Cabrera**, **Josefina Raparo**, **Juan Carlos Margaretich**, **Leandro Arteaga**, **Luciano Vargas**, **Melina Cherro**, **Milena Schilman** y **Roberto Pagés**.

Para la publicación de fin de año retornará la sección *Conversaciones sobre Cine y Ópera*, pero en este número ocho continúan secciones ya conocidas; por un lado, *Estación Jazz*, destacando a **Charles Mingus** y en la columna de *Grabaciones imprescindibles* del género, a *Stellar Regions* del gran **John Coltrane**; y por otro la sección **Estación Noir**, con notas sobre **David Goodis** y **James Sallis**. Tres nuevas secciones surgen en este número: **Cine y Música**, a cargo del experto musical **Gustavo Milano** quien se adentra en esa película de culto, *Alta fidelidad*, de Stephen Frears, otra denominada **Cine y Canciones**, bajo redacción de **Cristian Lagrutta**, quien disecciona la importancia de las canciones en las películas de diversas épocas y finalmente *Comic Noir*, sobre una gema del género: **Tyler Cross**.

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 II



Por Gustavo Cabrera

PARTE 2

Rebobinando y retomando la primera entrega de mi extenso ensayo, desarrollado en *Estación Cine* N° 7, enlace pues, el final de aquel.

Unos simples ejemplos fílmicos a vuelo de pájaro, echará mejor luz a su aplicación y explicación de la semántica aristotélica de dichos cuatro factores o elementos genéticos referidos y/o citados en la primera parte de mi estudio: ENUNCIATIVOS, RETÓRICOS, TEMÁTICOS y de DISEÑO. Pero, antes deseo marcar algunas consideraciones previas. Conceptual y específicamente hablando, la magia del espectáculo cinematográfico se reduce a mi entender fundacional y en opinión personal —todavía existen algunos teóricos jóvenes reacios que lo dudan, aunque nadie puede negar lo siguiente, creo— que los DOS componentes excluyentes, detonantes y constitutivos de esa "magia" son a saber:

A: La sala oscura, con ese hipnótico haz de luz que surca el recinto y mueve todos nuestros sentidos, provocando la hechizante ilusión en el pasivo espectador: sólo-intimidad, introspección, seducción e identificación (o no) con lo que se observa en el enorme lienzo blanco plástico luminoso, y

B: La vista o mirada —lo más importante— "en" y "con" el público alrededor (personas que circundan a otras), imprescindible desencadenador

del resorte de las emociones más diversas: la sonrisa, la carcajada, el llanto, la angustia, el miedo, la felicidad, la vergüenza, la reflexión, la depresión, la tristeza, el "placer" de la pureza del entretenimiento, etc. Obviamente con el arribo de la TV, el vídeo y demás adelantos digitales tecnológicos inevitables (siempre me repito), este segundo factor o componente esencial, desapareció por completo, a excepción, claro, de los elitistas Festivales de Cine, pioneras Cinematecas o algún que otro Cine Club con "debate" de enjundiosos "cinéfilos" y críticos divulgadores al fundacional estilo de los antiguos y maravillosos Cines de Barrio. El viejo axioma tan auténtico como real: "VER CINE EN EL CINE" prácticamente falleció en los 80 del siglo XX, al menos en mi país, y los costos de una entrada de cine hoy, no es menor a esta problemática actual, pues también lo dificultan a nivel social. Y obviamente, además, debemos aceptarlo, tal cual son las circunstancias históricas que vivimos y atravesamos, para bien o para mal; pero pese a todo ello, el problema se deposita en la íntima conciencia de cada espectador, de cada cinéfilo, de cada crítico y teórico, principalmente originario de mi amada Argentina. (...)

TINTA, SANGRE, PÉPLUM y AVENTURAS

Antes de penetrar en el segmento de arriba, deseo manifestarme de corazón como docente y hablar

de algo que para mí resulta concreto en la enseñanza audiovisual. El Profesor (en este caso de Cine) debe orientar no desacreditar. Debe hallar (siempre existen) las coincidencias, no las diferencias que interactúan entre el docente y el alumno. Para decirlo y ser más explícito, si proyecto una película para 100 personas (creo que lo he dicho mil veces), voy a obtener, casi seguro, 100 miradas diferentes, y todas ellas válidas en un principio. Esto vale también para los llamados "cronistas" y "críticos especializados" en dicha disciplina. Pero obviamente, las artes y el Cine no confluyen (para marcarlo de una forma tosca y directa) con la ¡gastronomía! Los gustos, son gustos y se aceptan; empero debo decir y dictaminar, siempre en mi visión individual y personal (claro) que, los gustos de géneros y películas están siempre condicionados indefectiblemente por el estudio, la fiel información y la estricta capacidad de entendimiento intelectual previo a ellos (años, lustros, décadas) que se tenga específicamente sobre ese arte o esa materia puramente fílmica y/o cinematográfica. Por ética y respeto a todos mis colegas me incluyo en esa diatriba eterna que acabo de señalar... Ahora continúo, pues bastante tinta para escribir dejé en la primera parte de mi "ensayo". Primero ampliar mis conceptos particulares sobre los 14 géneros que a mi parecer (como dije y escribí antes) son los fidedignamente "dignos y puros" en su esencia emocional y artística...

Pero, no obstante —parece mentira que todavía tenga cabida y discusión teórica, lo escribí en uno de mis primeros libros: *De Palma-Scorsese, en el cine americano*, 1985—, hay que distinguir entre "fondo" y "forma": el "qué" y el "cómo" en cine. La "forma" emerge del "fondo"; el "cómo" sale del "qué" en cine, como el calor sale del fuego. La metáfora es exacta (apenas diferida, ya la escribió también el ruanés/francés Gustave Flaubert en Literatura). Más exacto aún sería decir que la "forma" es el órgano, el "miembro", y el "fondo" la función que lo va creando. Pues bien, los "géneros fílmicos" son las funciones poéticas, direcciones fijas y penetrantes en que gravita la generación estética. Un maestro como el cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (sólo doy un ejemplo aislado) lo sabía y lo explayaba a diario en sus transgresores y audaces filmes. No conozco ninguna obra maestra absoluta del cine, donde el "qué" se cuenta en la pantalla, no se fusione perfecta e idealmente con el "cómo" se cuenta determinada historia. El "qué" se narra en un largometraje es, indiscutible e inobjetablemente, el guion (original o adaptado) y el "cómo" su *mise en scène* y su estilística amoldada o sometida a lo primero. No funciona ya polemizar, debatir o discutir sobre esto en nuestro siglo XXI...

Cuando aisladamente nombré al género Péplum no hice distinción de otras modalidades que lo alimentan. Primero, el "péplum", la palabra, se toma del nombre de una prenda grecorromana:

consistía en una sencilla túnica sin mangas, pero con una larga estola (o no) colgada casi siempre al hombro izquierdo; y la utilizaban tanto hombres como mujeres, primero en Atenas y posteriormente en la antigua Roma de los Césares. Segundo, el género Péplum nace en Italia durante la época silente —Ej.: *Quo Vadis?* (1913) de Enrico Guazzoni, *Cabiria* (1914) de Giovanni "Piero" Pastrone, *Maciste* (1915) de Luigi Romano Borgnetto y Vincenzo Denizot, *Maciste en el infierno/Maciste all' inferno* (1925) de Guido Brignone, etc.—, pero hacia finales de los 40 —*Fabiola* (1949) de Alessandro Blasetti— y toda la década de los 50, tomará una fuerza comercial impresionante en todo el mundo, con cientos de películas dirigidas por eficaces realizadores, y otros no tanto. Se destacan los nombres de: Don Vittorio Cottafavi (1914/1998), Marino Girolami (1914/1994), Giorgio Venturini (1906/1984), Domenico Paolella (1915/2002), Pietro Francisci (1906/1977), más Sergio Leone (1929/1989), Sergio Corbucci (1926/1990) y/o el mismo Duccio Tessari (1926/1994). El alto furor del Péplum realizado por italianos y cineastas venidos desde Hollywood por los costos mucho más accesibles de producción —Ej.: William Wyler, Robert Aldrich, Stanley Kubrick, Anthony Mann, Mervyn LeRoy, Howard Hawks, Robert Wise, Joseph Leo Mankiewicz, el "zar" Cecil B. DeMille, John Huston, King Vidor, Nicholas Ray, Rudolph Maté, Mr. Robert Rossen,

Richard O. Fleischer, Roger Corman, Henry Hathaway, André de Toth, Douglas Sirk, Michael Curtiz, etc.— dejaría paso poco después en la década siguiente (los gloriosos años 60) y en *Cinecittá*, rodados casi todos ellos en locaciones/exteriores de Almería-Andalucía/España, a los exitosísimos *spaghetti westerns* o *westerns europeos*, de la mano de los ya citados maestros romanos Sergio Leone, Sergio Corbucci y el genovés Don Duccio Tessari, principalmente... Pero *rehilvando*, lo primero, en el querido género Péplum (conocido también por los críticos vernáculos y cinéfilos/espectadores como "Filmes de Romanos" y/o de "Espadas y Sandalias") entrarían las extensas películas catalogadas como "bíblicas" —se consolida y vale también como ejemplo un filme del húngaro Mr. Michael Curtiz: *Francisco de Asís/Francis of Assisi* (1961)—, "históricas" o bien "seudohistóricas" y "épicas", sobre la antigüedad, de ancestrales Reinos y Civilizaciones (Grecia, Esparta, Egipto, Troya, Pompeya y Roma en primer lugar). Las excelentes además, *Oro para el César/Oro per i Cesari* (1963) de otro olvidado maestro húngaro: André de Toth (1913/2002), con el egipcio Riccardo Freda, y el guionista itálico Sabatino Ciuffini como codirectores; *Atila frente a Roma/Sign of the Pagan* (1954) de Douglas Sirk —título aislado del gran maestro del "melodrama"—, con Jack Palance, Jeff Chandler, la francesita Ludmilla Tchérina y Rita Gam, filmado parcialmente en Italia, y *Atlas*

(1961) producida y dirigida por el prolífico y astuto Roger Corman, con Michael Forest y Frank Wolff, rodada en Atenas/Grecia, no puedo ni se deben omitir en este dilatado y medular estudio. Sobre *Sign of the Pagan* (1954) de Douglas Sirk, siempre guardo el gratísimo recuerdo de un Péplum mediano, con sus fuerzas de la naturaleza en composiciones y evocaciones plásticas fumistas, claroscuros, que despiertan en el espectador resonancias casi wagnerianas, gracias a la infalible fotografía en Technicolor de Russell Metty —el mismo del policial *Sed de mal/Touch of Evil* (1958) de Orson Welles, *Espartaco/Spartacus* (1960) de Stanley Kubrick, y asiduo colaborador de Douglas Sirk en sus mejores y más logrados melodramas para Universal Pictures—; y también por la medida y tremenda actuación de Jack Palance como el cruel Rey de los Hunos, superando, incluso, al Atila que encarnó Anthony Quinn en *Honorio, la amante del bárbaro/Attila* (1954) de Pietro Francisci. En cuanto a *Atlas* (1961) de Roger Corman, asombran sus exteriores griegos apareciendo el maravilloso *Parthenon* y la utilización de otros antiquísimos monumentos atenienses; y lo que es propio del exitoso Corman (quien además asoma como "extra" en un breve papel, al igual que su guionista Charles B. Griffith, apareciendo ambos fugazmente como soldados griegos), en sólo 79 minutos (abrumador filme Serie B) Roger Corman realiza un Péplum probo, sin alardes de dramatización, pero

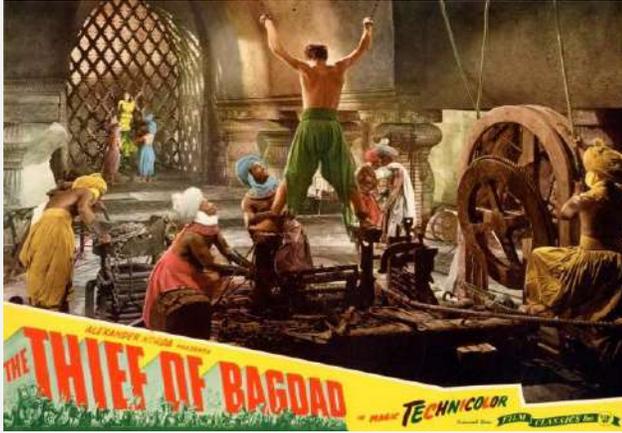
con un estilo muy propio y personal, fiel a su rotunda e inmensa carrera como cineasta. Cineasta que ha tocado todos los géneros cinematográficos con una lucidez innata y eficacia comercial extraordinaria. Roger William Corman, acababa de cumplir el 5 de abril, nada menos que ¡98 años! Me enteré mientras escribía, de su triste fallecimiento el día 9 de mayo de 2024. Pero la Leyenda VIVE.



Roger Corman (1926-2024)

En el "Cine de Aventuras" sólo apunté primero como génesis sus aristas o vértices ecológicos: el Mar, la Selva, el Desierto, la Nieve, el Aire, el Espacio sideral, etc. Pero cuadran a su vez otras incursiones "mágicas" o no tan mágicas dentro del mencionado y popular género: la "Fantasía Heroica", las cintas de "Espadas y Hechicería",

las "Sagas Mitológicas" y los títulos sobre "Mundos Maravillosos" en el centro de la profunda heterogeneidad del concepto y palabra.



Dentro de este contexto fílmico tan amplio y edificante se incluyen títulos tan disímiles como: *El ladrón de Bagdad/The Thief of Bagdad* (1940), producida por Alexander Korda y dirigida por Zoltan Korda (hermano mediano de Alexander y Vincent), más Tim Whelan y Ludwig Berger (*re-make* del gran filme silente de 1924 de Raoul Walsh, con el mítico Douglas Fairbanks de protagonista); la preciosa *Shéhérazade* (1963) de Pierre Gaspard-Huit (salida de los cuentos orientales del Islam milenario en *Las mil y una noches*), con Anna Karina, Gérard Barray y el portugués António Vilar; *Horizontes perdidos/Lost Horizon* (1937) de Frank Capra, sobre novela fantástica y homónima del británico James Hilton, con ese fabuloso mundo imaginario y oculto en el Tibet en las faldas del Himalaya, llamado Shangri-La, donde la gente es superlongeva y no

envejece de manera habitual o normal, interpretada por Ronald Colman, Jane Wyatt, John Howard y Sam Jaffe; *El mago de Oz/The Wizard of Oz* (1939) de Victor Fleming, con Judy Garland, Frank Morgan, Ray Bolger, Jack Halley, Bert Lahr, Billie Burke y la notable Margaret Hamilton, *La historia sin fin/The NeverEnding Story* (1984) del *master* teutón Wolfgang Petersen (1941/2022), con los niños Noah Hathaway y la dulcísima Tamara "Tami" Stronach (de origen iraní), o *Laberinto/Labyrinth* (1986) de Jim Henson (el célebre creador de los muñecos marionetas de *The Muppets*), con la muy joven Jennifer Connelly y el famoso cantautor David Bowie, como el Rey de los Duendes... Todas estas películas —incluyendo las últimas tres cintas— corresponderían a la sección del "Cine de Aventuras" subrayada como "Mundos Maravillosos". Cerrando este apartado, son incontables las versiones cinematográficas y televisivas que se han hecho sobre esa recopilación de personajes salidos de *Las mil y una noches* (de la que tanto hablaba y admiraba nuestro Jorge Luis Borges, como Literatura única e irremplazable): *Aladino y su lámpara maravillosa*, *Alí Babá y los 40 ladrones*, o el posterior agregado sobre *Simbad, el marino y sus 7 viajes*, entre los más recordados... El "Cine de Aventuras" también es alimentado y abrevan en él, sin titubear, las emocionantes historias de "Fantasía Heroica" y "Espadas y Hechicería". Pasemos revista a unos cuantos filmes:

Krull (1983) de Peter Yates, el superadmirable *Conan, el bárbaro/Conan the Barbarian* (1982) de John Milius, su secuela, *Conan, el destructor/Conan the Destroyer* (1984) de mi siempre querido Richard O. Fleischer —inspirados los dos últimos en relatos del gran novelista texano Mr. Robert Ervin Howard (1906/1936), discípulo y amigo del genial autor Howard Phillips Lovecraft, cuya muerte por suicidio causó estupor entre sus seguidores—; más *El guerrero rojo/Red Sonja* (1985) otra vez de Richard Fleischer, y producida por Dino De Laurentiis, *Leyenda/Legend* (1985) de Sir Ridley Scott, y la majestuosa trilogía del neozelandés Peter Jackson sobre el exquisito poeta, filólogo y escritor inglés J. R. R. Tolkien (nacido empero en Sudáfrica): *El señor de los anillos/The Lord of the Rings* (2001, *La comunidad del anillo*), (2002, *Las dos torres*) y (2003, *El retorno del rey*). Un egregio filme de la británica Hammer-Productions se hace lugar también en esta tendencia: *La diosa de fuego/She* (1965) de Robert Day, con producción de Sir Michael Carreras, basada en una novela del escritor victoriano Henry Rider Haggard (el autor de *Las minas del Rey Salomón*), con una hermosa suiza (más bella que nunca) Ursula Andress, en el papel central, acompañada por Peter Cushing, Christopher Lee, Bernard Cribbins, John Richardson y la mexicana Rosenda Monteros. *She* fue rodada en un fuerte y rabioso Cinemascope-

Technicolor, bastante inusual el uso del *Scope* en la *Hammer* de aquellos años...

Con respecto a las impensables aventuras de "Sagas Mitológicas", aparecen largometrajes como: *Jasón y los argonautas/Jason and the Argonauts* (1963) de Don Chaffey, con efectos especiales del iluminado maestro Ray Harryhausen (1920/2013), padre del sistema *stop motion* de animación; *Furia de titanes/Clash of the Titans* (1981) del londinense Desmond Davis, con producción y FX otra vez de Ray Harryhausen (y su *remake* fallida y desastrosa del 2010 del parisino Louis Leterrier). Pero ningún cinéfilo puede olvidar tampoco el meticuloso, detallista y estu-pendo trabajo con *stop motion* y el revolucionario sistema ¡*dynamation!* (de su propia cosecha inventiva) que realizó el propio Ray Harryhausen en *El séptimo viaje fantástico de Simbad/The 7th. Voyage of Sinbad* (1958) de Nathan Juran y Ray Harryhausen -sin acreditar-, con idea, guion y producción del mismo Ray Harryhausen. Un deleite de fábulas, viajes y aventuras exóticas, protagonizada por Kerwin Mathews, Torin Thatcher, el niño Richard Eyer, Harold Kasket, Alec Mango, la peruana Nana DeHerrera, Alfred Brown, el portugués Virgílio Teixeira y la bella Kathryn Grant-Crosby (segunda esposa de Bing Crosby, entre 1957 y 1977). La construcción del Cíclope, el feroz pájaro bicéfalo llamado Roc, el Dragón que exhala fuego, y, sobre todo, los mag-

níficos esqueletos guerreros armados con escudos y filosas espadas peleando con los miembros de la tripulación de Simbad son escenas de una inventiva sublime de Harryhausen, realmente para la Historia del Cine de Aventuras. El reputado crítico Ken Hanke de *Mountain Xpress* calificó y denominó a este film como: "Mágico material para la Memoria eterna de la Infancia".

LA PREHISTORIA DEL HOMBRE TAMBIÉN ES "AVENTURA"

Las ingeniosas películas sobre Eras Prehistóricas son, casi siempre, una excusa comercial y argumental para fantásticas "aventuras" tenebrosas e ignotas, también oscuras, ingenuas y exóticas sobre los primeros hombres sobre la Tierra. No respetando un rigor específico y exacto de los diferentes períodos expuestos, obvio; aparecieron películas de muy distintos registros dramáticos: en ese sentido *Un millón de años antes de Cristo/One Million Years B.C.* (1966) de Don Chaffey, con producción y guion -una vez más- de Michael Carreras para la Hammer Film Productions al igual que *She* (1965), resultó un hito a nivel internacional en este promiscuo subgénero "cavernícola" o de primeros *homo sapiens*. El largometraje de Chaffey y Sir Michael Carreras abreva en elementos *kitsch* y *naif* con naturalidad extrema, y está ambientado en un período paleolítico totalmente falso y fantástico de la prehistoria humana (la época del "hombre de las

cavernas"). El film fue un *boom!* popular en las taquillas por la aparición de la bella, voluptuosa y talentosa Raquel Welch (1940/2023), con su diminuto y sexy atuendo de piel que hizo historia, acompañada eficientemente por el galán John Richardson, más Percy Herbert, Robert Brown, Miss. Martine Beswick, Richard James y Jean Wladon. También participó aquí con sus inigualables efectos especiales Ray Harryhausen. La cinta se rodó en hermosísimos exteriores españoles de Tenerife y las paradisíacas Islas Canarias. *One Million Years B. C.* (1966) fue una inoculable *remake* británica en colores, del film Serie B en blanco y negro hollywoodense *One Million B. C.* (1940) —lo vi sólo una vez en un cine de barrio de Villa Urquiza, Buenos Aires—, dirigido insólitamente por Hal Roach y su hijo Hal Roach Jr., con Victor Mature, Lon Chaney Jr. y Carole Landis al frente del elenco central; narrada además por una leyenda de "Tinsel Town": Mr. Conrad Nagel (1897-1970). Steven Spielberg amaba el filme *Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra/When Dinosaurs Ruled the Earth* (1970) de Val Guest; de ahí que le hace un explícito homenaje en su megaproducción *Jurassic Park* (1993). El largometraje de Val Guest (de quien me referiré más adelante) también es de la Hammer Film Productions, y también sus locaciones fueron filmadas en Canarias y en los Estudios Shepperton de Londres. *When Dinosaurs Ruled the Earth* fue protagonizada por un austero y no

demasiado popular reparto: Victoria Vetri (quizá la más destacada), Robin Hawdon, Patrick Allen, Drewe Henley, Sean Caffrey, Magda Konopka, Carol Hawkins, Imogen Hassall, y Patrick Holt en los papeles principales. Volvamos al pasado y otra vez aparece el genio de Roger Corman; con un pequeño-gran film ¡Clase Z!, tal vez el más *naif*, bizarro —a decir de mis entrañables amigos y grandes colegas ya fallecidos, Alberto Farina (1956/2009) y Diego Curubeto (1965/2023)—, kitsch y simpático (todas las palabras son insuficientes para describirlo cuando citamos a Corman) de toda esta onda o corriente "cavernícola" que venimos descifrando y recordando con placer cinéfilo. El título dirigido por Roger Corman en cuestión es: *El joven cavernario/Teenage Cave-man* (1958), con un joven Robert Vaughn, Charles P. Thompson, Darah Marshall, Frank DeKova, June Jocelyn y Leslie Bradley. Y ya en tiempos más actuales nos topamos con otra aventura prehistórica de muchísimo mayor tenor artístico: la costosa superproducción *10.000 A.C.* (2008) del exitoso germano Roland Emmerich, con Steven Strait, Camilla Belle, Cliff Curtis, el legendario Omar Sharif y Tim Barlow, cubriendo los roles esenciales. La reputación de Roland Emmerich realizador, está cimentada principalmente en una trilogía fundamental. Emmerich fue catalogado desde entonces como el cineasta de las "catástrofes apocalípticas". Dicha trilogía se

ciñe y compone de títulos enormemente pretensiosos y de gran espectacularidad visual: 1º) *Día de la Independencia/Independence Day* (1996); 2º) *El día después de mañana/The Day After Tomorrow* (2004); y, 3º) *2012* (2009). Debemos agregar que el irregular alemán Roland Emmerich también dirigió previamente *Soldado universal/Universal Soldier* (1992), convirtiéndose luego en una saga de "Ciencia Ficción" compuesta por cuatro títulos, interpretados todos por el belga Jean-Claude Van Damme como estrella absoluta o secundaria y/o breve en los cuatro films. Además del primero de 1992 que abrió la serie y que realizó Emmerich, las otras tres películas fueron: 1º) *Universal Soldier: The Return* (1999) de Mic Rodgers; 2º) *Universal Soldier: Regeneration* (2009); y, 3º) *Universal Soldier: Day of Reckoning* (2012), ambas dirigidas por el neoyorquino John Hyams. La muy exagerada fama de Roland Emmerich se consolidaría con otra producción tan elogiada como discutida por igual; y posee como fondo argumental la Guerra por la Independencia de los Estados Unidos: *El patriota/The Patriot* (2000) con buenas interpretaciones de Mel Gibson, el malogrado Heath Ledger, Jason Isaacs, Skye McCole Bartusiak, Lisa Brenner, Logan Lerman, Joely Richardson, Tom Wilkinson, Chris Cooper, Adam Baldwin y, entre otros muchos, Peter Woodward. En medio de este verdadero "refrito" prehistórico ilusio-

nista y abismal de insólitas aventuras y entrecruces de géneros, vislumbramos un título extraño, inscripto en el *weird western* (que tan bien dilucidó el crítico Claudio Huck) conocido como *El valle de Gwangi/The Valley of Gwangi* (1969) de Jim O'Connolly e interpretado por James Franciscus, la polaca Gila Golan, Richard Carlson, Laurence Naismith, Freda Jackson y el recordado uruguayo Gustavo Rojo. La película tiene un atractivo especial en su historia, mezclando dinosaurios y jinetes/*cowboys* o vaqueros enlazando a los monstruos y gigantescos animales en un ignoto valle antdiluviano, escondido y perdido en el tiempo. La imaginación de su trama sumamente entretenida, permite que Ray Harryhausen (¿cuándo no?), productor también del filme, realice un último trabajo con dinosaurios a través de los sistemas *stop motion* y *dynamation*, bien utilizados, con mucha sabiduría "cinemática"; y eligiendo locaciones muy especiales de España: Almería y Cuenca, la Plaza de Toros de Almería, el gran Desierto de Tabernas, la Plaza de Toros de Berja y los hipnóticos paisajes de la "Ciudad Encantada"/Cuenca, ideal para resucitar la naturaleza prehistórica del Valle prohibido, la "Catedral de la Encarnación", donde transcurre el emocionante final del relato. La producción tiene un estridente Technicolor en la franca fotografía del berlinés Erwin Hillier que resalta muy bien los contrastes de la imaginaria y delirante histo-

ria; más un adecuado *soundtrack* de Jerome Moross. En su momento de estreno fue un completo fracaso de crítica y público en todo el mundo; sin embargo a través de años y muchas décadas posteriores ya se ha convertido en un "film maldito" y de culto para los fans del fantástico (me incluyo, pues me fascina este filme)...

Aislándonos de estos productos comerciales, pero apoyando sus virtudes "cinéticas", aún sin la rigurosidad exacta de los períodos o épocas históricas expuestas... Es decir, al fin y al cabo tenía razón en un sentido fílmico como espectáculo puramente de masas; y se conserva aún la mirada y reacción de enojo y negativa que expuso a la crítica especializada frente a una que otra veracidad histórica apócrifa de sus films, el maestro Ray Harryhausen cuando con lisa y llana sinceridad exclamaba: "No hago películas para "profesores", no me interesa, porque tal vez ellos no acudirán jamás a ver películas de este tipo. (...) Mis films, como es el caso también de *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper y Ernest B. Shoedsack, son de emoción y entretenimiento popular y, si bien tienen un valor educativo, no hay que esperar "realismo" en cuanto a la descripción de las circunstancias en las que se desarrollan las indescifrables aventuras narradas, no en cuanto a la contemporaneidad en la vida real de los distintos elementos concernientes a la ficción, pues carecen -adrede- de "rigor", al presentar a la huma-

nidad primitiva como contemporánea de los dinosaurios, lo cual es falso y cierto: ¡PERO ES CINE!"... Más claro imposible, creo; R. Harryhausen sabía esto de antemano, lo que acrecienta todavía mucho más la importancia de sus impresionantes y fabulosos aportes y logros cinematográficos como artista e indiscutible creador...

Val Guest (1911/2006) fue y es tal vez el más olvidado y subvalorado de los directores de la Hammer Film Productions; sin embargo, es autor de varias joyas de la productora británica. Las que a mí más me agradan son: *El experimento del Dr. Quatermass/The Quatermass Xperiment* (1955), con Brian Donlevy, Margia Dean, Richard Wordsworth, Jack Warner, Thora Hird, Lionel Jeffries y Gordon Jackson, y su secuela de 1957; ambas son basadas en la exitosa serie de TV de igual título de 1953. *Quatermass* abrió una nueva e inusual vía en la ciencia ficción, pues se presenta una tipología de vida extraterrestre en forma de monstruo cambiante y de amenaza mortal y biológica que muta permanentemente, como ocurre con la criatura en el relato del escritor neoyorquino John W. Campbell Jr., titulado *Who Goes There?/Quién anda allí?*, transformado luego en cine como *El enigma de otro mundo/The Thing -La Cosa-*, y sus dos versiones fílmicas: de Christian Nyby y Howard Hawks en 1951, y de John Carpenter en 1982. Además, Val Guest es el responsable de *El abominable*

hombre de las nieves/The Abominable Snowman of the Himalayas (1957-58) con Peter Cushing, Forrest Tucker y Maureen Connell. Los ojos del mitológico "Yeti" mirando fijamente a Cushing en la funesta caverna, en el tramo de cierre, es un final antológico.

"EDAD de PIEDRA": del *HOMO ERECTUS* al *HOMO SAPIENS*

Sólo un par de ejemplos ilustrativos, demostrarán que el Cine también se aventuró a realizar productos más creíbles y serios de la Edad de Piedra o Prehistóricas del Hombre y su evolución primitiva, con mayor rigurosidad científica y planteamientos filosóficos e históricos sustentados por la ciencia y la investigación naturalista y potenciadora del avezado, audaz, científico y explorador británico Mr. Charles Robert Darwin (1809/1882), impulsador de la enigmática idea y proclamación de "El eslabón perdido" (¿hipotética, o no?, conexión entre primates y humanos) y escritor de un libro ensayo capital sobre el tema: *El origen de las especies*, publicado en 1859; el cual revolucionó en toda Europa y América, e incluso en Asia las creencias teológicas de un Dios único como creador absoluto, y colocó además al desnudo en el tapete eclesiástico muchas ortodoxas religiones de diferentes ídoles: sectas y órdenes principalmente cristianas, católicas, protestantes, presbiterianas, mormonas,

evangélicas, etc.... En un filme de ciencia ficción por excelencia como **2001. Odisea del espacio/2001: A Space Odyssey** (1965-1968) del polémico, discutido pero genial Stanley Kubrick (1928/1999), con guion de Kubrick y Arthur C. Clarke, basado en dos mágicos relatos del propio Arthur C. Clarke (*El centinela* y *El fin de la infancia*), aparece un interesante segmento, donde se representa al *homo erectus* casi a la manera descriptiva proclamada por Charles Robert Darwin. En la primera parte de **2001**, declamada como "La alborada del Hombre", vemos un mundo más preciso en la intencionalidad de Kubrick de plasmar la realidad del período paleolítico superior. Unos simios, monos o primates erguidos en pleno estado de evolución se disputan con gritos lo que parecen ser los escasos ojos o charcos de agua, rodeados de tapires, tigres diente de sable y otras bestias o animales similares. En breve ya escribiré un extenso ensayo sobre **2001: A Space Odyssey** —filme, en mi opinión, extraordinario, reflexivo, poético, filosófico, científico e hipnótico y revolucionario para su tiempo—, pero ahora rescato a esos *homo erectus* acurrucados durante la noche en una cueva, con los ojos abiertos del líder, escuchando el sonido de las bestias que acechan afuera en la oscuridad total; y en donde Stanley Kubrick logra hacernos visualizar, ver, oír y pensar con una *mise en scène* ejemplar, lo que sería o representaría el "primer insomnio" del hombre. Luego en

la madrugada, este grupo prehumano descubre el leitmotiv que se adueñará a lo largo de toda la película: la enorme e ignota "plancha monolítica" de material desconocido que emite ondas sonoras o señales hacia Júpiter. El largometraje de Stanley Kubrick —mal que les pese a los detractores de este maestro del cine— marcó (otra vez tengo que decirlo) un "antes" y un "después" raro en el género de Ciencia Ficción, e influyó a innumerables películas de diferente cuño y a grandes cineastas posteriores: Mr. Steven Spielberg, George Lucas, Walter Hill, el canadiense James Cameron, John Milius, el holandés Paul Verhoeven, el inglés Ridley Scott o el hindú M. Night Shyamalan, entre otros... Trasladándonos hacia otras miradas también realistas sobre la aventura de los primeros hombres en la Tierra, emerge otro excelente largometraje: **La guerra del fuego/La guerre du feu** (1981) del francés Jean-Jacques Annaud, con guion del muy competente, también galo, Gérard Brach (1927/2006), basado en la novela del mismo título de J. H. Rosny, seudónimo breve de los hermanos belgas Joseph-Henry-Honoré Boex (1856/1940) y Séraphin-Justin-François Boex (1859/1948). Brach —colaborador frecuente de Roman Polanski en varios de sus films— y Jean-Jacques Annaud plasman en **La guerre du feu** un fresco prehistórico realista, violento e intimista, de veraces intenciones antropológicas y con vital rigor científico. El rodaje Annaud lo realizó en

escenarios naturales: en las tierras altas y montañas de Escocia y en Kenia, África. El acertado vestuario de los personajes fue diseñado por John Milton. El novelista Anthony Burgess (*La naranja mecánica*) creó formas originales de lenguaje especiales para los actores, mientras que el etólogo y zoólogo Desmond Morris se ocupó de asesorar patrones corporales de movimientos prehumanos y gestos para los distintos intérpretes: Everett McGill, Ron Perlman, el turco Namer El-Kadi y la joven canadiense Rae Dawn Chong. Las escenas de sexo casi explícitos y coitos fueron cortados y masacrados (como casi siempre) por la censura argentina. Excelente filme -reitero- del autor de *Negro y blanco en color/La victoire en chantant* (1976), *El nombre de la rosa/Der Name der Rose* (1986), *El oso/The Bear* (1988), *El amante/L'amant* (1991) y *Siete años en el Tíbet/Sept ans au Tibet* (1997). En el mismo film, el especialista (sumo) Michael D. Moore fue el productor asociado a cargo de la acción y las escenas de animales.

EL MEDIOEVO CONVERTIDO EN "AVENTURAS" ASIMÉTRICAS

El tormentoso, violento y oscuro Medioevo, el Feudalismo como modo y forma de vida, costumbres campesinas bajo el yugo de una casta social privilegiada; la inútil Guerra de los 30 años (1618/1648) entre católicos y protestantes, mientras la peste consumía y arrasaba Europa. Todo

ello y más asoma en films de "aventuras" de variadísima calidad. Manifiesto algunos interesantes ejemplos que citan siglos, en heterogéneas civilizaciones: *Los vikingos/The Vikings* (1958) de Mr. Richard Fleischer, con Kirk Douglas, Tony Curtis, Janet Leigh, Ernest Borgnine, Frank Thring, James Donald, Eileen Way y Alexander Knox, con narración en *off* de Orson Welles. Excelente trabajo de Fleischer director, con ese violento comienzo de sangre y fuego, el feroz ataque normando al castillo feudal, el duelo final entre Douglas y Curtis en la escalonada torre, hecha y construida a pedido especial del realizador, y ese inolvidable funeral vikingo en el mar para la memoria eterna del género y el cinéfilo. *Los vikingos* se rodó en Noruega y en los acantilados de Inglaterra; *El señor de la guerra/The War Lord* (1965) de Franklin J. Schaffner, con un aplomado Charlton Heston, secundado por Richard Boone, el joven Guy Stockwell, Maurice Evans, James Farentino, Mr. Michael Conrad, Henry Wilcoxon, y la "virgen" Rosemary Forsyth, como conflicto del drama, por el aborrecible decreto feudal de *prima nocte* sexual, que obligaba a una doncella virgen ser concedida al amo o Lord de las tierras confiscadas con impuestos a los humildes, antes de ser entregada al legítimo esposo en la noche de bodas. Buen y potente filme de F. J. Schaffner. Además de ellas, películas como *El último valle/The Last Valley* (1971) escrita, producida y dirigida por el no fecundo australiano-

inglés (también novelista de éxito) James Clavell, con Michael Caine, Omar Sharif y la brasileña Florinda Bolkan al frente del elenco; donde Omar Sharif huyendo de la peste encuentra un paradisíaco valle, defendido luego por un oficial feudal (Caine con su tropa) y los lugareños del lugar, enfrentados a guerreros que desean adueñarse de esas mismas tierras; y la violentísima *Los señores del acero/Flesh+Blood* (1985) del holandés Paul Verhoeven, con Rutger Hauer, Jennifer Jason Leigh, Tom Burlinson, Ronald Lacey, Susan Tyrrell, Jack Thompson y el argentino Héctor Alterio (como "Niccolo"). La acción se remonta a principios del siglo XVI y fue rodada en España, en locaciones de Belmonte, Cáceres y Ávila. Fueron tantos los cortes que le efectuó la censura nacional, que casi, casi es imposible comentarla. Lo que sí sabemos es que fue menospreciada por la crítica oficial tanto en España como en otros países de toda América. Sin embargo, en el presente el público de hoy lo revalorizó, convirtiéndolo en un filme totalmente de culto... En cuanto a la galardonadísima y exitosa *Corazón valiente/Braveheart*, vendría a cerrar un ciclo sobre la Edad Media, reviviendo en este caso, la histórica gesta del caudillo escocés del siglo XIII, llamado William Wallace. El largometraje —con muy plausible e ilustradísimo guion original de Randall Wallace— protagonizado y dirigido por Mel Gibson, tuvo descollantes apariciones de Patrick McGoohan (como el Rey Eduardo I de Inglaterra,

conocido como el sanguinario y cruel Zanqui-largo/Longshanks), Angus Macfadyen (como Robert the Bruce), más la bellísima princesa francesa Isabelle que encarna Sophie Marceau, el viejo y decadente leproso monarca escocés que interpreta Ian Bannen, Brian Cox, el tío tutor de William niño, Peter Hanly (como el hijo heredero y homosexual de Eduardo I), Brendan Gleeson, y/o Tommy Flanagan, en los papeles secundarios. *Braveheart* posee seducción empírica en las monumentales escenas de batallas y una descarada y tremenda secuencia final cuando Sir William Wallace es traicionado, atrapado, ejecutado y descuartizado a la vista del pueblo inglés que reclama finalmente la no tortura frente al verdugo. El grito de ¡Freedom/Libertaaad! de Wallace antes de ser decapitado quedó impregnado en los espectadores más reacios y críticos que destrozaron la película cuando se estrenó. La fina banda sonora del lamentablemente ya fallecido compositor californiano James Horner (1953/2015) es una de sus mejores partituras para el cine, con esas gaitas escocesas sonando tristes y melancólicas en las agrestes montañas, lluvias y nubes bajas de Gran Bretaña y Escocia. La Fotografía en Panavisión Color de John Toll cautiva por su expresividad, tanto en los momentos de los duelos y batallas como en los segmentos intimistas. En fin, adoro este film... Mel Gibson director, no "individualiza" sólo al soldado, convertido en

héroe y caballero por sus compatriotas subyugados por el Rey Eduardo I; sino que su nombre impulsa la leyenda escocesa. Todo país o pueblo (obvio), debe tener un líder con conciencia de clase, un hombre distinto. Por eso no es el asesinato cobarde de su padre y de su hermano mayor, y luego el de su esposa cuando regresa al terruño, que decide el levantamiento armado de Escocia contra Inglaterra, sino el convencimiento clasista de William Wallace contra la opresión de un tirano. Repito: Mel Gibson no individualiza la "aventura suicida y audaz" de Wallace, sino que la potencia en grado sumo, con sentido dramático y estilístico no muchas veces visto en una pantalla. La misma y exacta crítica injusta recibió en su momento *Spartacus* (1960) de Stanley Kubrick; y para mí son miradas incorrectas sobre dos excepcionales filmes épicos... Claro, por espacio de lado una docena o más de cintas importantes y claves para citar, sobre el período medieval, pero elijo a *El Cid* (1961) de Anthony Mann (genio del *western*), con producción del "zar" americano radicado en Madrid, Mr. Samuel Bronston, sobre el Caballero castellano Don Rodrigo Díaz de Vivar (El Cid Campeador) que afianzó en la Península Ibérica la vital unidad cristiana-musulmana durante el siglo XI. Las estrellas Charlton Heston y Sophia Loren revivieron a los personajes principales. Sólo mi amigo hispano Félix Martialay (1925/2009), y me

consta, hizo un análisis exacto sobre este recordado filme... Y sería blasfemo a su vez, no mencionar también a Serguéi Eisenstein, el gran maestro de Riga-Letonia/Rusia (1898/1948) y sus ilustres largometrajes a finales de su carrera, como: *Alejandro Nevski* (1938), líder y santo de la iglesia ortodoxa rusa. El filme describe y plasma con sentido épico perfecto y estremeceador el intento de invasión territorial —¡cuánta vigencia tiene hoy el filme por Dios! — durante el siglo XIII en la República de Nóvgorod de Kiev por las huestes de los Caballeros Teutónicos del Sacro Imperio Romano Germánico y su estrepitosa derrota por el Príncipe Alejandro Nevski y su inmenso ejército patriota en la histórica batalla del Lago Peipus (5/4/1242). La gran batalla —estudiada por su infalible estrategia en colegios militares hasta hoy— es notable y curiosa por haber sido librada encima del lago congelado; de ahí que se la conoce como "La batalla helada". El director británico Sir David Lean (1908/1991), poeta y "Romántico Maestro de la Épica Insobornable" (así se titula mi libro sobre David Lean, de 2018, aún no publicado) le rinde un emocionante homenaje en *Doctor Zhivago* (1965), en la breve y vertiginosa secuencia del ataque de la caballería cosaca en el río congelado, repelido por la bravía metralla revolucionaria que recibe desde la otra orilla, oculta en el bosque helado. *Alejandro Nevski* (1938) tiene una fotografía en blanco y negro muy estudiada en detalles asombrosos con

grises metalizados, lumínicos y claroscuros, por el insigne colaborador y amigo de Eisenstein: Eduard Tissé, y su gran banda sonora de un maestro compositor de lujo: Serguéi Prokófiev (1891/1953), otorga y acompaña las avasallantes imágenes (en un estudio profundo que construyó el músico junto al director, sobre el sentido audiovisual exacto, plano por plano, de cómo debían filmarse las diferentes escenas). El nuevo, famoso e inspirador "montaje métrico" y "montaje rítmico", o "¡montaje de atracciones!", invenciones del propio Serguéi Eisenstein, jamás fueron mejor utilizados como en este largometraje del imponderable realizador ruso, que sólo vivió desgraciadamente 50 años. La forma como conformó y utilizó el "movimiento de masas" y los miles de extras en la batalla del hielo fue y es estupendo... Y, en su prácticamente último estertor artístico, Eisenstein nos dio una muestra más de su legado con *Iván, el terrible* (1944) y su segunda parte: *La conspiración de los boyardos* (1946); recreación visceral cinematográfica sobre el primer Zar de Todas las Rusias, Iván IV. Lo han apodado "El terrible", por su extrema crueldad en varios tramos de su vida íntima, y desbordes paranoicos de rabias desequilibradas (llegó a asesinar en un instante de ira y furia incontenible a su hijo mayor, heredero al trono); si bien, hay que admitir que su largo reinado (el reinado zarista más rico y longevo de Rusia) fue positivo a nivel político y expansivo en sus ideas

de conquista. Prohibida por el régimen de José Stalin, *La conspiración de los boyardos* recién pudo estrenarse en Moscú en 1958 con innumerables cortes luego restituidos pasados los años. El realizador/AUTORAZO de *La huelga* (1925), *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1928) y de ese poema cinético inconcluso *¡Que viva Mexico!* (1932) tenía en papel una tercera parte de *Iván, el terrible*, para rodarla supuestamente en colores, pero la muerte truncó su tan anhelado proyecto... Dejando ahora a la Rusia de S. Eisenstein y su épica tan personal, sería otra injusticia suprema también, no rememorar dos versiones fílmicas de la más violenta y sangrienta de las tragedias isabelinas escrita por el bardo inglés Sir William Shakespeare: *Macbeth* (1948) y *Macbeth* (1971)... *Macbeth* (1948) con guion/script, dirección y estelarización de Orson Welles sobre dicha inmortal obra teatral shakespeariana, inspirada en el General -primero- y traidor Rey de Escocia después, durante el siglo XI, entre los años 1040 y 1057, era un proyecto que Orson Welles tenía en carpeta desde los años de su exitoso *Mercury Theatre*. Con un presupuesto mínimo, el autor de *Citizen Kane* (1941) realizó una adaptación cinematográfica expresionista —la niebla y grises, interiores oscuros y uniformes, el decorado sombrío fantasmal, el grotesco vestuario, por necesidad—, acorde con los ínfimos miles de dólares que le proporcionó la *Republic Pictures* (Estudio menor) y cuyo resultado no pudo ser

más digno. Film austero y exiguo (solo ¡23 días duró su rodaje!), pero genial. Varias curiosidades rodearon su filmación, que Orson Welles, tiempo después, reveló al crítico, historiador y director Mr. Peter Bogdanovich en su excelente libro sobre el gran cineasta norteamericano. El reparto elegido para secundar a Welles en *Macbeth* tenía que ser también austero, y así lo fue. La actriz radial, teatral y luego de TV Miss. Jeanette Nolan (1911/1998) corporizó a Lady Macbeth en su debut para la pantalla grande. Luego se sumaron en el reparto, Roddy McDowall, Dan O'Herlihy, Alan Napier, Erskine Sanford, Edgar Barrier, John Dierkes, Keene Curtis, Peggy Webber, Lionel Braham, William Alland, Archie Heugly, Jerry Farber, Morgan Farley y, entre varios más: Christopher Welles (hijo de Welles, en su única aparición en cine). Orson Welles buscó afanosamente convencer a otras actrices de renombre para el papel de Lady Macbeth (tal vez el más importante de la obra de Shakespeare). Pensó entonces en Vivien Leigh, Tallulah Bankhead, Anne Baxter, Mercedes McCambridge y su amiga Agnes Moorehead; pero por una u otra razón fallaron. De ahí que le dio la oportunidad para su gran debut a Jeanette Nolan, esposa del buen actor secundario John McIntire (1907/1991), quienes estuvieron casados desde 1935 a 1991, hasta la muerte del actor. Resumiendo, este *Macbeth* inquietante en tonalidades

expresivas y excéntrico, pudo haberse muy obstaculizado por restricciones presupuestarias, pero Orson Welles —al igual como ocurriría con su *Othello* (1951), pero allí con mayores facilidades financieras— cumplió tanto detrás como delante de la cámara. Las tonalidades hechizantes de "brujería", humo y encierro en el macabro "aque-larre" del comienzo de *Macbeth* fueron obra del capacitado fotógrafo John L. Russell (el mismo de *Psicosis* (1960) de Sir Alfred Hitchcock). También Roman Polanski se aventuró a adaptar —como marqué— la misma obra de William Shakespeare. El revulsivo director polaco (nacido en París) realizó muy posteriormente su *Macbeth* (1971): en mi criterio la definitiva y más fiel adaptación de la pieza de Sir William Shakespeare, pero con notable, sabio, libre, despojado y clarísimo sentido cinematográfico —que borra casi todo lo "estático" del tablado, encierro o concepción teatral de base—. R. Polanski logra una obra maestra absoluta, pero no sólo por las secuencias alternadas de exteriores con interiores fotografiadas en un Technicolor excepcional a cargo de Gilbert Taylor, que reflejan cada uno de los actos encadenados de la sangrienta historia; sino por su génesis y trama —diálogos, puesta en escena, monólogos, gestos, presencia actoral, discursos, párrafos y elucubraciones del siniestro Rey y/o personaje central— neurálgica y estrictamente visual: feroz, potente,

de creación y concepción -repito- totalmente fílmica, donde la "inmovilidad" teatral deja paso a la "movilidad" permanente del cine, en composiciones y encuadres perturbadores, violentos y lacerantes, bañados en roja sangre —duelos personales, traiciones, sexo explícito e implícito, masacres, brujas, venganzas y decapitaciones—. Un inmenso y cualificado elenco eligió el gran autor de *El cuchillo bajo el agua* (1962), *Repulsión* (1965), *Cul-de-sac* (1966), *La danza de los vampiros* (1967) y *El bebé de Rosemary* (1968) para protagonizar su *Macbeth*: Jon Finch —el mismo de *Frenzy* (1972) de Alfred Hitchcock—, Francesca Annis (una revelación como Lady Macbeth), más Martin Shawn (como "Banquo"), Terence Bayler (como "McDuff"), John Strider (como "Ross") y Nicholas Selby (como "Duncan"); sumando luego en plena realización a Stephen Chase, Paul Shelley, Maisie MacFarquhar, Elsie Taylor, Noelle Rimmington, Noel Davis, Sidney Bromley, Richard Pearson y Patricia Mason. La película fue producida por Mr. Hugh Hefner -amo de *Playboy*-, (1926/2017, ¡91 años!). El rodaje fue costosísimo y demandó seis meses de filmación. Las críticas fueron adversas, pero injustas. Roman Polanski volvía a dirigir luego del asesinato de Sharon Tate (1943/1969) de sólo ¡26! años, su esposa embarazada, propiciado por el satánico Clan Manson, y los cronistas, por este hecho auténtico de su vida personal, relacionaron su adaptación de *Macbeth* como un

producto catalizador de "expiación", debido a la cantidad de escenas muy sangrientas que Roman Polanski confirió a su película. Hugh Hefner y el director polaco salieron al cruce de estas declaraciones contestando de forma exacta: "Lo único que hice al rodar *Macbeth* —explicó Polanski al *New York Times*— fue serle lo más fiel posible a la pieza teatral... Si ven abundancia de violencia y sangre es porque William Shakespeare la concibió así. No coloqué ninguna gota de sangre de más, de las que describe en su obra el propio autor. (...) Sííí, es sangriento mi filme, pero eso deben otorgárselo o discutirse, si tanto les repugna o molesta, a William Shakespeare, que escribió la pieza"... Con el tiempo (siempre sucede lo mismo) esos mismos críticos rectificaron su concepto analítico. Hay otra, una tercera adaptación cinematográfica de *Macbeth*, pero camuflada en el medioevo japonés —espejo glorioso de los guerreros samuráis— que justo se me escapó cuando iba redactando este ensayo y por supuesto que merece también, obvio, citarla por sus enormes cualidades artísticas y por su extraordinario autor. Me estoy refiriendo concretamente a *Trono de sangre* (1957), guion, montaje, producción y dirección: Akira Kurosawa (1910/1998); con Toshiro Mifune, Minoru Chiaki, Takamaru Sasaki, Isuzu Yamada, Takashi Shimura, Chieko Naniwa y Akira Kubo, cubriendo los roles principales. Akira Kurosawa amó y le interesó siempre (no es ninguna novedad) las obras de William

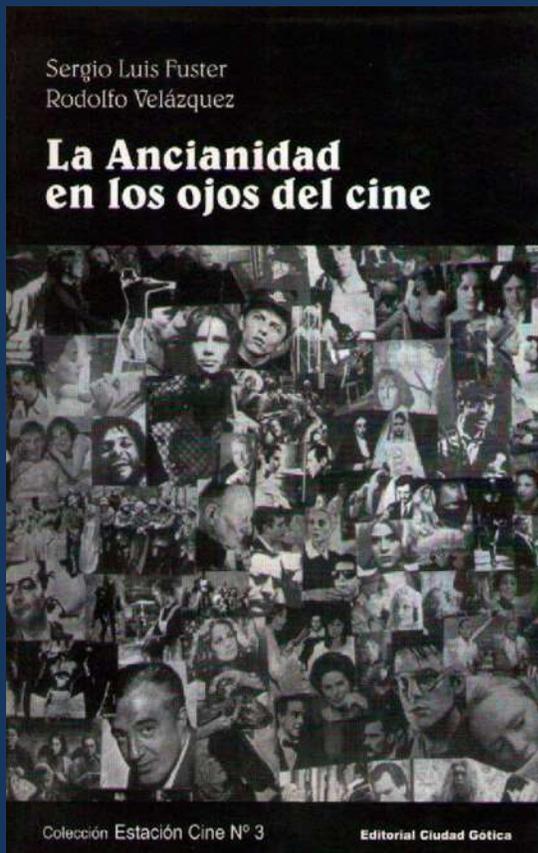
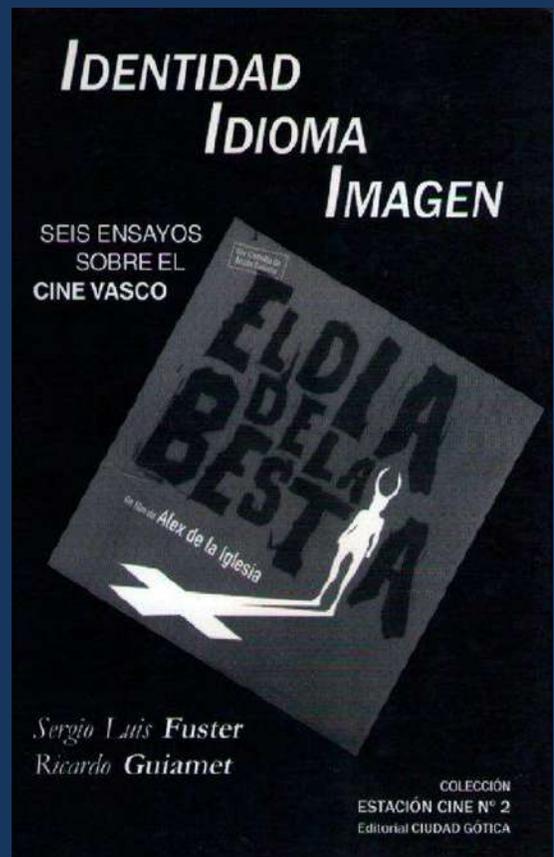
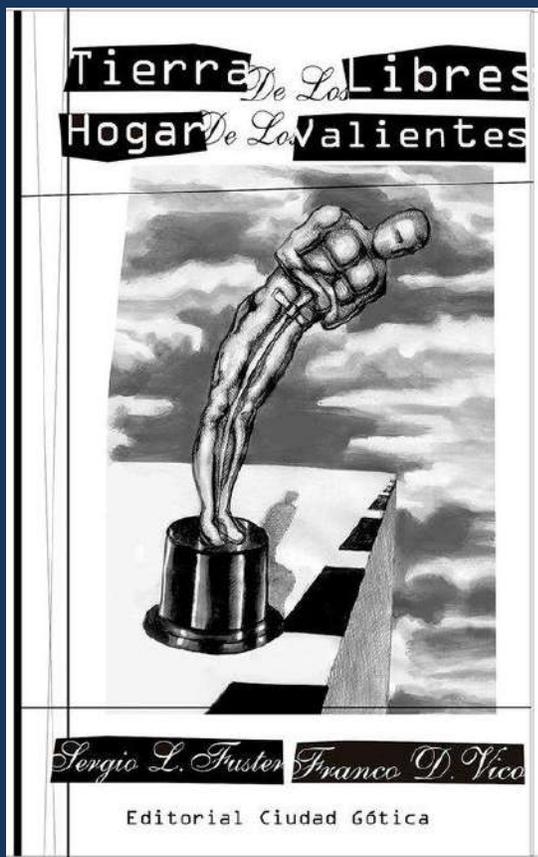
Shakespeare. Hay que recordar además su enorme superproducción *Ran* (1985), inspirada traslación de otra pieza clave del bardo inglés: *El rey Lear* (1605). En su *Macbeth* (publicada en 1623) si bien el cineasta nipón le ha cambiado su contexto histórico, siguió siéndole fiel a los preceptos esenciales del poeta isabelino. Para ello Akira Kurosawa muestra una idea del ser humano como alguien manipulable —y su *Macbeth* no escapa de dicho pensamiento— por factores no tanto externos (como la sociedad), sino internos (como su propia desmesurada ambición), y el condicionamiento de la vida en torno a un destino que transforma sus deseos y/o aumenta su inconmensurable codicia... Ha dicho Kurosawa, luego del estreno de *Trono de sangre* en Tokio (1960): “Soy japonés, y pienso en tanto que japonés, y realizo mis películas con este estado de ánimo. No he estado nunca influenciado, o casi, por el extranjero. Pero cuando leí *Macbeth*, lo encontré muy interesante. Me hacía pensar en muchas cosas. El Japón de la Guerra Civil y la época de Shakespeare se parecen mucho, muchísimo. Los personajes también. Tomar a William Shakespeare y adaptarlo a un contexto japonés no fue demasiado difícil. El *nô* y el *kabuki* son formas de expresión únicas en el mundo. Tienen un impacto formidable. Luego, admito que, si yo no hubiera tomado esta expresión, los personajes no habrían tenido

¹ Los Estudios Disney o *Walt Disney Productions* también hicieron una inocultable adaptación en dibujos animados

el mismo impacto. Yo amo, adoro el *nô* y el *kabuki* (estilos célebres de teatro-danza musical, canto y máscaras), y asisto a ellos a menudo; después de todo es lógico y normal que me inspiré en ellos cuando filmé *Trono de sangre*.” Creo que ningún cinéfilo puede olvidar la impresionante escena cerca del final de *Trono de sangre* cuando el cruel Señor Feudal (Toshiro Mifune) es atravesado por una docena de flechas, mientras grita a sus súbditos y los acusa de ¡COBARDES!... ¡TRAIDORES!... Como no podemos olvidar a la par la violentísima decapitación de la princesa —el chorro de sangre se estrella contra la pared— en *Ran*¹ (1985). *Trono de sangre* (1957) se desarrolla durante la Era Feudal en el Japón del siglo XII; y *Ran* significa CAOS, el filme es y habla precisamente de eso: caos, miseria, codicia, sangre y violencia, elementos dramáticos siempre presentes en todas las obras de William Shakespeare. Saludable, por último, me parece aconsejar a los lectores revisar lo que escribió mi colega y mi amigo Claudio Huck sobre Kurosawa y su cine, en su inusual y emblemático libro: *Arcaida Salteña* (2009); y también mi análisis sobre otra de las gemas y obras cumbre del bien llamado "Emperador del Cine Japonés", a propósito de *Dersu Uzala* (1975), en *Estación Cine* N° 1.

Gustavo Cabrera, sábado 18 de mayo de 2024

de *El rey Lear* de Shakespeare: su exitosísimo título *El rey león* (1994).



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

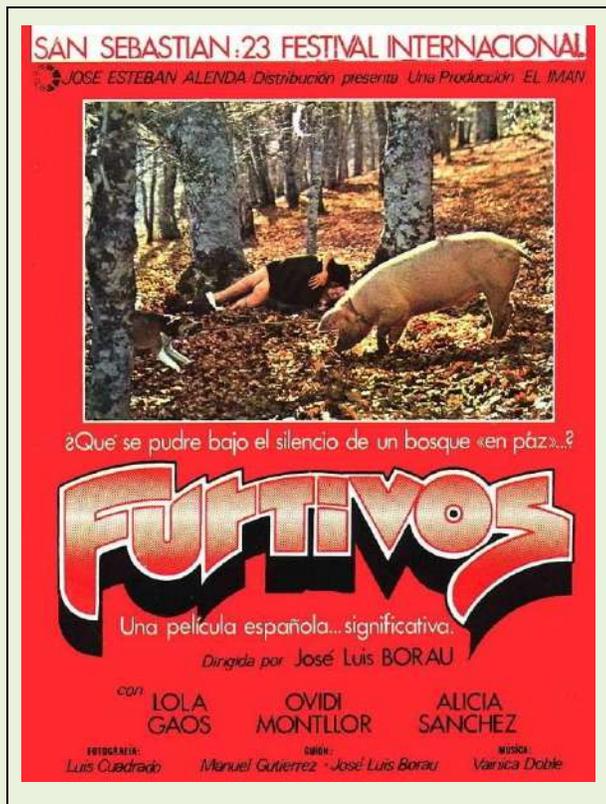
Revisando una lacerante Obra Maestra del Cine Hispano

Furtivos (1975) de José Luis Borau



Por Gustavo Cabrera

TRÁGICO, FERROZ y ESPLÉNDIDO FILM REALIZADO A LA SOMBRA DEL FRANQUISMO



Uno:

No volví a ver esta película, les soy sincero, desde que se estrenó con algunos cortes en Buenos Aires, en la sala del Cine Broadway de Av. Corrientes y Cerrito, en octubre de 1976...

Como primera medida de exposición, quisiera explicar que la exhibición de *Furtivos* estuvo tan condicionada por las autoridades franquistas —el film se rodó en las postrimerías de la susodicha Dictadura de Don Francisco Franco, 1936/1975— que fue desestimada para los Festivales de Cine de Cannes y Berlín. Sin embargo, participó y fue recibida mucho mejor y con honores en San Sebastián, punto de partida de su rotundo éxito de crítica y público en general a nivel internacional. Fue muy merecido al fin ese reconocimiento cultural y artístico en el país vasco.

"¿Qué se pudre bajo el silencio de un bosque en paz?", decían los carteles publicitarios del film *Furtivos* cuando se estrenó en Madrid. En ese bosque casi salvaje de hayas (la cinta fue rodada parcialmente en los verdes bosques de Segovia), donde el protagonista es un cazador furtivo y su hermano de leche un Gobernador que lo protege y a la vez lo lleva como auxiliar en sus excursiones prohibidas de caza, cuando termina la veda, suceden muchas cosas: oscuras, ocultas y descubiertas. Ese inclemente mundo rural, primario y violento, que no es bucólico ni idílico, se confronta con un mundo gris, urbano, culto pero represivo (como escribió Jaime Millás en la Revista de Occidente), hasta desembocar en una verdadera y sangrienta tragedia.

"Lo más importante —dijo Borau, realizador de este film duro y espléndido—, lo que yo creía

más importante, era mostrar que los españoles vivimos lo mejor de nuestras vidas ocultamente. Nos hemos acostumbrado a vivir en secreto lo más querido. Somos FURTIVOS". Esa vida secreta y deformada, hace que el protagonista principal —Ángel, el tosco alimañero, perfecta performance de Ovidi Montllor, 1942/1995— sea un cazador furtivo al servicio de su pariente de leche, pero que todos los demás: su sádica madre posesiva y devoradora sexual —terrible actuación de la valenciana Lola Gaos (1921/1993) como Martina—, el citado e inescrupuloso y muy poderoso representante del poder —excelente actuación del propio José Luis Borau en el rol de Santiago, el Gobernador provincial—, la joven expósita que amará a Ángel el cazador (Alicia Sánchez como Milagros), detestada por la vieja Martina, sean todos ellos también furtivos en sus pasiones, sus odios, sus egoísmos, sus intereses espurios personales...



No olvidemos que el incesto está bien subrayado por el director: Martina duerme con su hijo Án-

gel, y cuando éste la echa de su cama y la habitación para copular con Milagros, la furia y el odio de la anciana madre se apodera de ella y se convierte en un animal sexual rechazado; de ahí el odio asesino hacia la muchacha. Reitero: Lola Gaos está excepcional en su personificación, tan difícil como genial.

¿En qué reside el drama de estos cazadores víctimas y victimarios? Quizá en que todos reaccionan a través de sus deseos furtivos, pero ninguno se cree responsable de la tragedia que viven. Ángel, es el introvertido, tímido e inocente hombre del bosque, sometido a una maternidad avasalladora y castrante, a un establishment que lo domestica, lo ahoga y lo utiliza. Es, según Borau, una persona que está consumiéndose durante años "y luego explota, siendo más cruel que nadie, más justiciero que nadie" ... Al cínico Gobernador, su hermano de leche, que lo sojuzga y lo protege, ese trasfondo brutal le resulta inexplicable. Tampoco le resultan inteligibles esas gentes raras, rudimentarias, ancestrales como la tierra que arañan penosamente, que no parecen impresionarse demasiado por su poder y su "generosidad" paternalista. Ese choque entre un mundo trágico y un orden "civilizado", que no lo comprende, es el "humus" de esas relaciones individuales que cazan sus pasiones en la sombra, sin querer reconocer su nombre. Brevemente, la tragedia comienza cuando Ángel trae a su casa a Mi-

lagros, esa jovencita citada, vinculada sexualmente a "El Cuqui", el delincuente (encarnado por Felipe Solano), un ladronzuelo de poca monta y, para que no vuelva al asilo, se casa a escondidas con ella. Cuando ella desaparece, Ángel cree (o le hacen creer) que ha huido con su antiguo amante represor. Y su hermano Santiago lo convierte, para apaciguarlo, en "guardia", para que con sus conocimientos del bosque lo aprese...



La tragedia culmina cuando el joven cazador (que ha dejado huir al ladrón a pedido de su mujer), descubre que ésta no lo había abandonado, que ha sido asesinada por su madre Martina. Y es entonces que, embravecido, toma en sus manos la justicia, en una secuencia terrible, bestial y memorable (matricidio), de una violencia sacramental. No existe en ese bosque salvaje y agreste —donde la naturaleza es tan bella como impasible—, ningún intento de partir de símbolos o alegorías. Sus atormentados personajes no representan conceptos, viven sus respectivas hipocresías

o su elementalidad brutal con una fuerza de realidad que sólo por su candente carnadura pueden devenir simbólicos. Agonistas de un universo cerrado, mudo y opresivo al máximo que furtivamente se manifiesta con suma violencia y crueldad. A esa altura, el filme de J. L. Borau SÍ se convierte en símbolo, en advertencia cristalina que levanta una pesada losa de tinieblas. Es notable y un síntoma de que las odas amenazantes tinieblas empiezan a desvanecerse y disiparse; el éxito y el real respeto que finalmente consagró en España a *Furtivos*. Una obra que resalta las más nobles virtudes del cine español de aquellos difíciles años: la sinceridad, el valor, el talento... Las virtudes propias del largometraje son riquísimas. Su austeridad sin preciosismos, su rigor plástico (sutil Fotografía en Color de Luis Cuadrado), sus interpretaciones admirables. Más allá de sus "símbolos", es una gran obra de arte, donde la crueldad y el horror nunca son gratuitos (el incesto, el ahorcamiento, el femicidio), donde, pese a su clima opresivo, se respira un aire extrañamente fresco, de honestidad avasallante y sobrecogedora. Quizá porque, como para los filósofos griegos, aquí la catarsis de la verdadera tragedia humana, se produce en el que la ve, con ojos limpios y bien abiertos...

Dos y Conclusión:

Hasta el circunspecto mordaz filósofo español Julián Marías (1914/2005) creyó necesario decir,

cuando muchos burócratas del cine la veían con nula inquietud: "Fragmento de realidad de nuestro país de extraña veracidad, sin pintoresquismo, sin casticismo, sin deformación tendenciosa".



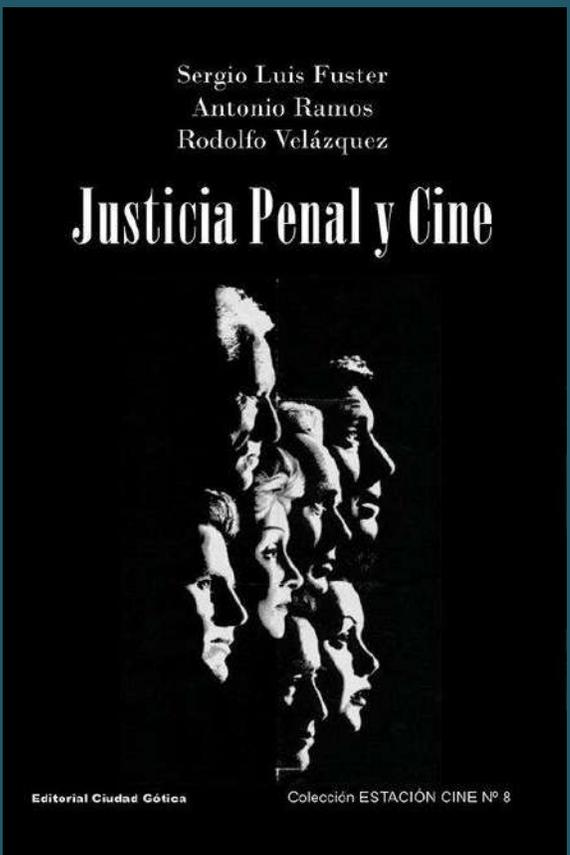
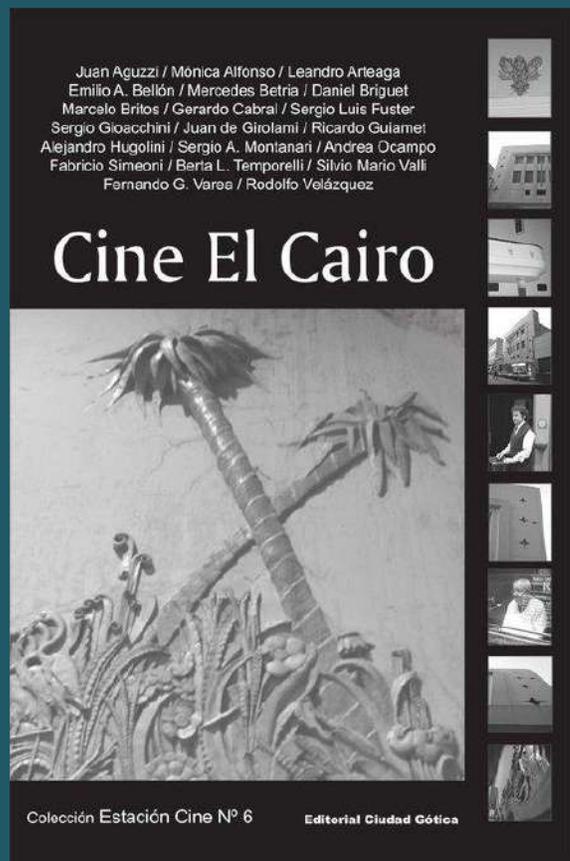
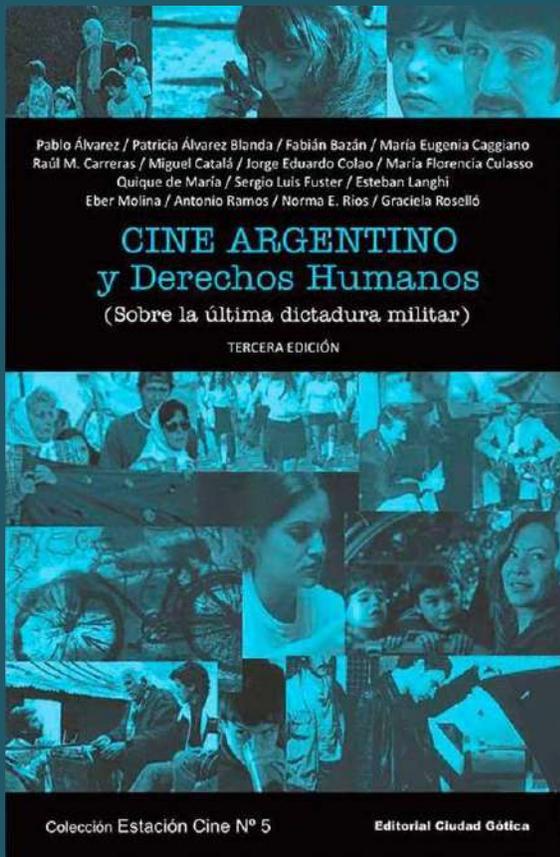
Con la mordaz *Furtivos* se confirmaba la personalidad de un gran artista, que abrió un sendero sinuoso y nuevo en la ruta pacientemente desbrozada de alimañas franquistas por insignes cineastas como Luis García Berlanga, Luis Buñuel, Carlos Saura, Víctor Erice, Pilar Miró, José Luis Garci, Pedro Almodóvar, y otros nombres menos conocidos por el gran público, que han convertido a la cinematografía hispana en una experiencia auténticamente apasionante. Es diferente —lo admito— pero admite, seguramente, las mejores tradiciones literarias y artísticas de su patria: Francisco de Goya, Benito Pérez Galdós, Ramón María del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, etc. De todos los que han visto y pintado esa España ardiente, apasionada y helada; LUMINOSA y OSCURA PERO SUBLIME y TERRIBLE-
MENTE GENUINA.

Ficha Técnica del cuarto largometraje de este eximio realizador español:

Furtivos (1975)

Dirección y Producción: José Luis Borau (1929-2012). Guion Original: Manuel Gutiérrez Aragón y José Luis Borau. Fotografía/Color: Luis Cuadrado. Música: Vainica Doble. Montaje: Ana Romero-Marchent. Diseño de Producción: Mario Ortiz. Decorados: Elisa Ruiz. Vestuario: Maiki Marín. Maquillaje: Ramón de Diego y Ángel Luis De Diego. Exteriores rodados en: Montejo/Madrid y, principalmente, en los bosques de Segovia (España). Intérpretes: Lola Gaos (como Martina, la madre), Ovidi Montllor (como Ángel, el cazador "alimañero"), José Luis Borau (como Santiago, el Gobernador provincial), Alicia Sánchez (como Milagros), Felipe Solano (como "El Cuqui", el delincuente), Ismael Merlo (como el Sacerdote del Pueblo), José Luis Heredia (como el Secretario), Erasmo Pascual (como el Armero), José Riesgo (como Salvita), Benito Deus (como Gonzalo), Antonio Gamero (como un Guarda), Simón Arriaga (como el Cabo), Eulalia Boya (como la Monja), etc. Duración: 82 minutos (ampliados luego a los ¡88! originales).

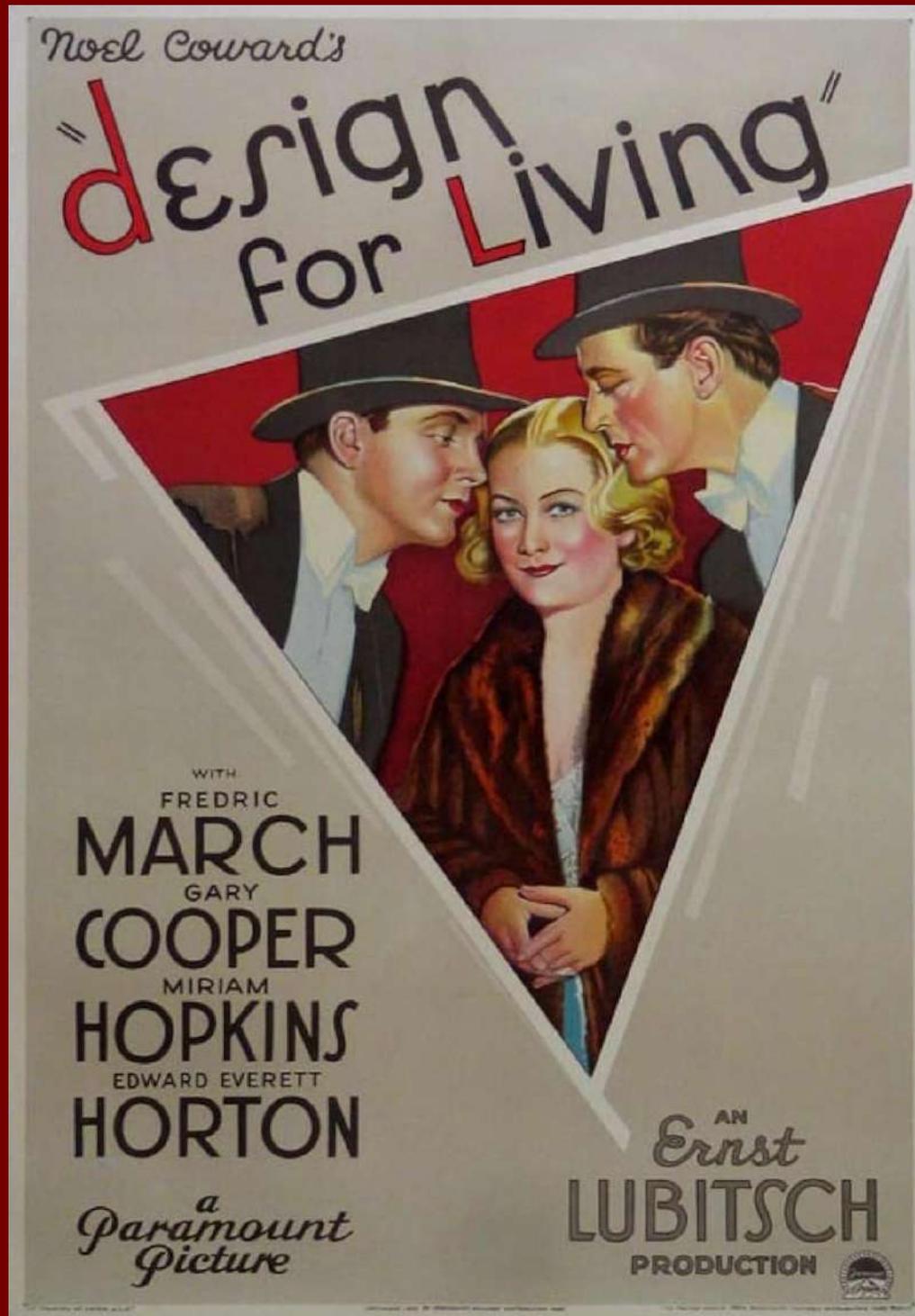
Gustavo Cabrera



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

Design for Living (1933) de Ernst Lubitsch

El Olimpo es un pasillo parisino



Por Melina Cherro

“Cuando Zeus hubo ordenado el mundo, los dioses vieron con mudo asombro su magnificencia, que se hizo presente a sus ojos. Finalmente, el padre de los dioses les preguntó si notaban la ausencia de algo. Sí, respondieron, falta algo, “una voz para alabar las grandes obras y la completa creación en palabras y música”. Se necesitaba para eso un nuevo espíritu divino, y de ese modo los dioses pidieron a Zeus que creara las Musas”.

Las musas. El origen divino del canto y el mito
Walter F. Otto



Gilda en *Design for Living* (1933, E. Lubitsch) es, a su manera, la creación de Zeus. O la creación de Lubitsch, que nos convida así a recorrer el mitologema de la musa. Y como es de esperar, encontramos una vez más al personaje femenino ocupando un lugar diferente al de las funciones que la sociedad moderna, en la que vivimos, ha destinado a las mujeres.

George y Tom, dos jóvenes norteamericanos, duermen en un tren que tiene por destino final la luminosa y bohemia ciudad de París. Como salida de sus sueños, aparece en su camarote Gilda. Los dos muchachos son artistas, George es pintor

y Tom es dramaturgo. Gilda, en cambio, se dedica a hacer caricaturas —muy buenas, por cierto— para publicidades de ropa interior masculina. Desde el comienzo, los tres jóvenes discuten sobre el arte a partir de un cuadro pintado por George, que Gilda critica ferozmente. Pero es justamente a partir de ese preguntarse por el arte que se genera entre los tres una magnética armonía que será el conflicto central de la película: una mujer para dos hombres.

Ya en París, después de citarse con cada uno y mantener así sendos encuentros románticos, Gilda no sabe con cuál de los dos quedarse. Es entonces que les propone un pacto: nada de sexo. Seguirá junto a ellos, pero se dedicará a trabajar sobre las capacidades artísticas de los dos muchachos. “Lo mío no importa, seré la madre de todas las artes”, les anuncia Gilda, cumpliendo así su destino de musa.

Indaguemos, entonces, en la figura de las musas. Deidades que nacieron de la creación del dios Zeus encargadas del canto, de la música y de la narración del mito —el mitologema—. Si no hay musas no hay mitologema, si no hay mitologema no hay humanidad. Necesitamos del relato mitopoiético para entender el ser, la existencia. Las musas son las encargadas de dictar al poeta el canto, el mitologema. Gilda tiene en su existencia la capacidad de dictarles a George y a Tom lo que

es menester de ser contado, escrito y pintado en este caso.

Así Lubitsch pone en escena una comedia. La comedia pone el mundo patas arriba. Lo que debería ser, lo normal, lo esperable, en una comedia no lo es. Así los espectadores esperamos que Gilda se decida por uno de los dos, se casen y tengan hijos. Pero Gilda no es sólo una mujer, es la musa.



Gracias a sus lapidarias críticas Tom escribe la obra de teatro que lo llevará directo a la fama y a Londres. George en cambio no encuentra su canto—su cuadro en este caso— hasta que Gilda le sugiere pintar a Max. Y aquí, el cuarto en discordia.

Veamos. Presentamos ya a George y Tom. Cuando Gilda llega a sus vidas son sólo dos artistas mediocres que viven en un lumpen departamento de la bohemia parisina y que, como Gilda les dice, trabajan un día para el resto del mes vanagloriarse de ese día. Max es el publicista, algo mayor, para el cual Gilda trabaja y

quien la ha tomado como protegida. Max evidentemente siente atracción por la mujer, pero ella lo ve tan sólo como alguien al que tiene que cuidar.

Cuando Max se entera del doble *affaire* de Gilda, como protector de la chica decide parlamentar con cada uno de los muchachos tratando de disuadirlos de la relación. A Tom lo encuentra en el altílo en el que los dos artistas viven. A George a mitad camino de las escaleras que separan el departamento de Gilda del mundo ordinario. A ambos trata de convencerlos utilizando una frase que será difícil de olvidar: “La inmoralidad será divertida, pero no tanto como para desplazar a la virtud pura ni al bienestar material.” Es evidente que para Max la moral y el bienestar económico van de la mano, característico del pensamiento puritano norteamericano que defiende un orden positivista y productivo.

Gracias a esta frase, repetida en cada encuentro, George y Tom descubren que los dos comparten su amor por Gilda y es cuando Gilda toma su lugar de musa. Las palabras de Max quedarán inmortalizadas en la obra que Tom estrenará con gran éxito en Londres, invirtiendo su sentido: de intento moralizante a ácida crítica sobre el orden social. Durante la función en el elegante teatro londinense, el propio Max escuchará, de la boca de un personaje, sus palabras que producirán carcajadas en los espectadores del teatro —y en los de la película, qué duda cabe—.

Los tres hombres de la película son en esencia niños. Se comportan así compitiendo entre ellos para ver cuál de los dos —o de los tres— se merece más a esta musa descarriada que pretende mantenerlos a los tres cerca suyo. Es característica de la comedia la imperiosa necesidad de degradar a los personajes. Aquí la musa no es una deidad que baja del monte del Olimpo, sino una joven de vida algo ligera, que trabaja en una oficina publicitaria como creativa, trabajo destinado a primera vista a un hombre. Max Plunkett, lejos de ser el publicista dandi, es ni más ni menos el hombre de la multitud que viste con saco, corbata y sombrero de hongo. Accesorio que será el detalle definitivo para que el retrato que George le haga, tras la sugerencia de Gilda por supuesto, sea el que finalmente lance al pintor a la fama. ¿Será que Lubitsch le apuntó a Magritte cómo debía ser el cuadro?



Max con su sombrero es el hombre común, que trabaja como publicista pero que podría trabajar

de cualquier otra cosa que sea productiva y dé dinero. George, según Gilda, es un sombrero de paja, medio ajado pero que sienta bien. Y Tom es un sombrero inclinado hacia el costado que te hace lucir elegante. Para Gilda los hombres son accesorios que la hacen sentir más o menos cómoda. En definitiva, lo que hace que ame a estos muchachos y los desee para ella no es su sensualidad (que no es poca) si no esa capacidad artística que tienen latente George y Tom. Es que ellos no son dos artistas inspirados que viven en la bohemia parisina como lo fueron Van Gogh y Gauguin, sino dos buenos norteamericanos que tararean el himno cuando se encuentran con un compatriota y se pelean como chicos por una camisa rota. Gilda será la madre de todas las artes y la de estos dos muchachos que al final del recorrido no sólo serán dos exitosos artistas sino además dos hombres maduros capaces de aceptar la relación triangular con la musa.

Después del viaje de Tom a Londres, Gilda y George comparten un elegante piso en París. Han dejado el altílo de la bohemia gracias al éxito logrado por los retratos que pinta George de personalidades europeas, pertenecientes a una alta burguesía que se preocupa más por el tamaño de su papada que por la calidad de la pieza artística. Si en el viejo altílo los cuadros de George retrataban con distintos estilos a una mujer desdibujada, el lujoso departamento está custodiado por un be-

llo retrato de Gilda. Mientras que en esos primeros cuadros podía intuirse un talento, el retrato de la musa es la síntesis de éstos.

En este lujoso piso parisino donde se produce el reencuentro cuando Tom regresa de Londres, es también en donde Gilda decide despedirse de sus amados muchachos para evitar una pelea que podría ser definitiva entre ambos. Pero Gilda no se olvida que es la musa y antes de irse le dice a George “nunca te inclines ante una papada, sé un artista. Es lo más importante”.

Si Tom y George son una pareja, lo cierto es que son un dos desparejo, disfuncional. La aparición de Gilda compensa de alguna manera esa pareja convirtiéndolos en un triángulo, en un tres. Si estamos acostumbrados a que en el cine finalmente el tres se convierta en un dos perfecto, resultaría lógico cuando Max toma por esposa a Gilda que necesita escapar de los dos jóvenes para salvarlos. Pero cuando la vemos transformada en la musa aburrida de un marido demasiado preocupado por sus clientes, intuimos que se avecina un final trágico. Quedarían así dos parejas imperfectas. George y Tom perderían su esencia sin Gilda. Gilda junto a Max banalizaría su poder como musa, haciéndole ganar a su marido tres veces más dinero de lo que ganaba antes. A cambio Max le compra para la nueva casa –ubicada en Nueva York– muebles con estilo grecorromano,

domesticando al mito convirtiéndolo en decorado.

Asistimos, como subraya Tom en su obra, a “una comedia en tres actos con final trágico”, lo cual invierte lo que el teatro griego hacía al representar tres tragedias sobre un mismo tema y una farsa para el cierre que lo ponía todo patas arriba.

Pero por suerte no habrá final trágico. Entonces de un dos disfuncional, pasamos por un tres imperfecto que se rompe con un cuarto que nos confirma que el triángulo es la figura geométrica ideal. La comedia, recordemos, es optimista. Nos sugiere que hay cosas de la sociedad que pueden ser corregidas. Gilda prefiere vivir con los dos artistas en el atillo parisino, al lujoso caserón del publicista. Porque, y es Lubitsch quien lo propone, el triángulo es perfecto si es para que el mito sea narrado a través de la creación artística.

George y Tom, convertidos en dos elegantes caballeros vestidos con frac y altas galeras, rescatan a Gilda de su prisión de cristal para regresar al viejo departamento parisino. Ese departamento que está en lo alto, al final de una larga escalera. Aunque el departamento esté sucio y descuidado, allá arriba la musa puede dictar a los poetas el relato que debe ser contado.

Melina Cherro



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



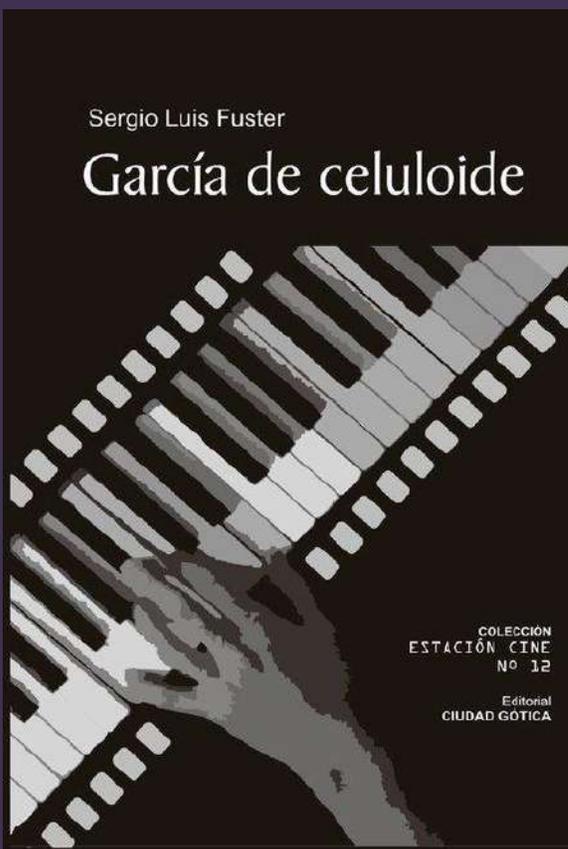
Pablo Álvarez / Patricia Álvarez Blanda
 Enzo Diego Casá / Jorge Colao / Osvaldo Ronal di Prinzio
 Anibal Ignacio Faccendini / Andrés Fluxa
 Sergio Luis Fuster / María Beatriz Jouve
 José Alberto Mangiagli / Eber Molina
 Miguel Fernando Pairona / Norma E. Ríos / Miriam Stivala Eliana
 Andrea Velázquez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

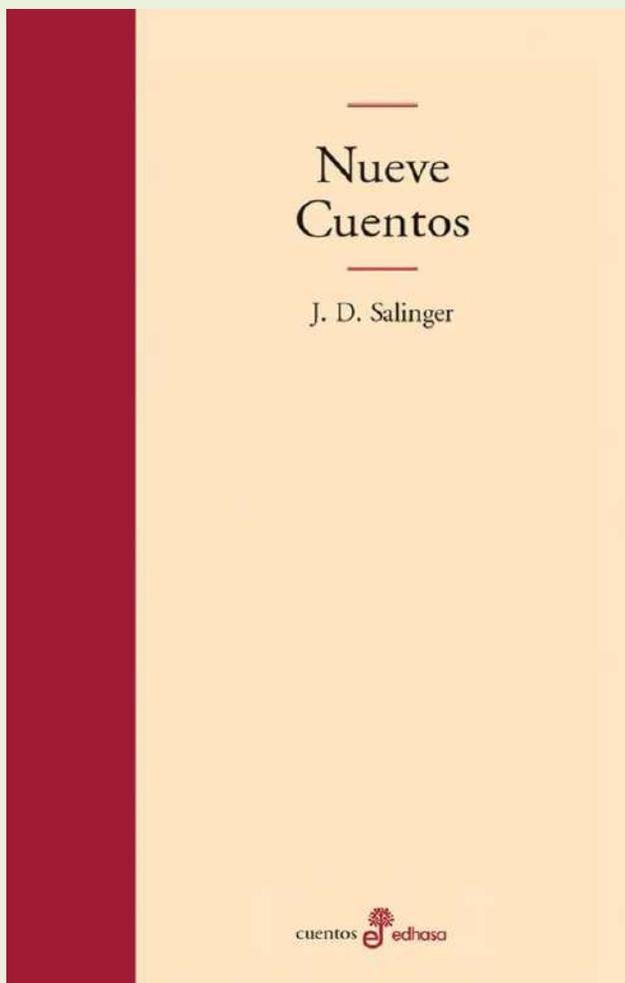
COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

El cine, Salinger y el mito

A propósito del pez banana



Por Alberto H. Tricarico



Portada de *Nueve cuentos*, de J.D. Salinger

Transcurrido un tercio del siglo XX, el cine sabía que se dirigía a millones de personas y que estos espectadores habían dejado un poco de lado al mito y a la cuestión mítica. Por lo tanto, el proceder fue el siguiente: bajar el mito —no degradarlo, atención— a la vida moderna contemporánea, sin hacerle perder su sentido. Esto es: buscar (y encontrar) imágenes, planos de significación, situaciones que puedan mentarse con relatos míticos, sirviendo éstos como resortes más altos de significación y de comprensión de tales cuestiones particulares. Esta bajada del mito a la sociedad occidental contemporánea es lo que se llama en teoría del cine *Babelización de lo Mítico*. Tal proceder recuerda al autor de ficciones (sean en cine o en literatura) que, en cualquier rincón, aún en cuestiones simples o bajas, se puede establecer un paralelismo mítico si se lo sabe buscar. El mejor ejemplo de esto es *La ley de la calle* (1983) de Francis Ford Coppola.

“El mito constituye la historia de los actos de los Seres Sobrenaturales; esta historia originaria se considera verdadera y sagrada.”

Mircea Eliáde



Fotograma de *La ley de la calle*

Uno de los literatos que recoge el guante del mito y la babelización de lo mítico es, precisamente, Jerome David Salinger. Veamos cómo funciona. En el primer relato de sus *Nueve Cuentos* (*Un día perfecto para el pez banana*), la situación planteada en su primer movimiento es la de la esposa, Muriel, que se debate entre la locura de su marido Seymour Glass, las revistas y las ropas de moda, y una aterradora madre que la sigue tratando como cuando niña. Muriel es la Penélope contemporánea que ha esperado a su Ulises de su regreso guerrero, pero con una diferencia epocal (y aquí la babelización): ya no teje, ahora pinta cuidadosamente sus uñas; ya no confía en los dioses, sino que intenta huir de ellos. Los cantos de sirena que impedían el reencuentro de los amantes en la Grecia clásica, se han transformado en los publicistas que monopolizan las líneas telefónicas, la madre que la tortura por teléfono, las revistas de modas, y, sobre todo: el mundo moderno... que ha transformado al Ulises contemporáneo en un hombre que al regresar de la guerra (la referencia es la Segunda Guerra Mundial) no vuelve ya con todas sus facultades mentales intactas. Esto es: la guerra ha perdido su sentido tradicional de iniciación, de heroísmo, de valentía, de patriotismo, para transformarse en un delirio moderno donde los soldados que participan, si sobreviven, vuelven medio locos a casa. Pero el mito sigue funcionando, ya que la fidelidad, tanto amorosa como intelectual, de Muriel sigue

intacta; y el regreso de Seymour al seno de su familia (con esta especie de luna de miel tardía que realizan en La Florida) luego del combate es, a los fines míticos, perfecto. En el film *El turista accidental* (Lawrence Kasdan, 1988), “la otra chica” (Geena Davis), la que espera, la que al final obtendrá algún tipo de recompensa, se llama precisamente, Muriel, y como la de Salinger, se pasa toda la película cuidando sus uñas, y cumple, estrictamente, el lugar de Penélope.



William Hurt y Geena Davis, en *El turista accidental*

Esta Penélope particular del cuento se la ubica siempre a mitad de camino, siempre tironeada por los cantos de sirena de su vida. Por un lado, Seymour, de quien se ha enamorado tiempo atrás pero que la guerra lo ha dejado distante, por el otro, su madre que sólo intenta ‘rescatarla’ de su condición de mujer esposa independiente. Recordemos que mientras Muriel habla por teléfono con su madre, mira por la ventana hacia la playa,

donde está su marido. Siempre se la encuentra parada entre dos mundos. La mesita de luz y el cenicero, siempre juntos, siempre uno al lado del otro, hablan de esa vida que media entre la luz y las cenizas y el humo, que ella no es capaz de equilibrar. Lo mismo ocurre con el poema alemán que ella no sabe qué hacer con él, mientras, por un lado, la madre trata al marido como loco tratando de apartar a su hija del poema y del marido, y por el otro, Seymour, en un gesto de excesivo romanticismo, no media entre su mujer y el poema. Otra vez, nuestra Muriel, queda en el medio sin saber qué hacer.

El problema que vive Muriel durante el cuento puede volvérselo más universal aún. Ya que se toca con uno de los tópicos centrales de la obra de Salinger: la comunicación entre las personas o, más bien, la terrible e innecesaria, incomunicación. Esta siempre ligada a cuestiones modernas y materialistas: la publicidad, la ropa de moda, la cobardía, los saberes eruditos que de tan esotéricos ya no se pueden comunicar, el periodismo, las revistas, el teléfono, etc. El humo de los cigarrillos que fuma Muriel durante la conversación telefónica con su madre simboliza lo difuso, lo neblinoso de la comunicación que mantienen.

En el segundo movimiento (la escena de Seymour y Sybil en la playa), siguiendo con la cuestión del mito, tenemos lo siguiente: el cuento de los peces banana que se introducen en un pozo y

que luego no pueden salir (el mito de la caverna platónica) por la propia hinchazón bulímica; y la referencia a los colores (y la confusión de los mismos) durante toda la situación en la playa donde Sybil es pintada como un falso y descuidado ángel, y Seymour mantiene todo su cuerpo tapado y blanco por miedo a “quemarse todo” como Muriel (el mito de Ícaro). Tenemos entonces, por un lado, ese pozo del cual la indigestión, aún del saber, nos puede dejar atrapados sin salida. No hay que pensar mucho para darse cuenta de que el mismo Seymour quedó atrapado en su propio pozo de tantas bananas (tal vez libros, saberes) que se ha tragado sin poder digerirlas ni comunicarlas correctamente, y que su única salida es el suicidio de la escena final. Recordemos que de la caverna de Platón salimos solamente mediante el cine (o el arte), simbólicamente, claro está. Pero lo que Salinger nos dice, muy sabiamente, que es también por el arte por lo que nos podemos quedar encerrados, si no lo podemos comunicar. Por otro lado, está el diálogo y la situación de la playa entre Seymour y Sybil. Frente al mar (símbolo mítico de los permanentes cambios y transformaciones) aparece esta cuestión de las velas, del sol, el quemarse con el sol y los diferentes bronceadores que se simetrizan con Muriel en el primer movimiento. Veamos la relación mítica y la función puntual del cuento.

Ícaro se quema por acercarse demasiado al sol (Apolo), mediante unas alas falsas pegadas con

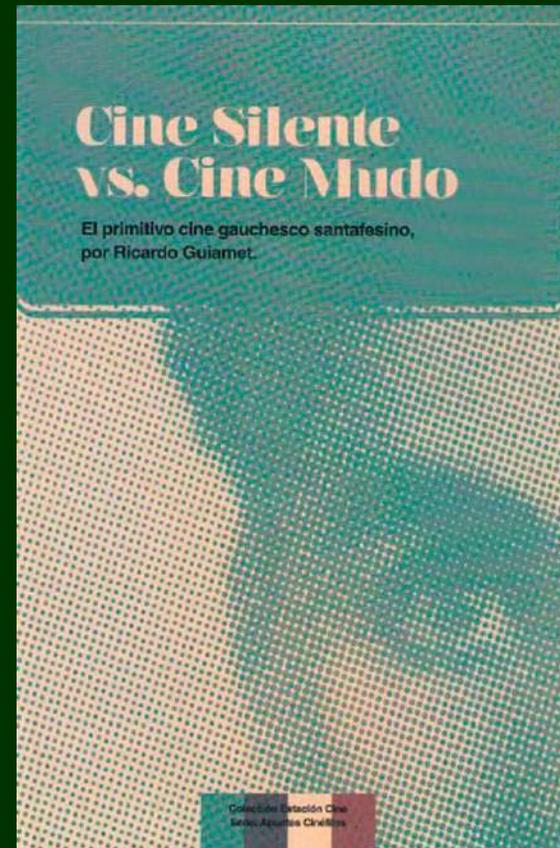
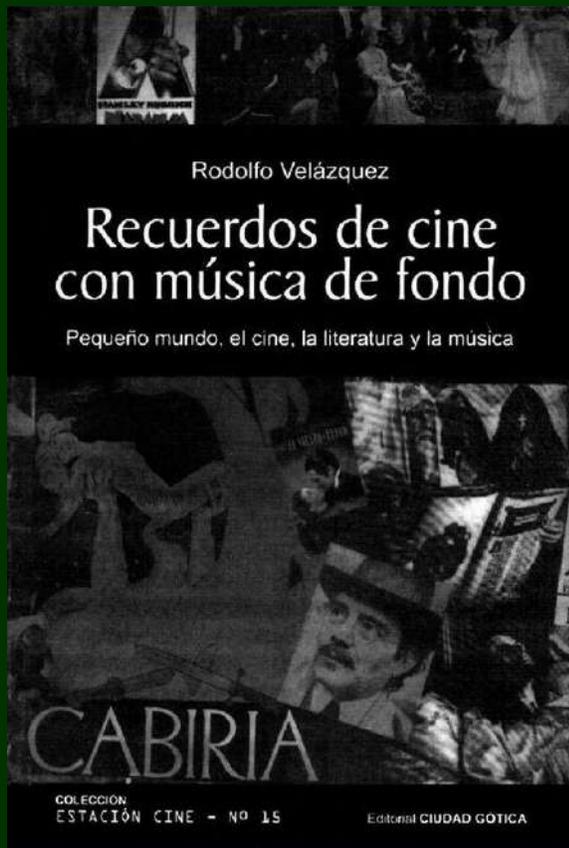
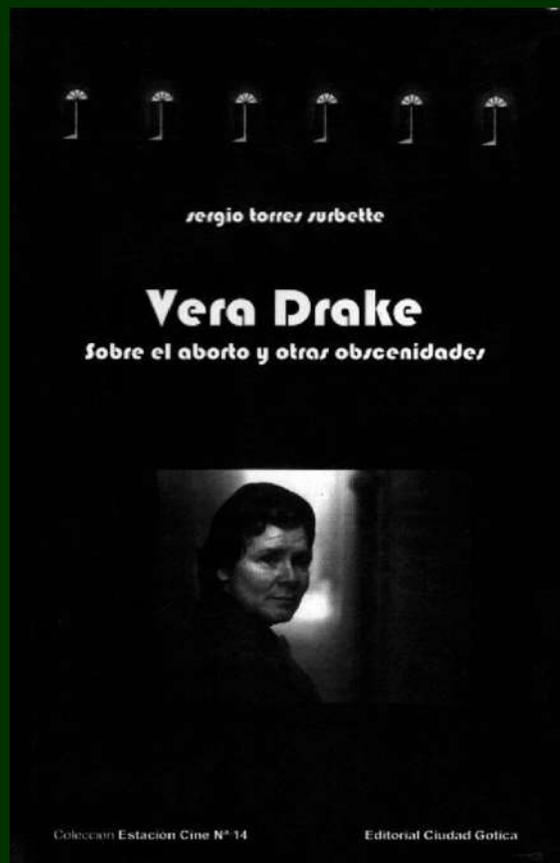
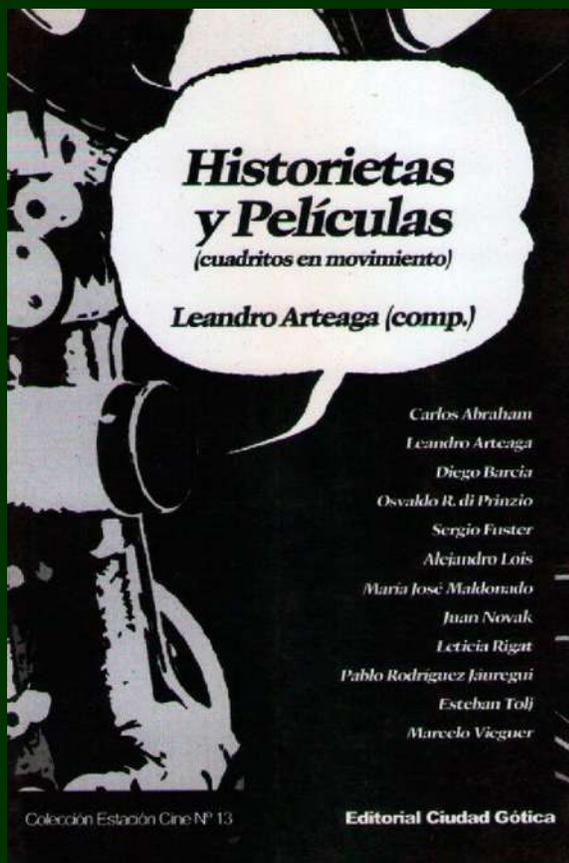
cera sobre sus omóplatos, como las alas de los ángeles. Muriel se ha quemado todo el cuerpo con el sol por sus imprevisiones (el saber hermético y romántico de Seymour, y las locuras castradoras de su madre). Sybil, “la pequeña Muriel”, repetirá el camino, enamorándose platónicamente de Seymour (hasta escenas de celos le hace) mientras su madre le coloca bronceador en la espalda, pero luego la deja a la buena de Dios y se va a tomar sus tragos. Y Seymour, en el polo opuesto, no se quema ni un centímetro de cuerpo porque ha decidido dar la espalda al sol, ni siquiera acercarse (está todo tapado, hasta los ojos). Pero este no acercarse, este dar la espalda es, también, su relación con Muriel, muy bien simbolizada por las camas gemelas. El tema del sol y las quemaduras míticas se cierra, perfectamente, en el tercer movimiento, en la escena del ascensor. Esa mujer, que Seymour acusa de que le está mirando los pies y huye escandalizada, recordemos que se había quemado apenas la nariz. Entonces tenemos, por un lado, a Muriel que se ha quemado toda (su vida tal vez), por otro, a Seymour que no se ha quemado nada, y que permanece blanco y frío como su meticulosa, cercana y terrible muerte, y en medio de ambos estadios está la gente común, simbolizada por la mujer del ascensor, que apenas mete la nariz en ciertos asuntos, no más que eso, y que puede, si quiere, escapar a tiempo, esto es: no quemarse demasiado.

Respecto al tercer movimiento puntualmente, y para cerrar estas reflexiones sobre el cuento y el mito, tenemos el siguiente cuadro de situación: Seymour se queda solo en la playa y decide volver a su habitación (esto es darle la espalda al mar, que a esta altura simboliza la vida), la escena ya contada del ascensor y la señora, y el posterior y final suicidio del protagonista. Salinger escribe este movimiento como cine. Veamos.

Primero: es más breve y sintético que los dos anteriores. Segundo: introduce el eje vertical con el viaje en ascensor donde se desborda toda la locura de Seymour, aunque lo hace sutilmente dado vuelta, es decir: mientras Seymour sube, su vida baja. Tercero: cuenta el final del cuento (los últimos dos párrafos exactamente), en toda la previa del suicidio, como si fuese un guion de cine. Con la precisión, el detalle y el movimiento de una (supuesta o futura) película, hasta sugiere por momentos un movimiento de cámara y hasta una cámara lenta para seguir la acción.

Publicado en Revista *Leer* + N° 11, marzo de 2025.
En línea: https://lectores.ulp.edu.ar/revistas/Revista_Leermas_11.pdf

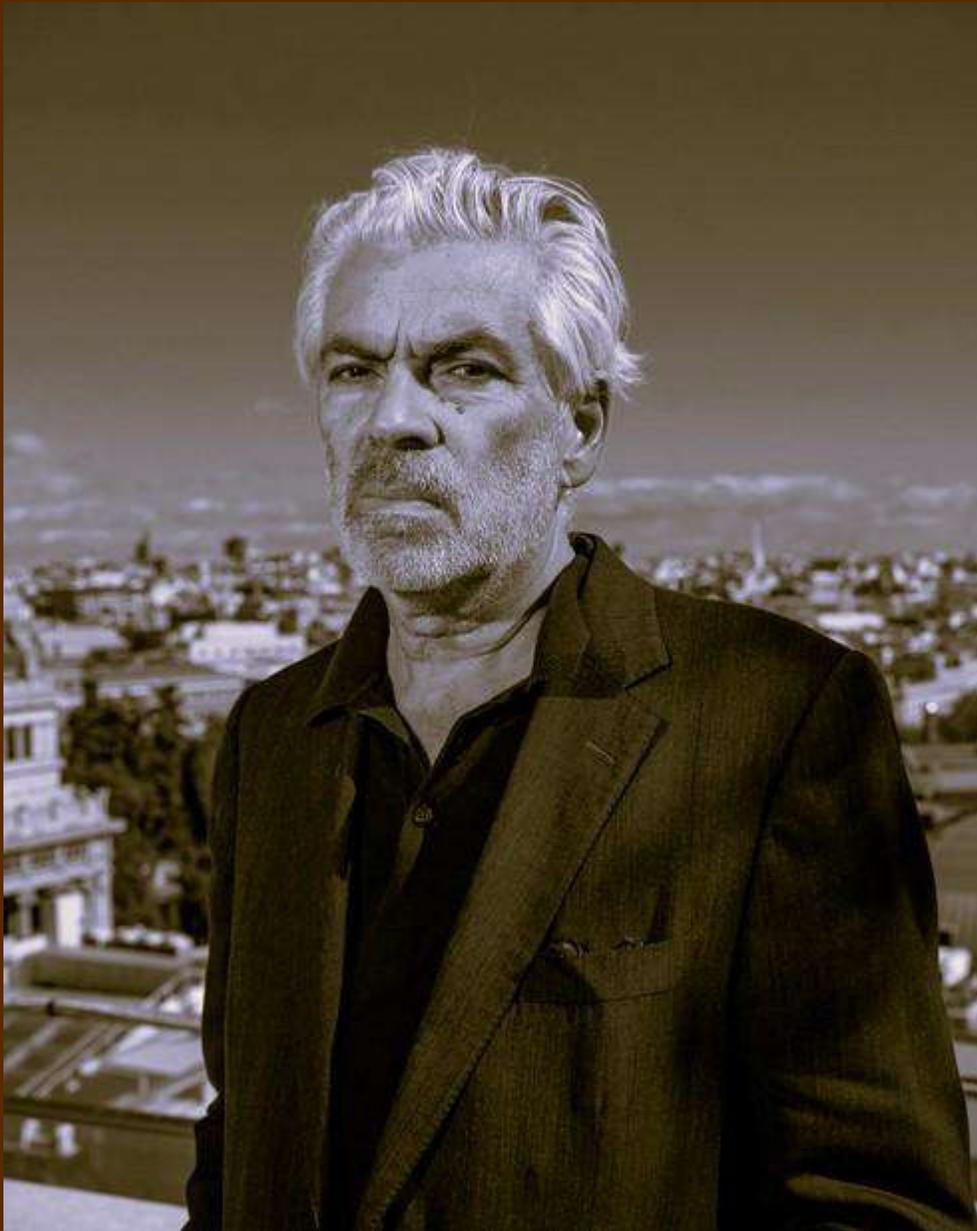
Alberto H. Tricarico



COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

PEDRO COSTA

Poéticas de la migración



Por Agustina Cabrera

Incontables veces se torna impreciso poder tomar registro de lo que está aconteciendo en el momento, más aún si se trata de eventos que nos afectan directamente como sujetos y ciudadanos. De los movimientos políticos y los sucesos socio-culturales sólo podemos conocer sus efectos *a posteriori*, cuando intentamos reconstruir la historia dotándola de palabras. Al decir de Barthes¹, en tanto somos seres vivientes no podemos decir nada sobre la historia, sino que, más bien, somos lo contrario a la misma, vamos a contrapelo a medida que se va narrando. Aun así, es posible pensar que no sólo las palabras pueden aportar a una narración política, sino que las imágenes resultan un medio pertinente para ello.

Desde la fotografía hasta el cine, podríamos decir que una historia puede ser contada apelando a los elementos figurables de aquellas disciplinas. Particularmente, con sus armados ficcionales, las imágenes cinematográficas instauran una vía posible de elaboración de aquello que no ha sido relatado todavía. La imagen tiene la capacidad de poder cifrar y narrar una historia², la de un sujeto, la de una comunidad. A partir de allí, pueden hacerse visibles los mecanismos que subyacen al sostén de una coyuntura determinada, como así

también, permite disminuir las distancias ante aquello que puede resultar lejano a nuestro entendimiento. Se trata, en cierto sentido, de intentar pensar al mundo, este mundo, que es tan vasto “que sólo puede cartografiarse o imitarse de forma indirecta, por medio de un objeto que funcione como su interpretación alegórica”³. Hablamos, entonces, de añadir otro recurso, el de la figurabilidad de la imagen, para poder palpar de otros modos aquello que se nos escapa, una realidad siempre en constante acontecer, y vivencias que todavía se siguen reconstruyendo.

Una imagen no se puede abordar por sí sola, sino en un conjunto, en una relación con otras imágenes, al menos cuando hablamos de cine. En este caso, una imagen siempre remite a otra, al Otro⁴. La imagen instaura un juego de relaciones que les otorga corporeidad a las mismas. Ello probablemente se deba al mecanismo del montaje, aquel que da sentido a la relación entre imágenes, las hace moverse, situándolas en tiempo y espacio. Ahora bien, esto podría no existir en la realidad efectiva: el montaje ya nos da la pauta de cierta artificialidad en las imágenes a las que, en vano, podríamos adjudicarles un sentido de realidad.

¹ BARTHES, Roland (1995). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós Comunicación.

² *Ob. Cit.*

³ JAMESON, Frederic (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata. Pág. 199.

⁴ RANCIÈRE, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo libros. Pág. 29.

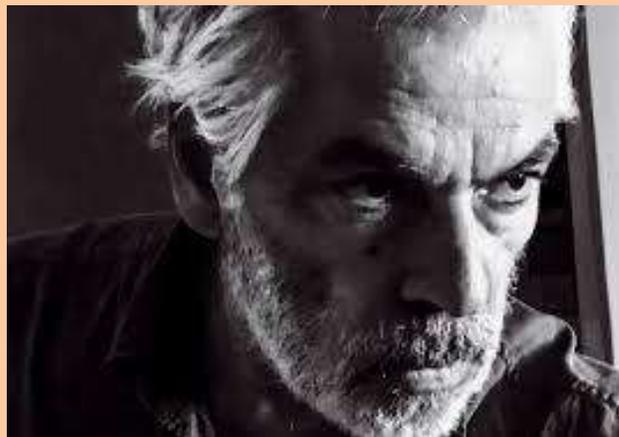
No se trata de que lo que vemos en pantalla in-
tente parecerse a una realidad imitable. Acaso se
trate de un corte, de una interpretación, que siem-
pre es una construcción, una invención singular,
única, sobre aquello que acontece. Las imágenes
producen un “distanciamiento, una desemejanza”
respecto a aquello que quieren representar.

Sin embargo, toda cinematografía está inmersa
en una estructura de producción de la que no
puede desligarse, y no podemos negar que el ojo,
que la mirada de quien realiza una obra —en este
caso una película— introduce una visión y un
modo de ver el mundo. En cada decisión, en cada
plano y en cada diálogo, algo de una intención se
deja traducir.

Proponemos entonces adentrarnos en alguna de
esas cosmovisiones en un intento por dimensio-
nar apenas algunas cuestiones que acontecen en
nuestro complejo mundo, de hacerlas más cerca-
nas, y por qué no, digeribles. En este caso, ciertos
tipos de cine que se alejan de la narración clásica
hollywoodense nos brindan una mirada más poé-
tica y humana sobre la cuestión social, sus quie-
bres y sus discusiones. Dentro de estos desvíos
cinematográficos encontramos del otro lado del
océano a **Pedro Costa** (Lisboa, 1959), director
portugués que desde 1989 realiza obras cinema-
tográficas con una densidad inigualable, una opa-
cidad poco antes vista y una demora que nos in-
vita a reflexionar y repensar los aportes de este

arte en el modo de entender el mundo y procesar
acontecimientos políticos.

Desde la mirada de Pedro Costa



Su cine nos permite pensar cómo la imagen cine-
matográfica sobrepasa sus límites e instaura una
reflexión sociológica sobre el acontecer actual de
la cultura portuguesa. Primeramente, es posible
evidenciar que Portugal no posee una historia
sencilla, particularmente respecto a los últimos
100 años. Aquel país se vio afectado por una
fuerte disputa política interna, muchos cambios
de regímenes políticos y con ello una gran ines-
tabilidad social. El intento cinematográfico de
Pedro Costa puede ceñirse en los efectos aletar-
gados de distintos acontecimientos ocurridos du-
rante el siglo XX: la Revolución a comienzos de
siglo, la prolongada dictadura, guerras civiles y
las distintas revueltas liberadoras, como la Revo-
lución de los Claveles (1974) que culminaría con

el régimen autoritario del dictador António de Oliveira. La constitución como República en 1910 da cuenta del armado de una historia tardía, hecha de a fragmentos, interrumpida algunos años después por una turbulenta y muy larga dictadura⁵. Quizás aquí encontramos algunas semejanzas con nuestro país, cuya historia también fue escrita de a saltos, plagada de intermisiones y cortes, de momentos oscuros. La pregunta es, ¿cómo habitar un territorio que abrumba por sus cambios, tanta crisis y choque político?

Quizás este sea el interrogante que insiste en el cine de Pedro Costa. Lo curioso es que, incluso sin referir directamente a estos momentos históricos, se pregunta acerca de sus consecuencias a lo largo del tiempo. Consecuencias que resultan invisibles, que marcan los cuerpos e instauran vidas nómadas, sin arraigo alguno. Portugal se transforma en un país con una enorme cantidad de emigrantes, de aquellos que vienen de excolonias africanas; de ciudadanos que, por la coyuntura que atraviesan, deben buscar otro lugar donde vivir. Sin embargo, muchos permanecieron, aunque sin hallar raíces a las que aferrarse. Muchas mujeres sin trabajo, muchos hombres que venden su fuerza de trabajo en las obras de construcción. Se constituye entonces una migración interna, que fuerza a ir de un lado a otro en

búsqueda de mejores oportunidades. Lisboa, particularmente el barrio de Fontainhas, y Cabo Verde —cuya independencia de Portugal cumplió apenas 47 años— son, entre otros, las zonas privilegiadas para recibir esas errancias.

Las películas de Pedro Costa poco pretenden ser neutrales, sino que apelan, desde sus particularidades, a reescribir la historia de Portugal desde sus partes ausentes, desde las lagunas, desde lo borrado. Allí donde se posibilita “cifrase en nuevas figuras la experiencia de quienes han sido relegados al margen de las circulaciones económicas y las trayectorias sociales”⁶. Es una apuesta política desde la ficción, en donde los protagonistas son los mismos arqueólogos de un pasado hecho de silencios y fragmentos.

Costa instaura un tratamiento antropológico de la imagen que, lejos de buscar una perfección y pulcritud de la misma, sitúa en primer plano el orden de lo mundano, donde priman escenas sin sets armados ni decorados artificiales. Sólo locaciones naturales, casas ya habitadas, cargadas de vida y muerte. Aquí incluso podríamos situar cierta disrupción por parte de Costa en relación a toda una tradición y un modo de hacer cine que los grandes teóricos avalan. Tal es el caso de André Bazin, quien postulaba que mientras más armada la escena, más auténtica era en relación a la esencia

⁵ DE LA TORRE GÓMEZ, Hipólito (1996). *El Portugal de Salazar*. Madrid, Arco Libros/La Muralla.

⁶ RANCIÈRE, Jacques (2019). *Las distancias del cine*. Buenos Aires, Manantial Libros. Pág. 141.

del cine, ya que para él, lo demás es un intento por “hacernos olvidar la escena”⁷. En todo caso, con Pedro Costa, ninguna escena puede ser olvidada, y aunque muchas veces entremos en un clima casi documental, es bien notorio que se trata de su cosmovisión plasmada en imágenes. Sólo cuenta con una cámara fija, con actores que no son tanto actores, sino ciudadanos de la comunidad. Y es entre estos elementos —que de a ratos no se complementan armoniosamente como se espera— donde se moldea la forma de la espera y de los silencios.

Más allá del límite de la imagen



Con su intento de ficción cuidada, de a ratos como un documental casi antropológico, Pedro Costa elabora un espacio político de imágenes que nos invitan a deslizarnos en una coyuntura

que no cesa de instaurar preguntas desde su primer largometraje, *La sangre*, estrenado en 1989. Esta película resulta un trabajo muy interesante para pensar el choque entre generaciones y evidenciar eso que no encaja, la distancia irreductible entre los adultos, que han visto y vivido en horror de Portugal, y las infancias y adolescencias, cuya esperanza se traduce en cada gesto, en cada intención. Hay algo de un sistema filiatorio fragmentado, de ausencia de autoridades: los hermanos Vicente y Nino se cuidan entre sí, se pierden, se encuentran. Una historia plagada de partidas y de retornos, de personajes que aparecen y se van; se desvanecen. Los adultos (cuyos personajes curiosamente carecen de nombres) miran hacia el fuera de campo, como si hubiese un más allá que se sostiene como promesa... mirar más allá, a punto de irse. Ya desde el inicio de su filmografía, aparece la dificultad de rastrear de dónde vienen las imágenes. En vano resulta intentar situarlas en algún tiempo y espacio determinado. *La sangre* es una cartografía del silencio, de lo no dicho, al menos de decires que se enuncian en la oscuridad sólo para recuperarse bajo la luz de la luna, entre hermandades, en la juventud esperanzadora. En eso que Pedro Costa anuncia, se figuran infancias sin proyectos, sin

⁷ BAZIN, André (1976) *¿Qué es el cine?* Buenos Aires, Mil Ombúes Ediciones. Pág. 91.

futuro. Es ahí donde se propone construir prosperidades, generar imágenes que posibiliten espacios de cuidado y de ternura ante ese contexto tan incierto que arrasa.

Este signo de esperanza no se pierde, sino que volveremos a encontrarlo años después en su tercer film *Huesos* (1997), otra de las pocas películas donde se plasma en las escenas un ápice de ilusión depositado en las juventudes, un grado de optimismo y la aparición de otro mundo posible donde la construcción de lazos tenga lugar; lazos que han sido fragmentados en las generaciones anteriores y han sido imposibilitados por las crisis y las constantes huidas. El cine de este flamante director portugués nos invita a la configuración de un nuevo lenguaje, de un cambio de paradigma en el modo de ver y decir una verdad, un modo más humilde, menos artificioso (sin dejar de ser inventivo). Su trabajo es ir “más allá del umbral”, más allá de aquello que está preestablecido en el modo de narrar historias, instaurando otra relación posible con las imágenes. Es en este caso un tratamiento de las imágenes como un fósil, y no como una imagen-dato, una imagen que contenga una significación en sí misma, sino que, como mencionamos anteriormente, remite siempre a otra imagen, responde a una estructura de sentido —muchas veces indeterminado— que la sobrepasa.

Una estructura plagada de silencios e interrupciones, de pausas y demoras. En tanto fósil, se abre a una “apertura que lo hace hablar más allá de sí mismo”. Casi como una operación, este otro tratamiento de la imagen va acortando las distancias entre quien las construye y la realidad que intenta representar; teniendo en cuenta que toda representación yerra en su cometido, que se queda corta, se repliega sobre sí misma e incluso puede mentir. En ese espectáculo de las representaciones, donde se desencaja la estructura entre lo visible y lo decible, Pedro Costa se hace eco de unas voces silenciadas, quizás incluso la suya, que sólo por medio de lo figurable de la imagen puede encontrar lugar para ser enunciado. Jacques Rancière realiza un estudio muy pertinente sobre cómo el cine de Pedro Costa instaura relaciones entre la ficción y la política, entre “el adentro y el afuera”. Se trata de hacer hablar a aquellos que han quedado relegados, desplazados de la estructura social, de la promesa de un futuro posible. Hacer presente la ausencia a la que han sido destinados, a un destierro sin fin, al desamparo perpetuo.

Podemos pensar que este cine inaugura una reflexión sensible a través de las imágenes, posibilitando un tratamiento poético. Con ello, este director relata modos de existencia que van a contrapelo del mundo. La existencia de los desposeídos. Bordea con sus planos una detención del

tiempo y del sistema productivo capitalista. No hay prisa, porque no hay futuro, y eso se evidencia en el desplazamiento casi fantasmal de los personajes, casi flotando entre los cuartos, casi ausentes.

Portavoces en la repetición

En el intento por hacer concretas algunas particularidades de su cine, podemos pensar que cada una de sus películas conlleva un nombre propio, un personaje que es designado como portavoz de una vivencia que va más allá de su historia personal: nombres que insisten y son bordeados constantemente en cada narración, a modo de no olvidar que estamos situados en un contexto determinado de la coyuntura portuguesa, pero además consignando que es la manera que Costa ha encontrado para hacer surgir ciertas verdades. Presenciamos las historias de Mariana, de Vanda, de Vitalina Varela, de Ventura, viajeros sin destino; particularmente, estos últimos dos personajes vuelven a reencontrarse en varios de sus films, dando cuenta de una historia inacabada que todavía merece ser contada. Los mismos ciudadanos son aquellos que pueden re-presentar su realidad, a modo de intentar procesar y elaborar los sucesos que los atraviesan.



El personaje de Mariana (Inés de Medeiros) se constituye como la figura central de su segundo largometraje, *Casa de lava* (1994), un film que retrata explícitamente el ir y venir de un lado al otro, sin pertenecer. Para ello, apela a la construcción de un personaje sin nombre ni historia que cae en coma al accidentarse trabajando en Lisboa, aunque vive en Cabo Verde. Ni allí ni aquí alguien puede dar cuenta de su existencia.

Los datos que vamos conociendo de este personaje no los sabemos sino a través de la mirada perspicaz de Mariana, enfermera de Lisboa que atiende a este hombre incierto, que nadie reclama, que nadie busca, salvo a partir de una carta sin firma, la cual pide que su cuerpo sea llevado de nuevo a Cabo Verde, donde nadie lo espera. En palabras de Rancière: “Resultaba como consecuencia que la carta ya no había sido escrita por nadie en particular”, una carta sin emisor ni destino alguno. Mariana debe mover cielo y tierra para despertar a sus habitantes de un letargo, ha-

cerlos reaccionar e intentar ubicar a este trabajador errante en algún lugar, que alguien lo nombre, lo reconozca. Ella lo asiste hasta el límite de lo posible y hace suya la lucha por la vida y la salud de este hombre que no tiene historia. Mariana le inventa una y lo rodea de fantasmas, hasta quedar ella vaciada de sentido, carente de un pasado. La construcción de historias entonces se desliza de un personaje a otro; cuando uno logra reconstruir la suya, el otro pierde recuerdos, se borran paulatinamente en la narración.

Quizás esto da cuenta de la dificultad misma en la elaboración de aquello que lo constituye y lo precede a uno. Con las imágenes inciertas de esta película, Costa instaura una apertura hacia la ambigüedad de sentido, la multiplicidad de interpretaciones y la posibilidad de mantenerse en lo no-dicho. Los personajes poco dicen, insinúan, en una historia pequeña que gira en torno a este hombre cuya presencia nadie reclama, o que reclaman en anonimato. Nadie lo llama, todos lo llaman en silencio. Nadie y todos, ahí rodeando un "muerto"; así le dicen.

A través de estos microrrelatos podemos remitirnos poco a poco en la historia de un país que genera migraciones forzadas y constantes en su interior, de un pueblo a otro, de una ciudad a otra, en busca de algún elemento que estructure la vida de los sujetos, que los sujete justamente a algo.

Se hace notable la figura del mirar más allá, fácilmente evidenciable en tantas escenas, en un intento por buscar una salida a ese cuadro, a ese marco preestablecido, a esa historia ya dicha de pedazos. En la imagen de la izquierda vemos a Vanda Duarte, joven con problemas de adicción cuya historia se relata en *En el cuarto de Vanda* (2000).



Esta joven habitante del barrio de Fontainhas es una transeúnte más del mismo sitio, una habitante más que espera a que los días simplemente pasen entre cada inyección de heroína. En *En el cuarto de Vanda* hay una imagen que se repite constantemente, pero cada vez no es sino distinta, más profunda: aquella imagen de Vanda sentada en su cama consumiendo sustancias. Es como si el tiempo no pasara, es una retórica de la detención y la ausencia de promesas hacia el futuro. Un detenimiento como acercamiento a la pulsión de muerte, a cero, a la nada posterior a la sensación

de vacío que Vanda puede sentir luego de consumir heroína. Cada vez, una vez más. Una suspensión del tiempo, de la vida, en el cuarto de Vanda, tan emblemático, donde todo sucede. Por fuera de ese lugar, de su habitación, el panorama no ofrece nada distinto, excepto pobreza y miseria. Vanda debe mirar mucho más allá de lo que el cuadro de la cámara le permite, debe inventarse un futuro al mismo tiempo en que las casas de su barrio van siendo destruidas y desmoronadas paulatinamente. Aquí se explicita entonces el interrogante que le adjudicamos a Costa, la dificultad de retratar un futuro en medio del caos. En determinado punto de su filmografía, este realizador comienza a narrar una y otra vez la misma historia desde distintas perspectivas, desde diversos tiempos, siempre apelando a los mismos sujetos que actúan casi de sí mismos, manteniendo sus nombres y semblantes. Allí ubicamos a Vitalina Varela y a Ventura, personas cuyas vidas han sido devoradas por los cambios históricos y arrastrados a una errancia sin fin, a un silencio estructural, a una mirada que no cesa de perderse. Y, por momentos, se hace evidente que hay un borramiento de la línea divisoria entre la ficción y lo documental. Tomando elementos de ambos, logra una narrativa fuera de la estructura, una suspensión de las certezas sobre lo que vemos, una entrega a mirar como si fuera un cuadro, con sus detalles, sus trazos y sus tropiezos, sus tachaduras y por sobre

todo, las huellas de que hay una mirada crítica que plasma su obra. Ventura es un hombre mayor migrante de Cabo Verde, un hombre quizás con muchas vidas, cuyos puntos de memoria se tornan inciertos película tras película. Comenzamos a oír su historia en *Juventud en marcha* (2006), donde se presenta a un albañil jubilado, abandonado por su mujer que “hizo sus maletas y se fue”. Este enunciado insiste constantemente, lo repite hasta el cansancio a modo de procesar dicha ausencia. Vanda, la joven protagonista de su película del 2000, vuelve a aparecer en pantalla. Se la ve distinta, más adulta, lejana ya a las adicciones, reflexionando críticamente sobre su pasado y su presente. Ambos ¿dialogan? se hablan, pero rara vez se escuchan. Es como si no necesitaran interlocutor alguno.



Cada uno habla de lo suyo, de lo que tienen y no tienen, de lo desvalidos que se sienten, las huellas de la ausencia y las carencias que inevitablemente hacen peso en sus vidas cotidianas. Entre

escena y escena vuelven a encontrarse en ese cuarto, el cuarto de Vanda, aunque ya no es el mismo. Acaso en esos encuentros también se instaure un descanso ante la fatiga de los días, para depositar allí una presencia desprejuiciada entre quienes han vivido mucho y se preguntan cómo seguir.



Para responder a dicha pregunta, Ventura vaga entre barrios más modernos, presentándonos imágenes que, aunque más iluminadas, no son más esperanzadoras. Ventura se muestra desencajado y por primera vez, quizás la única hasta el momento, la cámara de Pedro Costa realiza un movimiento panorámico, se desliza siguiendo a Ventura dentro de uno de los departamentos lujosos. Lo sigue para no perderlo en esa extrañeza que se presenta.



Este hombre continúa deambulando por lugares, llegando incluso hasta un museo donde es interceptado, dando a indicar que él no pertenece allí, y nunca podría hacerlo. Ventura explora el museo, visualizando entre sus paredes las manos de los obreros que lo construyeron, sus propias manos. Los grandes monumentos levantados por aquellas manos anónimas a las que ahora les cierran las puertas. Otra vez, una no-pertenencia. *Juventud en marcha* es el intento de este personaje por ubicarse en algún lugar, hablar con otros, relatar su historia en sus fragmentos y construir ese después, el después de lo que ha vivido toda su vida, un trabajo de sol a sol. Pareciera ser que entonces un ápice de liberación comienza a gestarse, sin embargo, Pedro Costa nos lleva, unos años después, a la continuación de esta historia que continúa haciéndose opaca. Aun así, la presencia de Ventura no cesa de incomodar y vuelve

a aparecer en *Caballo Dinero* (2014) aunque pareciera ser un personaje totalmente nuevo, ya que poco entendemos en dónde ni en qué tiempo estamos. Ventura desaparece, es buscado, es hallado. La temporalidad se entremezcla, se disipa. Nos vemos implicados en cine sin tiempo, con un tiempo-otro, donde pasado, presente y futuro se desdibujan hasta llevarnos a la incertidumbre. La película comienza con imágenes de archivo que revelan una historia, quizás la historia de la Portugal que Pedro Costa relata. Paulatinamente esas imágenes nos derivan en un cuadro de un hombre. Allí la película se detiene, se abre a un tiempo otro, al tiempo de Ventura, siempre incierto y construido de a pequeños pedazos. En este film, Ventura cae enfermo en un hospital, pero en un comienzo, desde sus ojos, no vemos sino un túnel, algo oscuro y sin fin, tal vez representación de la vida que ha tenido que atravesar, larga y sin horizonte. Es un hombre que no se deja capturar por la cámara, al menos en un comienzo su mirada se pierde, se deja escapar, se va deslizando entre las sombras de la noche.

Aquella incertidumbre que hace huecos en la narración torna de a ratos insoportable e insostenible el poder ver una obra con la densidad de estas películas. Sin embargo, Costa insiste en prolongar la duda y la ausencia de certezas, de fechas, de un tiempo presente enmarcado. Nunca llegamos a ver los rostros de esos otros personajes que

lo asisten, que le hablan. Pareciera estar siempre solo en un no-lugar, hasta que la presencia de Vitalina Varela se hace sentir, personaje que no tendrá preponderancia sino *a posteriori*, en una película que lleva su nombre. Es ella quien viene a resquebrajar las medidas de tiempo y espacio tal como Ventura las concibe. La muerte de su esposo, que no acontece sino en un film que data de 2019, aquí ya parece haber tenido lugar. Entonces, ¿quién tiene razón? ¿Quién ocupa el lugar de la cordura? ¿Estamos en Cabo Verde? ¿En Portugal? Poco podemos decir. Sin dudas es una película visualmente mucho más limpia, moderna y atractiva que sus otras películas. Sin embargo, la narrativa nos marea y nos pierde en las oscuridades de Portugal. Son retratos, imágenes de lo confuso. Sin tiempo, abrumados por una nube negra y opaca que nos envuelve a nosotros y también a los personajes (que no lo son tanto, quizás también son transeúntes como nosotros).

Qué es parte de la fantasía y qué de lo real, eso queda a cuenta de cada uno. En el largometraje titulado *Vitalina Varela* (2019) conocemos un poco más acerca de esta mujer de Cabo Verde que ha perdido a su marido en Lisboa, cuya muerte no es sino la formalización de una ausencia que ya se venía gestando hace años. Ambos separados geográficamente durante todo su matrimonio, impedidos a acercarse por decisiones que los y nos sobrepasan, se reencuentran luego

en conversaciones más allá de la vida, en la muerte, en un plano casi fantasmagórico.

Allí es donde Vitalina puede hablar con su difunto esposo, reprocharle cosas, interrogarlo sobre aquello que él no le dijo jamás, y finalmente, reunirse en las palabras y en los silencios de él, en donde ella espera una respuesta. En esa espera aguarda Ventura que, aunque en un papel secundario, se posiciona como un personaje vital entre toda esa miseria, aloja la ausencia de certezas y el desmoronamiento propio del duelo. Este hombre se pone las vestiduras de un sacerdote, dispuesto a recibir los relatos y secretos del otro, a alojar esas palabras que circulan sin llegar a ningún lugar. Un hombre que no fuera un bandido, tal como Vitalina los concibe a todos. Es una película que se abre hacia la luz, y siempre que vemos luz, nitidez en el cine de Pedro Costa, también viene acompañado de un ápice de prosperidad. Es así que el cine de este director se abre paso, entre sus imágenes, a un “gran combate de Ventura y los suyos, trasplantados a un espacio artificial, un reductor en el que habrán de rehacer sus vidas alejados de sus raíces”⁸.

Una imagen política



Una de las aristas importantes para concebir a este cine como político se debe al hecho de que rompe con el modo contemporáneo de narrar historias. Se trata de una poética de la pausa, donde la imagen se detiene y se prolonga el tiempo necesario para instaurar una reflexión. Aunque de modo evidente “nada suceda”, algo está aconteciendo. Con la cámara siempre inmóvil, mas no ciega, retrata lo más cotidiano de los vecinos de Portugal, de Lisboa, de Cabo Verde. Se trata de no olvidarnos de los rituales que enmarcan lo cotidiano, lo que no sirve, lo que se repite casi por inercia, los diálogos mundanos entre vecinos y familias, entre amigos y desconocidos. Imágenes de habitaciones despobladas, de camas deshechas, vasos a medio tomar y focos de luces que

⁸ PENA, Jaime (2009) “La audacia es bella” en *Cahiers Du Cinema. Especial* N° 6. Madrid, Caimán Ediciones. Pág. 5-27.

iluminan los lúgubres cuartos. Con tonos sobrios, sepias, e incluso a veces jugando con las sombras del blanco y negro, Pedro Costa habla de esos restos que el mundo productivo desecha, dando lugar a aquella “riqueza del mundo común y capacidad de los individuos del montón ya no pueden incluirse en ninguna fórmula dialéctica”⁹.



En este punto, resulta valioso destacar que sus películas sostienen procesos reflexivos cuyos personajes dan cuerpo, otorgándoles sentido a través de los monólogos internos; sus películas no son sin postulaciones existenciales e introspectivas. Allí donde los personajes yacen inmóviles, una voz en off intenta traducirnos qué sucede detrás de aquellos cuerpos desplazados, en aquellas miradas perdidas y abrumadas por el peso de lo cotidiano, por aquel ruido de todos los días, por el hastío, la tensión social. Hombres y mujeres deambulan de distintas maneras, a los primeros

los vemos constantemente sobrepasados por sus trabajos en la construcción, todos los hombres son obreros, representan al común del pueblo. Entre la suciedad de sus rostros y sus manos callosas, se encuentra una sensibilidad que merece ser expuesta en esas imágenes que Pedro Costa insiste en mostrar. Las mujeres mantienen su enigma, pareciera ser que son llevadas a tomar decisiones de las que poco tenemos noticias, son ellas las que deben hacerse espacio en un mundo que no frena, que tiene prisa para ir hacia un lugar totalmente incierto. Entre toda esa atmósfera que agobia, Pedro Costa nos envuelve, a nosotros y a sus personajes, en pequeños instantes corpóreos de introspección, a veces cargados de lamento, de culpa, de sentimientos de pérdida y nostalgia ante el exilio que puede ser nombrado como simbólico. Es la sensación de habitar un no-lugar, de transitar una pertenencia nómada.

Permanentemente vemos las huellas pregnantas de la pobreza en lo lúgubre de sus imágenes, postulando cómo los personajes se habitúan a ese contexto que, por ser perpetuado, les resulta natural. Hay una vulnerabilidad económica y simbólica que los personajes parecen no registrar, o, al menos, no reconocer que algo existe más allá, que otras calidades de vida son posibles. Con ayuda de imágenes poco pulcras, opacas, sucias,

⁹ RANCIÈRE, Jacques (2019). *Las distancias del cine*. Pág. 121.

Pedro Costa transmite esta sensación de incomodidad que sólo nosotros vemos, cuerpos desencajados en las pequeñas villas, extrañados, desvalidos. La fragilidad se hace explícita incluso en la imposibilidad de construir lazos a partir de la vulnerabilidad. Eso no existe. Rara vez vemos un sentido de comunidad en el cine de Pedro Costa; más bien encontramos cuerpos, sujetos, en su individualidad nómada intentando ubicar un ápice de correspondencia. Es un cine de la errancia, del vagabundeo dentro del propio territorio. Es un registro de la no-pertenencia incluso en el lugar natal. Los personajes deambulan como fantasmas de cuarto en cuarto, de un trabajo a otro, de Cabo Verde a Lisboa, y viceversa. Mirar hacia abajo, hacia el horizonte, eso no importa. Mirar, con la mirada vacía hacia ninguna parte. Antes que brindar un mensaje ético, prefiere elaborar una dimensión estética y poética de la vulnerabilidad y abordar los arreglos simbólicos que construyen los diversos personajes de sus historias. En estos retratos de la vulnerabilidad en Portugal, Pedro Costa ficciona una realidad inabarcable, elaborando con sus imágenes un modo de pensar singular que, lejos de arrasar con lo humano, lo pone en primer plano, lo registra en esas cámaras que no quieren moverse, en un intento por traducir las fragilidades humanas.

Filmografía completa de Pedro Costa

- 1984 - É Tudo Invenção Nossa (cortometraje).
- 1989 - O Sangue (La sangre).
- 1995 - Casa de Lava (Casa de lava o Casa bajo tierra).
- 1997 - Ossos (Huesos).
- 2000 - No Quarto da Vanda (En el cuarto de Vanda).
- 2001 - ¿Dónde yace tu sonrisa escondida? (Documental).
- 2006 - Juventude em Marcha (Juventud en marcha).
- 2007 - Memories.
- 2007 - O Estado do Mundo (Colaboración con otros directores).
- 2009 - Ne Change Rien (Documental).
- 2014 - Cavalo Dinheiro.
- 2019 - Vitalina Varela.

Agustina Cabrera

TELEFILMES PARA RECORDAR

(Parte 3)



Por Claudio Huck

Telefilms para recordar. Tercera parte. Autores

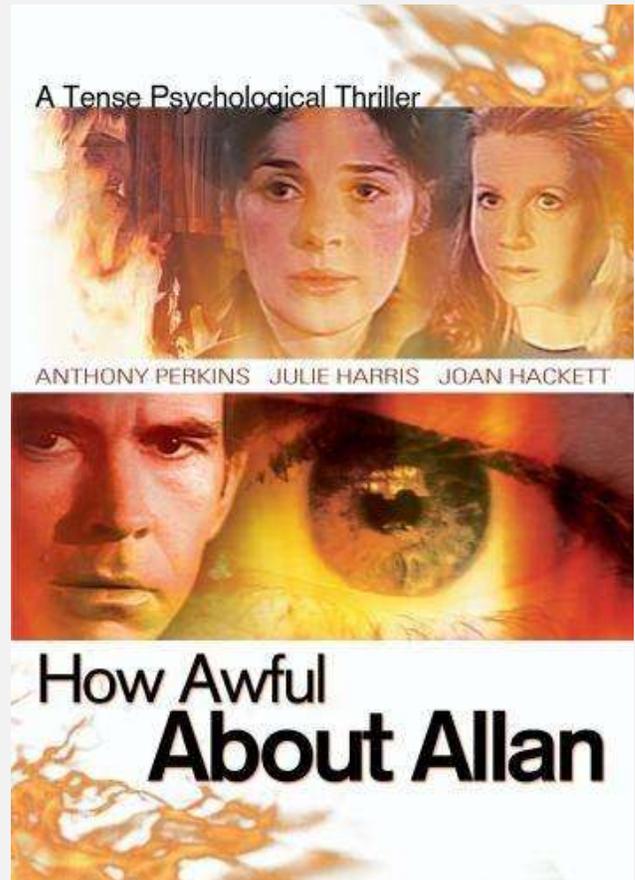
Se esquiva bastante el término autor al hablar de televisión, como si aún persistiera cierto prurito cultural contra este formato de emisión de películas. Es verdad que el reducido tiempo de filmación y las limitaciones del formato condicionaron a los directores televisivos de los años 70, pero aun así hubo varios que pudieron realizar obras consistentes que perduran hoy en día, y algunas de ellas perfectas. Vamos a reseñar los telefilms firmados por tres de los más importantes directores dedicados al género fantástico de la década, que lograron productos compactos en su duración, cierto estilo personal (sobre todo el gran Dan Curtis) y climas tensionantes a base de trabajo depurado de puesta en escena.

Curtis Harrington

No fue demasiado prolífico en el cine, pero realizó algunas películas estupendas como *Night Tide* (*Marea nocturna*, 1961), *Queen of Blood* (*Planeta sangriento*, 1966), *¿What's the Matter with Helen?* (*¿Qué la llevó a matar?*, 1971) y *Whoever Slew Auntie Roo?* (*¿Quién mató a la*

tía Roo?, 1972). Dedicó el grueso de su producción a la TV, dejando un puñado de telefilms de gran calidad, como los que reseñamos a continuación.

How Awful About Allan *Senderos de oscuridad* (Curtis Harrington, 1970)

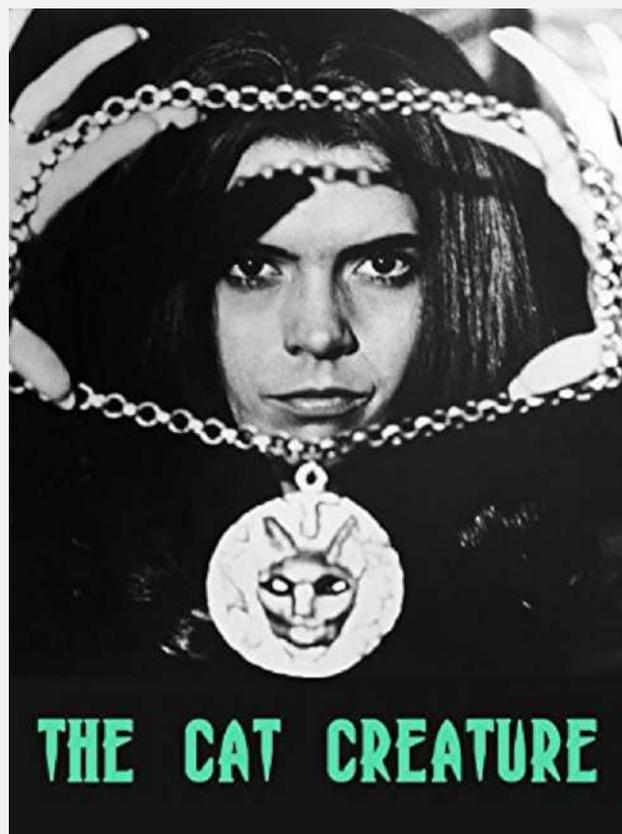


Allan no puede evitar un incendio atroz donde muere quemado su padre, y su hermana Katherine termina con el rostro desfigurado. A raíz del *shock*, cae en una ceguera de raíz psicológica y es internado en una clínica psiquiátrica. Cuando regresa después de algún tiempo a su casa, en la que

convive con Katherine (que utiliza un parche en el lugar de la cicatriz), comienzan a ocurrir cosas extrañas. Un misterioso inquilino se vuelve una presencia ominosa, voces extrañas lo llaman por la noche, un expretendiente de su hermana que se había ido a Australia parece haber regresado y lo acecha. Allan se vuelve paranoico y sospecha de todos, incluso de Olive, su novia, que intenta componer la relación. La locura o la cura catártica de la ceguera son las únicas posibilidades que le quedan, después que se produzca otro incendio. Uno de los aciertos de Harrington es haber elegido a Anthony Perkins como protagonista, que apenas una década atrás había protagonizado al inolvidable Norman Bates de *Psycho* (*Psicosis*, 1960). La mera presencia de Perkins trae aparejada el recuerdo de la potente película de Hitchcock, con inevitables ecos y asociaciones. Es muy oportuno el uso del relato subjetivo que guía la historia (sabemos lo que sabe Allan y compartimos exclusivamente su punto de vista a lo largo de toda la película). Tal era la entrega de Perkins para componer su personaje que se hizo colocar lentes de contacto opacas para estar realmente ciego durante la filmación. Julie Harris —que invoca cierto componente sobrenatural después de su actuación en *The Haunting* (*La mansión encantada*, Robert Wise, 1963)— y Joan Hackett —que pasaría al Olimpo televisivo después de su interpretación de la madre en el capítulo *Bobby* de *Dead of Night*, de Dan Curtis—

completan el trío actoral casi excluyente de esta formidable producción.

The Cat Creature
La gata
(Curtis Harrington, 1973)

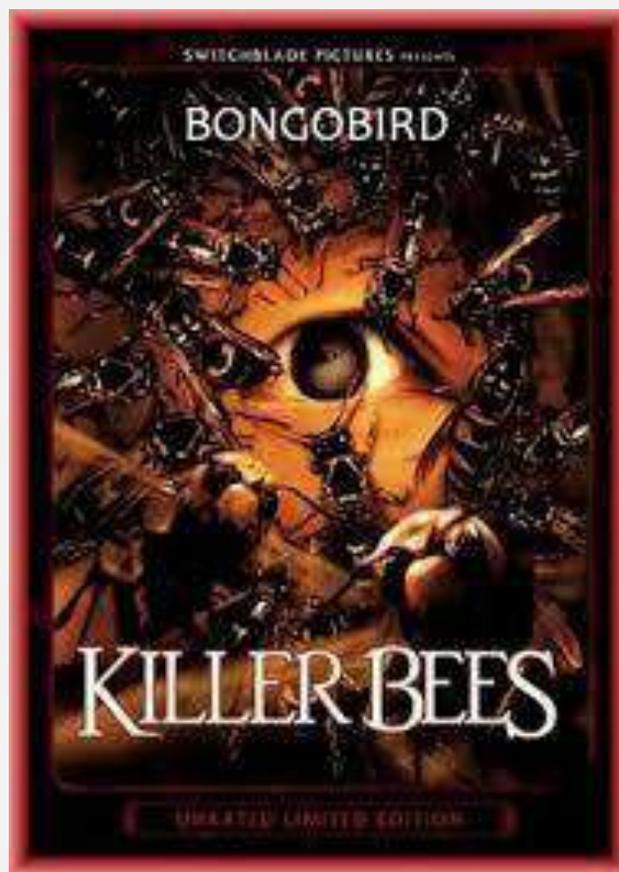


El robo de un medallón de oro y esmeraldas que llevaba una momia egipcia y que funcionaba como muro de contención, provoca la vuelta a la vida de una sacerdotisa de más de 2000 años que toma la forma de un gato y va a provocar una serie de asesinatos y suicidios. La policía pide ayuda a un egiptólogo para desentrañar el misterio. La historia mezcla el horror sobrenatural y la investigación policial, y tiene su epicentro en una casa de antigüedades especializada en ciencias ocultas.

Quien encuentre algún paralelo con *Cat People* (*La marca de la pantera*, Jacques Tourneur, 1942) no estará desacertado: el proyecto nace con la intención del productor Doug Cramer de homenajear a esa película (y en particular a su productor, el gran Val Lewton). Para ello, el guionista Robert Bloch *aggiornò* la historia y lo que era pura sugestión en la película original, lo volvió evidencia, de acuerdo a los cánones televisivos. Sobrevive como ícono *tourneuriano* la sombra del gato que se proyecta por las paredes. Para completar el tributo aparecen en el reparto varias glorias del cine clásico como John Carradine, Milton Parsons, Peter Lorre Jr., Gale Sondergaard (que compone el papel de Hester Black, memorable vieja dueña del local quiromántico: siniestra, ambiciosa, experta en ocultismo) y muy especialmente Kent Smith, en el papel del tasador de antigüedades y primera víctima de la criatura gato, que había sobrevivido a la mujer pantera en la película de Tourneur.

Hay “toques” que evidencian la imaginaria autorral del director, como la inclusión de una extraña enana regordeta y prostituta sentada en el recibidor de la pensión mugrosa que atiende John Carradine, o la evidente apetencia sexual por jovencitas de la anciana Hester, detalles muy inusuales en la televisión de los 70.

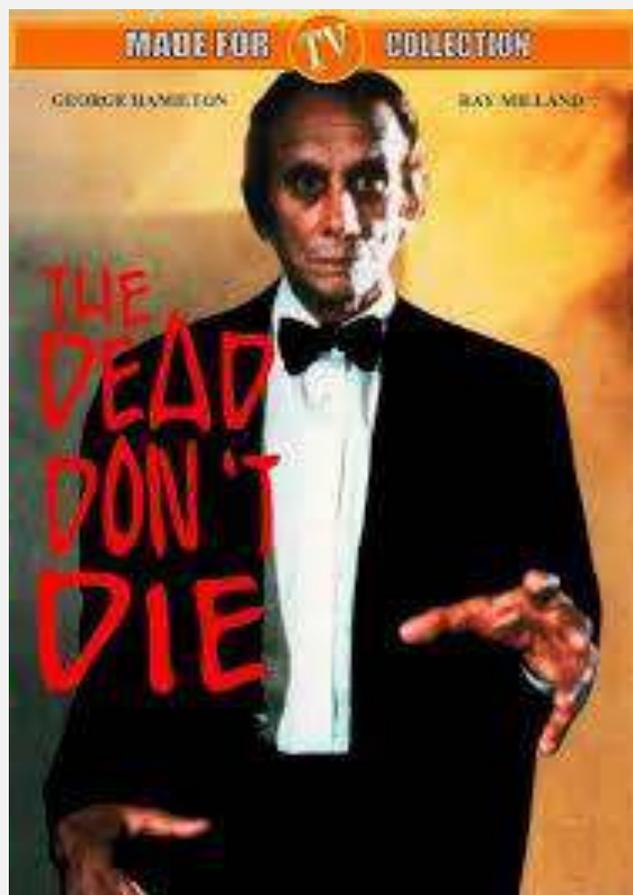
Killer Bees
Abejas asesinas
(Curtis Harrington, 1974)



El joven Edward regresa a la mansión familiar después de cuatro años de ausencia, instigado por su novia Victoria para que informe de la situación de la pareja y que comunique que van a concebir a un futuro integrante de la dinastía de los van Bohlen. La familia en cuestión es poco hospitalaria, bastante reacia a recibir a nadie que no pertenezca a su reducido grupo. La jefa del clan es una anciana a la que llaman Madame, a la que todos tratan como a una reina y que posee un extraño poder sobre las abejas que pululan en cantidades por los viñedos de la finca, y que son responsables

de varias muertes en la zona. Gloria Swanson, vieja gloria del cine mudo y que lleva la impronta de la enloquecida Norma Desmond de *Sunset Boulevard* (*El ocaso de una vida*, Billy Wilder, 1950), es la figura estelar de esta cinta, la despótica matriarca de los van Bohlen, con vestidos y peinados fuera de época y cuyo mayor placer es rodearse de abejas a las que trata como mascotas. Es interesante cómo va cambiando la joven Victoria (Kate Jackson) su manera de ver las cosas y el giro inesperado que pega la trama. No era Madame quien controlaba a los insectos sino al revés. Las abejas habían elegido a la anciana como reina de la colmena y, ante su muerte, deben encontrar sucesora. El final de la historia guarda similitudes con *The Godfather* (*El padrino*, 1972) y no parece nada casual, la película de Francis Coppola es anterior en un par de años a este telefilm y había tenido un rotundo éxito de público. La filmación con abejas vivas fue muy complicada. Hubo que colocarlas en hielo seco para adormecerlas y luego realizarles una microcirugía para extirparles el aguijón. Todo un equipo munido de escalpelos trabajó varios días para poder obtener un buen número de ejemplares inofensivos. El papel original de Madame fue ofrecido a Bette Davis, que lo rechazó porque era muy alérgica y temía la posibilidad de un *shock* anafiláctico. *Killer Bees* es el telefilm que el propio Harrington prefería de todos los que había realizado.

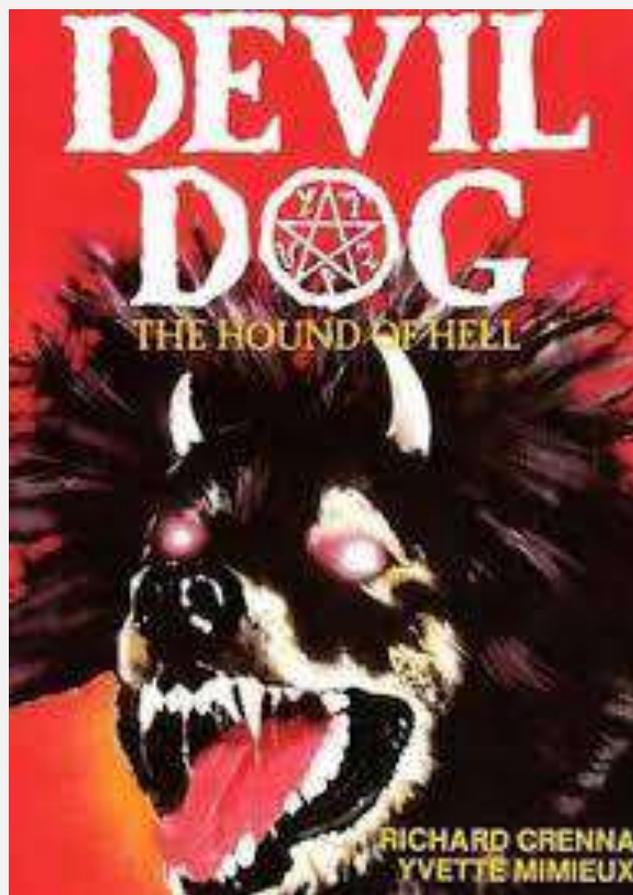
The Dead Don't Die
Los muertos no mueren jamás
(Curtis Harrington, 1975)



En los años 30 Ralph Drake es condenado a la silla eléctrica por el asesinato de su mujer. Antes de morir le confiesa a su hermano Don que él no había cometido el crimen. Convertido en inesperado investigador, Don Drake piensa encontrar al homicida y vengar así la injusta ejecución de Ralph. Lo inesperado de la trama es que aparecen en su camino muertos vivientes, incluido a su hermano, una enigmática *femme fatale*, que también es un *zombie* y se redime por amor, una secta vudú que “fabrica” muertos para sus fines y un concurso de

resistencia de baile que es dirigido por Jim Moss, que ayuda al joven héroe en su búsqueda, pero es en realidad la cabeza de la siniestra organización. Un impecable guion de Robert Bloch (que ya había colaborado con el director en *The Cat Creature*). Es muy interesante la manera en que el relato toma la forma específica del cine negro para desembocar directamente en el horror sobrenatural. La mixtura funciona y le da un aire muy original. La estrella convocada en este caso —como nos ha acostumbrado Harrington— es Ray Milland, que ya había dejado atrás su primera época de “prestigio” actoral y estaba abocado de lleno (y para alegría de los cultores del género) a convertirse en una de las glorias del cine fantástico. Reggie Nalder, de aspecto tan particular, es (como no podía ser de otro modo) el *zombie* estrella de la película. Los ambientes ominosos están muy bien logrados y con pocos recursos, y las escenas de maratones de baile crean un clima de época muy particular. Sencilla y efectiva, la película no se aparta de las premisas habituales de los telefilms de la década del 70: tramas concisas, pocos personajes, música climática ejemplar, efectismo, varios momentos de tensión, y todo ajustado a una duración que no supera la hora y cuarto.

Devil Dog: The Hound of Hell
El perro del infierno
(Curtis Harrington, 1978)



El perro de la familia Barry muere atropellado por un auto, lo que pone muy triste a sus hijos, en especial a la pequeña Bonnie. Nada parece poder alegrarla hasta que, inesperadamente, un vendedor ambulante le regala un pequeño cachorro. El perro crece y la familia se enrarece, madre e hijos comienzan a tener actitudes extrañas, casi inhumanas. Mike, el padre, se da cuenta de la situación, y se propone destruir al perro, pero para eso deberá enfrentarse a fuerzas sobrenaturales. Para llevar adelante su cometido emprende un viaje

iniciático de instrucción en los poderes oscuros y cómo combatirlos. La película está contada con ritmo y tiene grandes actores en su reparto como Richard Crenna e Yvette Mimieux, pero encuentra su límite, sobre todo, en la pobreza de los efectos especiales (como el perro con apliques del final) que, por momentos, rozan el ridículo. El propio Harrington abominaba de esta película y explicaba que toda la última escena fue pergeñada en la postproducción, cuando él ya no estaba presente en el proyecto. Aún con todas las críticas del caso no es una película descartable sino fallida, un buen intento de narrar una historia teniendo como base un guion endeble y un departamento de FX con escaso presupuesto.

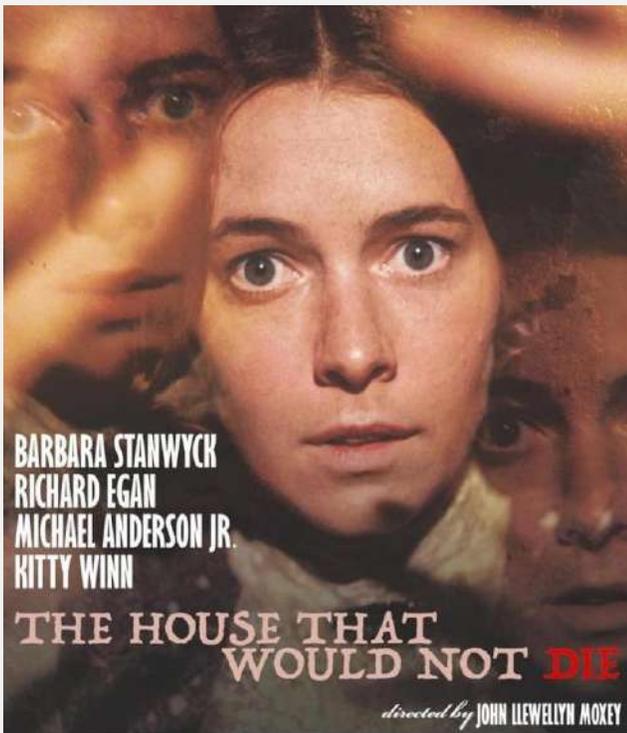
John Llewellyn Moxey

Fue uno de los artistas más eficientes abocados al medio y con un oficio envidiable. Un dato curioso: es nuestro compatriota. Su padre estaba en el negocio del acero y residió algunos años en nuestro país. Hoy recordamos a este vecino del barrio de Hurlingham que tuvo sus comienzos en el cine británico y brilló en la televisión norteamericana. Comenzó su carrera de forma muy prome-

tedora en Gran Bretaña, dirigiendo en 1960 el sorprendente film de horror *The City of the Dead (El hotel del terror)*. Es una historia de brujería de bajo presupuesto, con un blanco y negro soberbio que la vincula estéticamente a *La maschera del demonio (Domingo Negro)*, de Mario Bava, (1960), película fundacional del *orrore*, con Christopher Lee como protagonista (convertido, a estas alturas, en ícono de la productora Hammer), y en la que se elimina a la protagonista de forma inesperada como en la película-emblema de Alfred Hitchcock, *Psycho*, estrenada ese mismo año. *City of the Dead* es, hoy en día, un film de culto entre los amantes del género de terror. Dirigió apenas cuatro películas más para el cine, centrandó el resto de su prolífica carrera en la televisión, sobre todo en EE. UU. Dirigió capítulos de innumerables series, como las populares *El Santo*, *Los vengadores*, *Mannix*, *Misión Imposible*, *División Miami*, *Reportera del crimen*, *Kung Fu*, pero el fuerte de su obra hay que buscarlo en los telefilms que realizó, sobre todo en la década del 70. Ya en los 60 había realizado un par de adaptaciones de éxitos del cine a la pantalla chica (una costumbre de la época) como *Dial M for Murder (La llamada fatal)*, Hitchcock, (1954) en 1967 y *Laura* (Otto Preminger, 1944), en 1968, inhallables en la actualidad (No perdemos las esperanzas).

Son muchos los telefilms que ha dirigido. A continuación, los que más nos gustan.

The House That Would Not Die
La casa que no quería morir
(John Llewellyn Moxey, 1970)

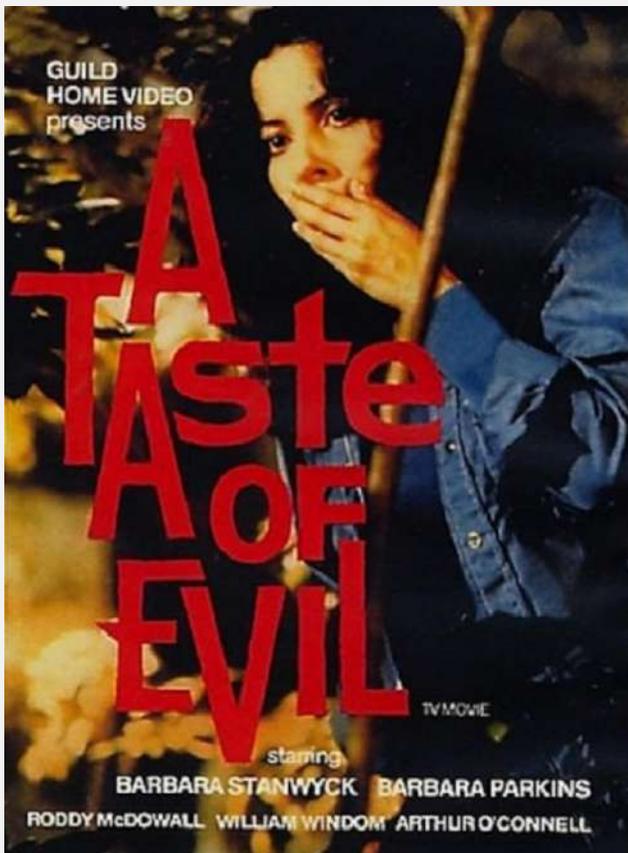


Ruth hereda una vieja casona de una prima lejana que apenas conocía y decide mudarse allí, junto a su sobrina veinteañera Sara. A poco de instalarse, comienzan a suceder hechos extraños, que van en aumento después de una sesión espiritista que tiene lugar en la casa. Hace más de 100 años había sucedido un crimen atroz en el lugar, y hay fantasmas que quieren que los hechos vuelvan a repetirse. El profesor Pat, vecino y pretendiente de Ruth, y su alumno Stan, una especie de entenado, ayudarán a las damas a resolver el misterio. Barbara Stanwyck estelariza la cinta y Richard Egan aporta una suculenta sobreactuación. No hay pretensión de novedad en la puesta de Moxey, sino

que intenta, más bien, explotar toda la batería de recursos típicos para crear tensión en relatos de casas poseídas: noches de tormenta, elementos que se mueven solos y puertas que se cierran inexplicablemente, espectros que poseen a las personas, libros abiertos que aportan pistas, vientos furiosos que abren ventanas. Un dato curioso es que los hechos, una vez desencadenados, siguen a los protagonistas a todos lados, escapar de la mansión no les da tranquilidad, por lo que el subgénero de casa endemoniada no enmarca a la película con exactitud, algo parecido a lo que ocurre en la serie *The Haunting of Hill House* (*La maldición de Hill House*, 2018). Es un relato de almas en pena que deben cerrar un ciclo inconcluso para poder descansar en paz, y tienen que valerse de los vivos para hacerlo.

A Taste of Evil
La presencia del diablo
(John Llewellyn Moxey, 1971)

Durante una gran fiesta en la mansión de Miriam Jennings, su hija Susan es brutalmente violada en la casita de juegos que tiene en el bosque. El trauma que le crea el hecho hace que la pobre niña quede internada varios años en una clínica psiquiátrica. Ya convertida en una mujer, y curada en apariencia, regresa a la casa materna. Su padre ha fallecido y su madre se ha casado con Harold, un hombre con debilidad por la bebida y con el



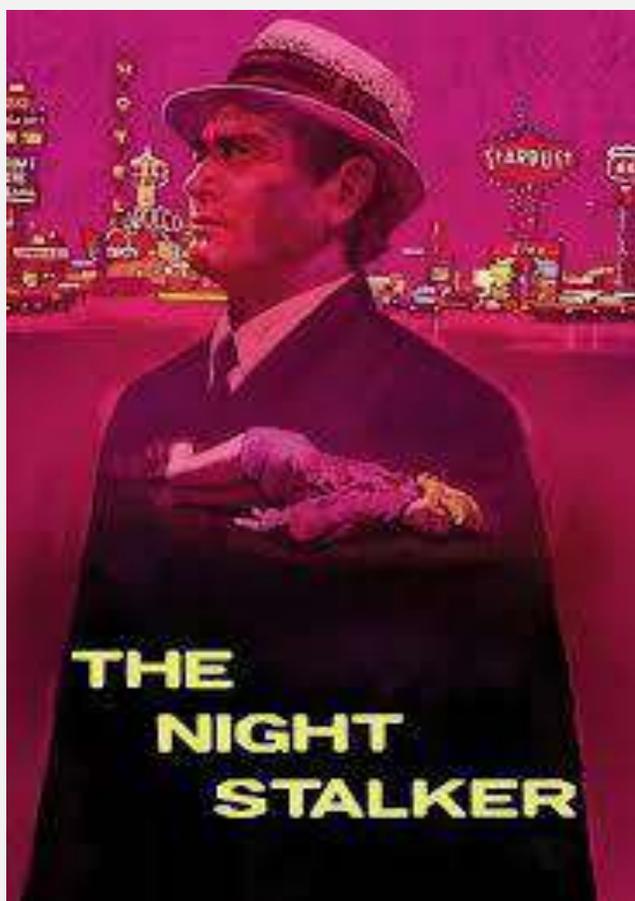
que últimamente no se lleva nada bien. Como era de esperarse, comienzan los sucesos extraños. Harold se ausenta por un viaje de negocios y Susan comienza a alucinar. Tiene visiones de Harold muerto dentro del auto o ahogado en la bañera. Un cuerpo tumbado en el bosque que intenta atrapar a Susan es lo que faltaba para dinamitar su cordura. Una escopeta en el lugar indicado y el recuerdo dramático que revive en la casita hacen que el asesinato se vuelva inevitable. Hasta aquí la trama sigue un camino más o menos esperado, pero la mano maestra del guionista Jimmy Sangster, sabe cómo pegar el volantazo en el momento correcto. Giros y retruécanos imprevisibles van a dar con un final inesperado.

Un reparto memorable es el principal sostén de la historia: Barbara Parkins, Roddy McDowall, William Windom y Arthur O'Connell están perfectos. Pero es Barbara Stanwyck en su segunda colaboración con John Llewellyn Moxey, la que hace uno de los papeles de su vida. Madre terrible de maldad mitológica, víbora astuta y destructiva, deja abolido para siempre el concepto de instinto maternal. Su perversidad intrínseca hace recordar a la pérfida *femme fatale* que compusiera en *Double Indemnity* (*Pacto de sangre*, Billy Wilder, 1944). Un telefilm memorable.

Kolchak: The Night Stalker
El acosador nocturno
(John Llewellyn Moxey, 1972)

Primera historia sobre el periodista investigador Carl Kolchak (Darren McGavin), que a lo largo de toda su carrera televisiva se verá envuelto en tramas fantásticas de lo más peculiares. El relato es contado retrospectivamente en *off* por el propio Kolchak, recurso que lo liga directamente con el cine negro. En la ciudad de Las Vegas aparecen una serie de asesinatos de chicas jóvenes con mordidas en el cuello y sin sangre en sus cuerpos. Como no podía ser de otra forma, y a pesar de que las represoras fuerzas del orden traten de escamotearlo, el reportero descubre que se trata de un vampiro de rostro cadavérico, fuerza sobrehu-

mana y gruñido gutural. El primer plano del vampiro que se vuelve hacia los policías, después de que éstos vaciaran sus cargadores sobre él, es un momento privilegiado de pura imagen (y que pone en evidencia la habilidad narrativa de John Llewellyn Moxey) que no tiene la necesidad de recurrir a diálogos explicativos: el periodista y los agentes finalmente entienden que la fuerza a la que se enfrentan no es de este mundo.



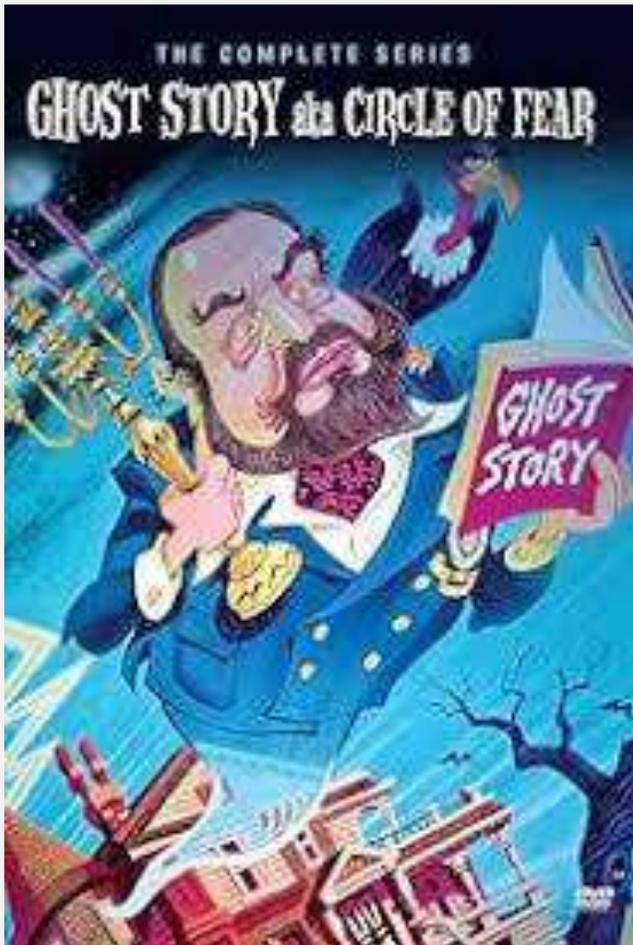
La comprensión de los personajes es expuesta al espectador en un simple y directo recurso de plano-contraplano. El final de la película es de lo más logrado. Kolchak intenta rescatar a una joven

secuestrada por el vampiro y que es utilizada como fuente de sangre fresca. Debe enfrentar a la bestia en su propio terreno. Cazavampiros improvisado, no es un tipo avezado en la lucha con seres sobrenaturales y muestra toda su fragilidad (el manejo corporal de McGavin es perfecto) y el chupasangre gutural que encarna Barry Awater es el partenaire ideal. Como va a suceder a lo largo de toda la saga, la verdad va a ser silenciada por los directivos de los periódicos en los que trabaja, en complicidad con los poderes políticos y con la policía. La verdad nunca va a ser informada a los lectores, siempre se les dará un simulacro de los hechos, sólo los espectadores de la serie tendrán acceso a ella. Fue tal el éxito del telefilm que se calcula que uno de cada tres norteamericanos vio la emisión, lo que provocó que la cadena ABC, mentora de la primera entrega que acabamos de reseñar, hiciera una secuela al año siguiente (cuya dirección estuvo a cargo de Dan Curtis) y una serie de 20 capítulos en 1974.

Ghost Story: The New House
La nueva casa
(John Llewellyn Moxey, 1972)

Capítulo piloto de la serie de televisión presentado por Sebastián Cabot; en nuestro país se conoció como *La hora macabra*. Una joven pareja se muda a su casa nueva, una tremenda mansión opulenta en medio de paraje desierto, de esas que

dan miedo con sólo mirarlas y que gustan tanto a los protagonistas de historias de terror. Ella está embarazada y es bastante propensa a la histeria, cualquier ruidito nocturno la sobresalta.

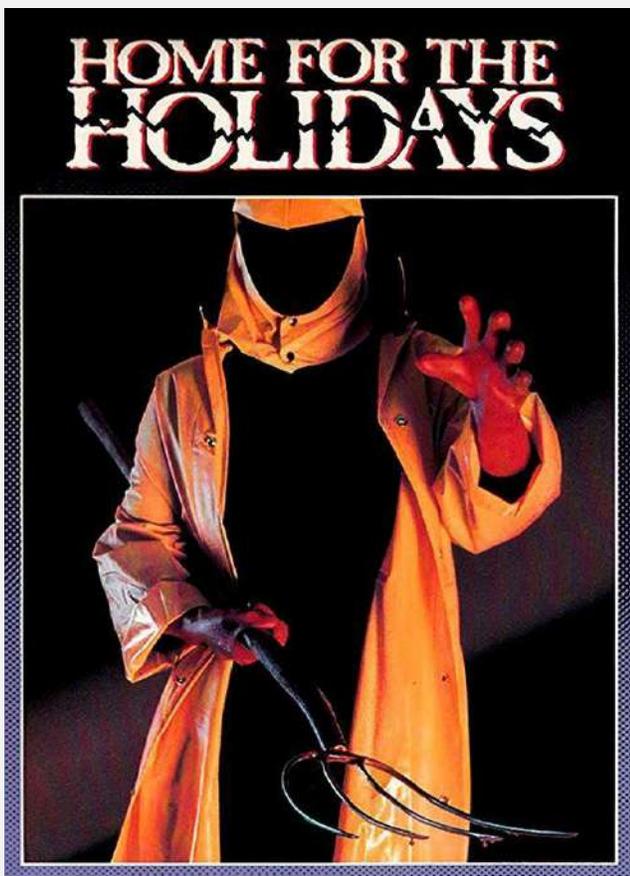


La mucama, veterana chismosa, le cuenta historias de cosas tenebrosas que han sucedido por esos parajes. Y un viejo sabelotodo termina de informarle, consultando el antiquísimo libro que es de rigor en estos casos, de la ejecución de una muchacha por robar un poco de pan, dos siglos atrás, en el lugar donde se encuentra el caserón. El ajus-

ticiamiento se presenta una y otra vez a la asustadiza dueña de casa, primero como sonido en una radio, después como imagen en un espejo. Para colmo de males se le ocurre comprar un adorno ideal para sugestionarse por la noche, una estatua de medio metro con mueca sardónica, que rompe en carcajadas en el momento menos oportuno. Se ve que el guionista Richard Matheson trabajó con piloto automático, la historia no es precisamente el paradigma de la originalidad. La escena final, con típica noche de tormenta con reflectores intermitentes que simulan relámpagos, y la aparición física de la mujer asesinada que quiere llevarse al bebé, levanta la puntería y logra un clima sobrecogedor.

Home for the Holidays
Acoso homicida
(1972)

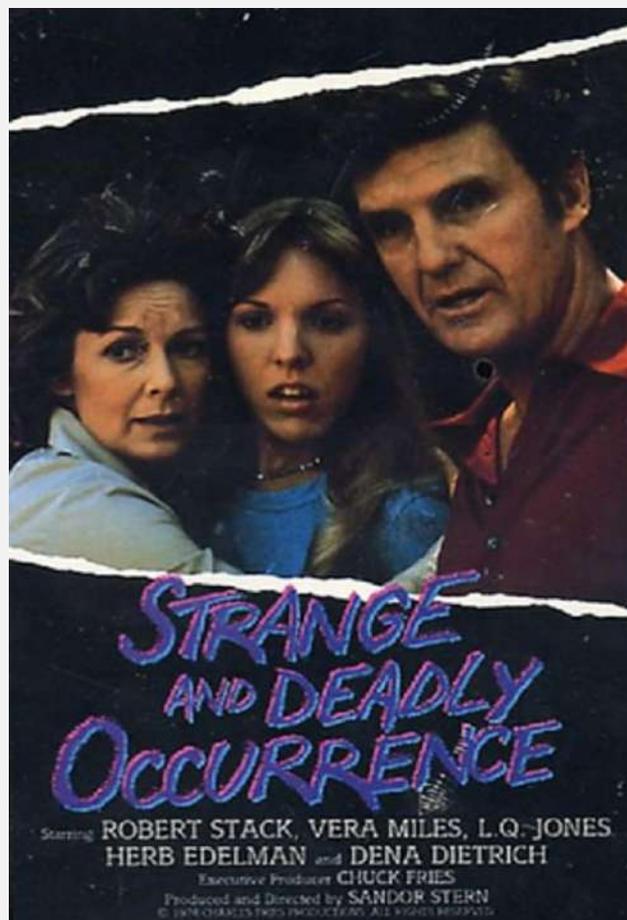
Es un *thriller* estupendo en el que un anciano moribundo y cascarrabias convoca a su casa a sus tres hijas, a las que no ve desde hace varios años para pedirles que maten a su mujer, ya que sospecha que quiere envenenarlo. Mansión sobrecogedora en un páramo, noches de tormenta y un asesino dando vueltas es una receta que siempre funciona. Moxey logra buenos climas de suspenso y escenas melodramáticas en las que las protagonistas se sacan chispas (sobresale una jovencísima Rally Field).



The Strange and Deadly Occurrence
Extraño asesinato
 (1974)

La familia Rhodes se muda a una inmensa mansión campestre y a partir de ese momento las noches no son lo apacibles que esperaban. Oyen ruidos extraños por la noche, un maniquí cae solo sobre la hija adolescente Audrey, sienten alguna presencia en la casa. Para colmo aparece el excéntrico Dr. Gillgreen insistiendo una y otra vez con comprarles la casa, y se convierte en el primer sospechoso. Una noche se escuchan gritos terribles desde el jardín y golpes intensos en el techo

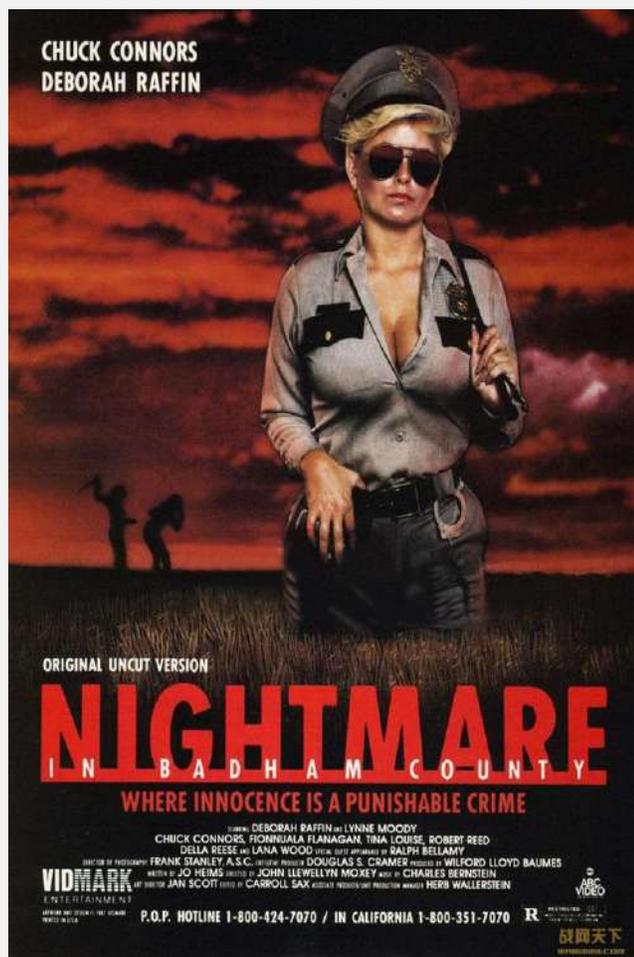
de la casa. Al amanecer la familia sale de la casa y encuentra a Gillgreen flotando en la piscina.



Toda la puesta apunta a crear un notable ambiente enrarecido, al que se suma una insistente cámara en mano que husmea desde la oscuridad. Finalmente, toda promesa de horror se desvanece y la resolución elegida desilusiona bastante. Pelea de rigor, muerte del rufián, y al fin los Rhodes podrán ser felices en su casita de ensueño. Poco esmero del guionista Sandor Stern. El oficio de John Llewellyn Moxey y las presencias de Robert

Stack y Vera Miles en el reparto terminan llevando la película a buen puerto, a pesar de las fallencias argumentales.

Nightmare in Badham County
Pesadilla en el condado de Badham
(1976)



Dos alumnas de la UCLA que pasean en auto por el sur del país desprecian en público a un *sheriff* local, manifiestamente racista y con actitudes que

lo presentan como un tipo vil. Cuando el auto se les descompone (en realidad es averiado por un mecánico cómplice) deben pasar la noche en la ciudad y son arrestadas con un cargo inventado. El alguacil viola a una de ellas en la celda, y se las arregla para que el juez, que es su primo, las envíe al presidio, acusándolas, paradójicamente, de prostitución. En la “granja” del condado de Badham van a ser sometidas a todo tipo de vejaciones por las autoridades de esta prisión que es de lo más particular, con carceleras que los días de calor parecen amazonas, vistiendo minishort y corpiño. Y no falta, condición *sine qua non* en el subgénero de “presidio de mujeres”, alguna escena de sometimiento lésbico. Para que el suplicio sea completo tienen a las reclusas incomunicadas y una de ellas es azotada cuando se la descubre intentando hacer un llamado telefónico. Altamente tensionante y muy efectivo es todo el segmento final de la huida. Moxey recurre a una puesta de cámara muy elaborada y de sesgo cinematográfico, que incluye unos hermosos planos generales cenitales en exteriores, y evade con éxito el cerco de la escasa producción.

Killjoy
¿Qué ha sido de Joy Morgan?
(1981)



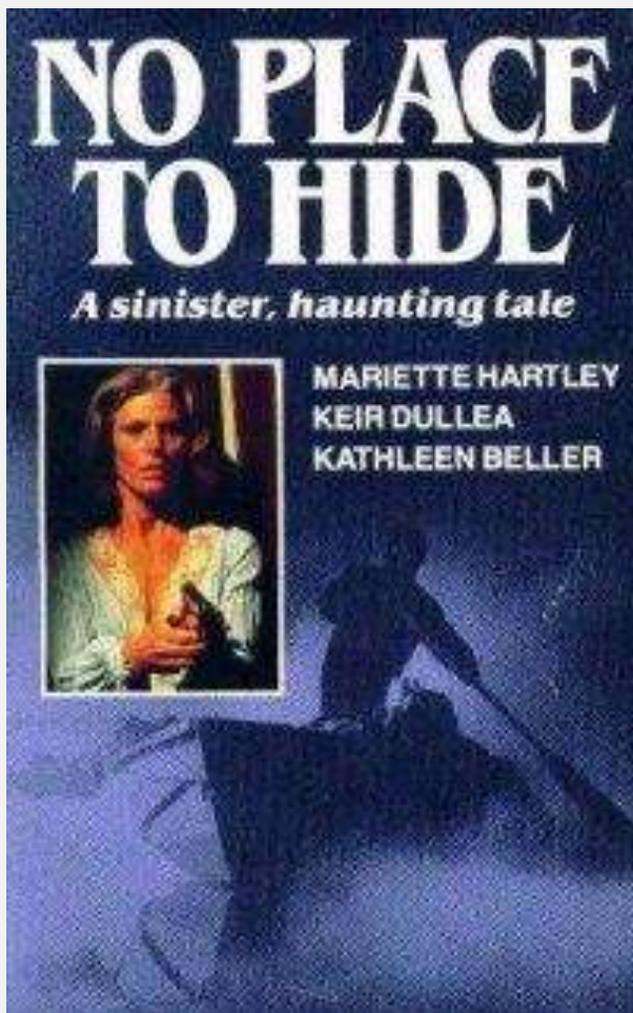
Thriller tramposo hasta el delirio con giros y más giros inesperados en la trama, que cuenta todo lo que desencadena el supuesto crimen de Joy Morgan, que ha desaparecido. Al comienzo todo apunta a que simplemente se trata de un juego y, quizás, Joy Morgan ni siquiera haya existido. Conjuga la participación de un cirujano y un médico patólogo que se disputan a la joven hija del dueño de la clínica, una madre más posesiva que

la señora Bates y un misterioso personaje que merodea todo el tiempo y no se sabe bien qué quiere. En la línea de relatos de investigación con múltiples sospechosos a la manera de las novelas de Agatha Christie sobre Hércules Poirot, todo se resuelve de forma repentina y sorprendente. El elenco, estupendo, es encabezado por Kim Basinger mucho antes de conocer la fama con *9½ Weeks (9 semanas y media*, Adrian Lyne, 1986), John “Family” Rubinstein que aporta ese rostro tan particular que oscila entre la inocencia y la demencia, Robert Culp, que enaltece cualquier producto por mera presencia, y la *shakesperiana* Nancy Marchand, que ensaya el personaje de madraza terrible, que perfeccionaría dos décadas después en la memorable serie *The Sopranos (Los Soprano*, 1999-2007).

No Place to Hide
Sin escapatoria
(1981)

Amy es estudiante de bellas artes y periódicamente es acosada por un misterioso encapuchado con pasamontañas y anteojos que le susurra ¡Pronto, Amy, pronto!, lo que la mantiene en estado de terror. Nadie cree que esto suceda más que en la cabeza de la joven, y que el delirio persecutorio es fruto de la muerte de su padre, ahogado, cuando Amy era pequeña. Es por eso que su madrastra propone ir a pasar unos días a la casa del

lago donde todo comenzó. Pero inesperadamente la mujer debe regresar a la ciudad, Amy se queda sola, y por la noche vuelve a aparecer el acosador. A partir de aquí nada más se puede revelar. Jimmy Sangster vuelve a ejecutar uno de sus guiones inverosímiles pero muy tensionantes y entretenidos, con vueltas y más vueltas que sorprenden y pueden terminar en el lugar más insólito. Inclusive llega a coquetear con el género fantástico y recrea situaciones de *A Taste of Evil*.



Desire, the Vampire
Yo, el deseo
(1982)



David, un estudiante que trabaja cuidando la morgue de un hospital comienza a recibir en el depósito una serie de cadáveres de hombres con señales de colmillos clavados en su garganta. Todos ellos venían de acostarse con prostitutas. Parece que los crímenes y la prostitución poseen una ligazón. Mientras tanto se hace amigo de un policía que descrea de la hipótesis del vampirismo. Y hace su aparición un misterioso cura que vuelve a presentarse más tarde como lumpen en el barrio

bajo. Indagando en libros de ocultismo, David encuentra una explicación de lo más lógica para los hechos que ocurren: una mujer vampiro recorre el barrio de putas por la simple razón de que allí concurren los maridos infieles, y el ser maligno sólo puede atacar personas que no sean virtuosas, y qué mejor lugar que la zona roja para encontrar víctimas. La hipótesis lo lleva a que en el hospital se burlen de él, que la policía lo crea loco y que su novia lo abandone. Pero al final tiene razón y la vampiresa en cuestión intenta convertirlo en compañero de ruta... para toda la eternidad. El protagonista David Naughton venía de protagonizar un exitazo como *An American Werewolf in London* (*El hombre lobo americano*, John Landis, 1981) y con ese perfil de galancete y cara de “Yo no fui” es el hombre adecuado para encarnar al investigador frágil e improvisado, y Brad Dourif le aporta a la película la locura necesaria y da muestra de gran brío actoral; unos pocos años antes se había lucido en la inmensa y poco reconocida *Wise Blood* (*Sangre sabia*, 1979) de John Huston. La película oscila entre el film de pesquisa y el horror, y en general se inclina por el primero, y recuerda de alguna manera la estructura de Kolchak. Moxey recurre, una vez más, al doble final que se revela aterrador, típico en los telefilms de la época y que contradice al habitual *happy end* del cine.

Dan Curtis

Se inició en la televisión como creador y productor de la legendaria *soap opera* *Dark Shadows* (*Sombras tenebrosas*), que entre los años 1966 y 1971 salió al aire con la friolera de ¡1225 capítulos! Sólo eso bastaría para que hiciera su entrada en el libro grande de la televisión, pero la mejor parte de su obra se encuentra en un puñado de telefilms. Algunos de ellos se destacan como lo mejor de la TV de la época.

House of Dark Shadows *Sombras en la oscuridad* (Dan Curtis, 1971)



Esta película puede verse como secuela, resumen y corolario de la serie *Dark Shadows*. Si quisiéramos inscribirla en un género, deberíamos dudar un poco de calificarla como una cinta de terror y nos inclinaríamos, quizás, por el melodrama. El vampiro Barnabas Collins lleva su condición como un estigma. Es subyugado por el amor y por la posibilidad de volver a su primigenia condición de hombre. Es un monstruo “amoroso” al que repele su propia condición. Sus actos condenables son más bien producto de la impotencia, que manifestaciones de maldad intrínseca. Hay un rasgo sustancial y atípico en su *physique du rôle*: no es un galán como los Dráculas compuestos por Gary Oldman o por Frank Langella, no detenta un porte de alcurnia imponente como Christopher Lee o Bela Lugosi, ni es la bestia que se aleja de cualquier concepto de lo humano como los Nosferatus de Max Schrek o Klaus Kinski. Es simplemente feo, retacón y orejudo, lo que le infunde un plus de fragilidad muy oportuno al personaje, mitigando su adscripción a lo sobrenatural y potenciando su costado humano. Los ambientes góticos, oscuros y ominosos están muy bien trabajados. Hay algunos signos premonitorios muy oportunos diseminados en la obra: el gran espejo que refleja al policía cuando Collins ha atacado a su primera víctima (simétricamente, el protagonista es descubierto por la Dra. Hoffman al no reflejarse) o cuando Maggie es descubierta por el vampiro en la fiesta y, casualmente, está sirviéndose

un ponche de llamativo color rojo sangre. Hay una escena que explicita de manera soberbia el impulso sexual primitivo y sin tabúes que alienta a estas criaturas de la noche (y que despierta la inevitable represión impulsada por los arquetipos patriarcales de la sociedad): cuando Carolina, ya vampirizada, lleva a su querido a sus aposentos, refulgente en su vestido blanco que parodia el atavío nupcial y es cercada por policías que portan cruces como armas y es ejecutada por el profesor. Este momento opone el reino de las pulsiones al de las convenciones aceptadas, se cambia la penetración de los colmillos por la de la estaca, supuestamente liberadora. Las fuerzas “morales” de la civilización hacen desaparecer el impulso atávico. También hay un hábil manejo de los decorados que sugieren, por ejemplo, la oposición entre el mundo de la ciencia y los aposentos del vampiro. La Dra. Hoffman se mueve en ambientes que son todo luz, Barnabas en una catacumba de aspecto irreal (y teatral) con resabios de nobleza, telarañas y niebla al ras del piso, características que expulsan cualquier sospecha de realismo y que nos sumerge en terrenos míticos. La historia que cuenta el film tiene cierto parentesco con el Drácula de Bram Stoker en sus lineamientos generales y en el parangón que puede trazarse entre sus personajes: Drácula y Barnabas, Maggie y Lucy, Carolina y Mina, Renfield y Willie, Van Helsing y Stockes (evidente referencia a Bram Stoker).

Un punto en contra que presenta el telefilm es el regusto por los diálogos novelescos, a veces redundantes y explícitos, y que es mucho más interesante la veta trágica del vampiro que su deseo de volver a ser hombre. Decae mucho el interés cuando aparece la Dra. Hoffman y la potencial cura, desviando el concepto del vampirismo de lo fatal (inevitable) y estigmático, a lo meramente clínico. El Fantástico, todopoderoso en el terreno cinematográfico, nunca se ha llevado bien con el discurso científico.

Night of Dark Shadows
Maldición siniestra
(Dan Curtis, 1971)



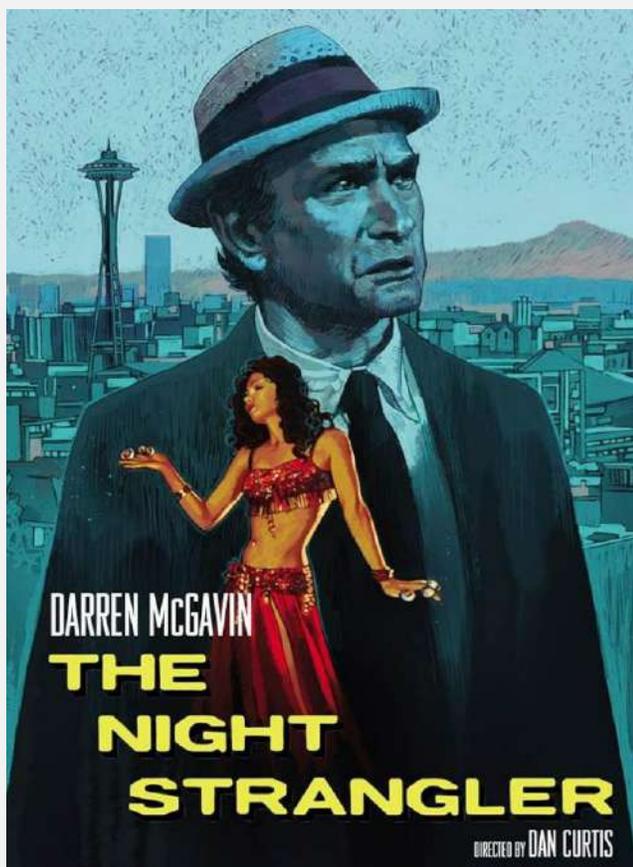
Apéndice final de *Dark Shadows* que esgrime el apellido Collins solamente como tópico, se aleja de las huestes del vampirismo y desarrolla una historia de posesiones y brujería, que rememora elípticamente *La maschera del demonio (Domingo Negro, 1960)* de Mario Bava.

La ambientación es perfecta. La mansión es inmensa y de estilo gótico decadente, y funciona como personaje protagónico. Es un ente acechante y perverso que evoca en cada rincón el espíritu de la bruja. Las visiones pesadillescas del pasado que embriagan a Quentin son muy logradas con un acertado efecto *flou* de ensoñación. Es fascinante el momento en que se entrelazan sueño y realidad, cuando Quentin (poseído por Charles) quiere matar al cuidador de caballos e irrumpe Tracy: lo onírico y lo concreto se funden y tambalea la conciencia del espectador que no puede ya distinguir —al igual que el personaje— entre ambos estados. Vuelven a aparecer varios de los eficaces actores de la *troupe* de *Dark Shadows*: David Selby, Grayson Hall, Lara Parker y Nancy Barrett. También una jovencísima Kate Jackson, mucho antes de *Los ángeles de Charlie*, la serie televisiva que le haría conocer la fama.

The Night Strangler
El acechador nocturno
(Dan Curtis, 1973)

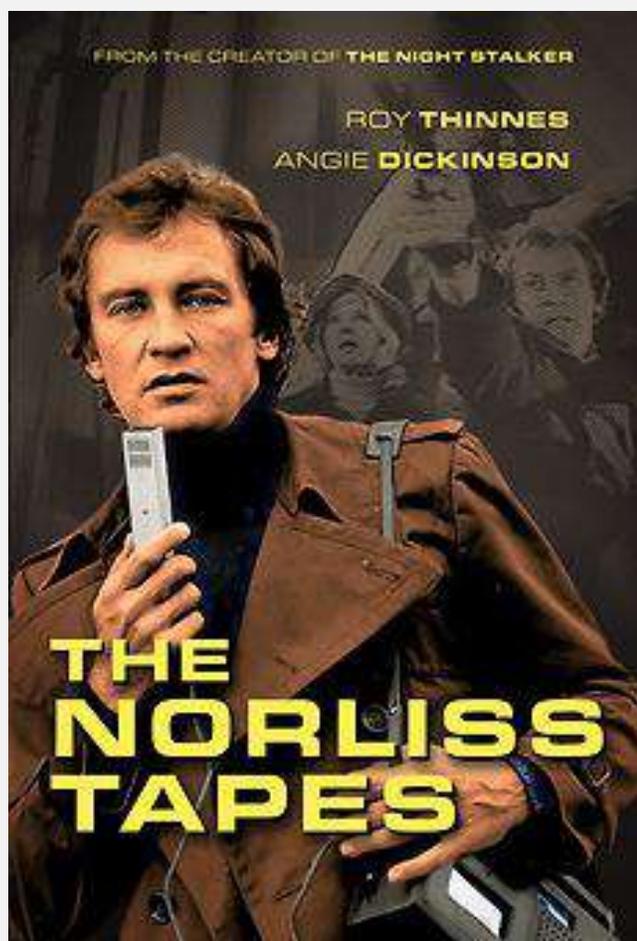
Después de producir el telefilm *The Night Strangler*, Dan Curtis tomó prestado el personaje ideado

por Richard Matheson para dirigir *Kolchak: The Night Strangler*, que combina la investigación con ribetes de cine negro, la comedia y lo sobrenatural, y cuyo protagonista (Darren McGavin) es un periodista de fuste (y galán pasado de moda) de ridículo sombrero de paja y zapatos blancos, inoportuno pero sagaz, que ejerce su oficio con destreza y llega a descubrir la verdad. Siempre el descubrimiento es de corte sobrenatural, y sólo es revelado al espectador. Un personaje inolvidable y una interpretación única.



En este caso investiga los misteriosos asesinatos de chicas jóvenes estranguladas por un hombre muy fuerte que destroza sus huesos, les extrae sangre y deja rastros de carne putrefacta, como si se tratase de un muerto viviente. Y Kolchak, descubre algo más extraño aún: los hechos se repiten desde 1889 cada 21 años exactamente. Alquimia y pócimas de la vida eterna son las explicaciones más racionales que logra encontrar. Y hay aún otro secreto insólito que el investigador va a descubrir: debajo de Seattle se oculta otra ciudad detenida del siglo XIX, con un único morador que se aferra a la vida en ambientes de lujo pasado habitados por esqueletos. Hay dos personajes que van a impedir que la verdad sea impresa en primera plana en el *Daily Chronicle*, el director del periódico, interpretado por el “chupasangre” de John Carradine (“No lo subestimes —dice el editor a Kolchak— es viejo pero aún tiene los dientes afilados”) y el jefe de policía compuesto por Scott Brady, excedido de peso y de porte rudo. Narrada con tono ligero y zumbón, la película esquiva el terror y la truculencia, potencia la aventura y la comedia, y lo fantástico queda reducido a su mínima expresión.

The Norliss Tapes
Las cintas Norliss
(Dan Curtis, 1973)



Este film fue pensado como piloto para una serie que intentaba seguir la fórmula de la exitosa *Kolchak*, combinando el trabajo de un investigador y la aparición de fenómenos paranormales. El proyecto fue abortado y este piloto terminó convirtiéndose en una película de final inconcluso, y con los años se transformó en el Grial de los amantes del fantástico. La película va siguiendo el relato del periodista David Norliss, experto en desenmascarar fantochadas "sobrenaturales", y que ha

desaparecido misteriosamente. Norliss narra la historia, subjetiva y retrospectivamente, desde las cintas de audio que escucha su editor. Está protagonizada por tres popes de la televisión de los 70: Roy Thinnes (el David Vincent de *Los invasores*), Angie Dickinson (*Mujer Policía*) y Claude Akins (*Sheriff Lobo*). El guion esquiva las figuras prototípicas y combina, en una mezcla un poco confusa, al zombi, al vampiro y al Golem, un poco de brujería, un anillo mágico, reminiscencias egipcias y el culto a un dios primitivo y demoníaco. Es otro ejemplo de notable utilización de la música climática, de la oscuridad y la noche. Lo que acecha en el fuera de campo, más allá de la pantalla. La tormenta con truenos y relámpagos, recurso tan habitual en la obra de Dan Curtis, vuelve a ser protagonista. Hay escenas logradas como el ataque en el auto, el descubrimiento de la tumba vacía, un gato inoportuno, la persecución bajo la lluvia, el ataque en el motel y el clímax de terror en el estudio del difunto.

Scream of the Wolf
El aullido del lobo
(Dan Curtis, 1974)

Un policía recurre a un viejo amigo experto en la caza (Peter Graves) para desentrañar unos misteriosos asesinatos que parecen cometidos por un lobo. Las pistas que deja el animal son extrañas y

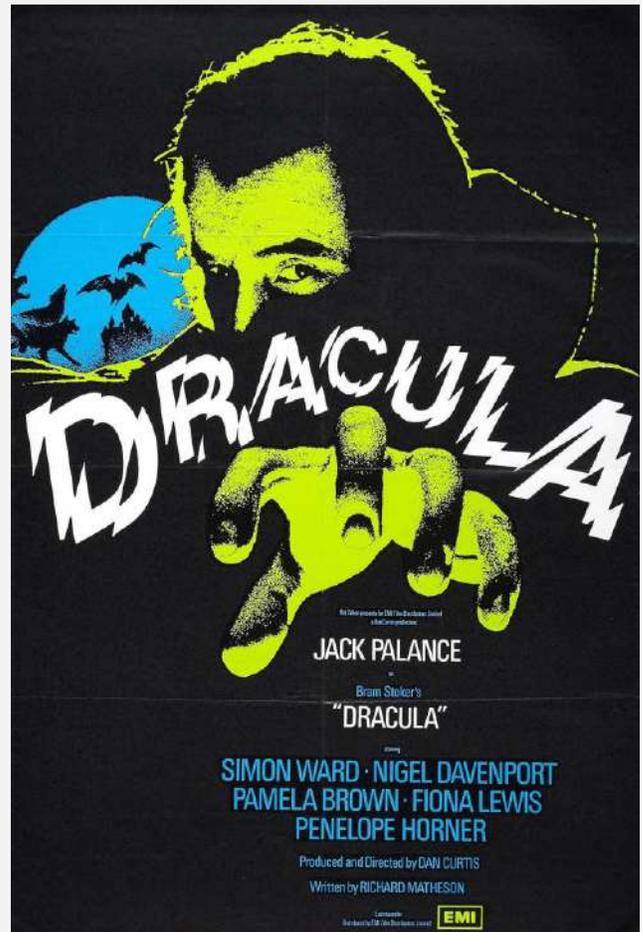
contradictorias: a veces parece, incomprensiblemente, que anda en dos patas. Existe otro cazador con aires sospechosos, que habla enigmáticamente y es muy extraño. La idea de un hombre lobo deja de perfilarse como un disparate.



La película peca de exceso de verborragia (algo inhabitual en el guionista Richard Matheson) y la falta de un terror palpable. Hay en el medio un galanteo amoroso que obstaculiza la trama. Los únicos elementos para lograr los climas terroríficos son el uso de bosques neblinosos con luz oblicua y la cámara subjetiva con la visión de la bestia

cuando ataca. La banda sonora del habitual colaborador de Curtis, Robert Cobert, no alcanza el nivel acostumbrado, y por momentos deriva la partitura hacia el lugar usual (sintetizador y tintes electrónicos) de las series policiales al estilo de *Chips*.

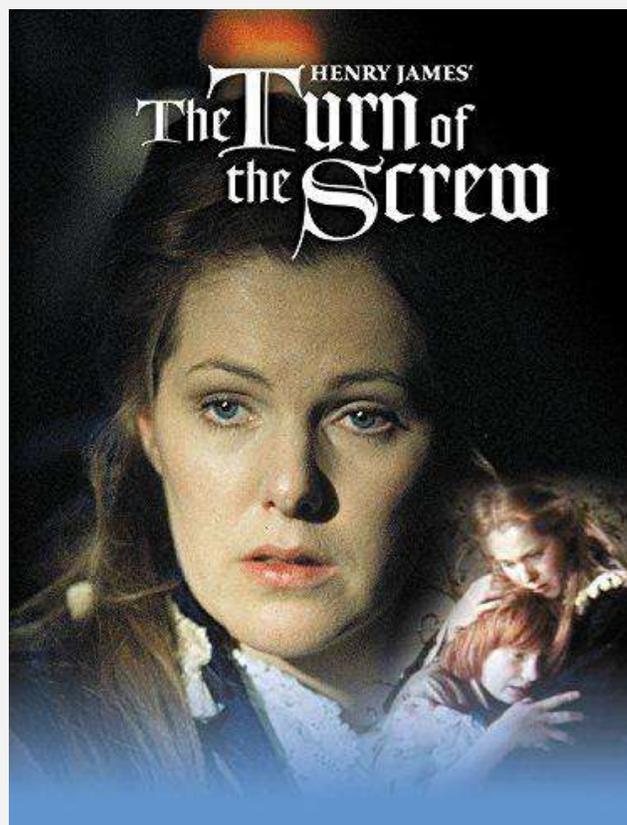
Dracula
Drácula, el último romántico
(Dan Curtis, 1974)



Hablábamos un poco atrás de las habituales referencias de Dan Curtis a la obra magna de Bram

Stoker. Se intuye en esa insistencia que el proyecto de Drácula anda merodeando por su cabeza. Finalmente, unos pocos años después de la película *Sombras en la oscuridad* concreta la realización de *Dracula*, y si vamos a ser sinceros, sale muy airoso de su cometido. Realiza uno de los films más fieles a Stoker, aun teniendo en cuenta la succulenta poda de situaciones del texto original. También efectúa un cambio sustancial en cuanto a punto de vista: sustituye las diversas voces que guían el relato y suprime cualquier atisbo de comunicación epistolar (esqueleto del libro) y opta por narrar la historia desde afuera del film. Los ambientes donde se mueve el vampiro son suntuosos y rancios, de tonalidades opacas, detalle que se opone casi dialécticamente a los decorados de la casa de Lucy, coloridos y vivaces. Al respecto, es muy interesante la preponderancia del rojo en la mansión de los Westenra: las paredes, los veladores, hasta el chaleco de Van Helsing anuncia el rojo de la sangre. Muy atildadas y contenidas (sumamente victorianas, podríamos decir) las actuaciones de todos los personajes, que distan bastante del histrionismo de Jack Palance, que compone un Drácula como debe ser: desbordado, monstruoso, pulsional, romántico.

The Turn of the Screw
Otra vuelta de tuerca
(Dan Curtis, 1975)

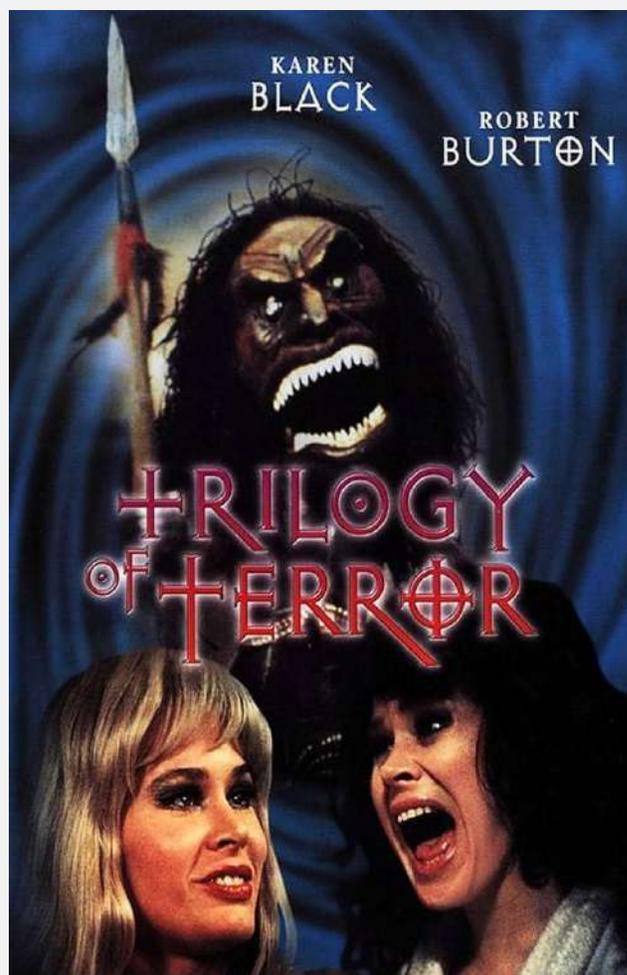


Otra de las adaptaciones de textos de la literatura clásica a la pantalla chica realizadas por Dan Curtis que, como siempre, prefiere permanecer fiel a la obra original. Lynn Redgrave (menos conocida que su hermana Vanesa, pero igual de notable) encarna a la institutriz que se tambalea entre la historia de fantasmas y la locura. Muy logrados el clima opresivo, la fotografía (sobre todo en las escenas nocturnas), y la expresiva, sugerente y muy medida música de Cobert. El momento en que la institutriz se mira al espejo y ve, en lugar de su

reflejo, el de la maestra muerta, sugiere, genialmente, que quizás no estemos frente a una historia de aparecidos sino más bien ante un desgraciado y simple caso clínico. Esa ambigüedad entre el terror y la mera locura aumenta el desasosiego del espectador frente a la obra. Logra palpase la sexualidad malsana que sospecha la niñera (y que es también señal de su evidente represión en ese terreno) sobre todo en las escenas con el joven Miles, y tiene su más clara muestra en el beso en la boca (que Miles había intentado darle en una escena previa, y que ella logró escamotear) del desenlace, cuando el niño se convierte en el maligno Peter Quint. Curtis lleva la confusión entre fantasmagoría y locura a su punto máximo cuando la institutriz empuja a Quint por las escaleras, pero el que cae es Miles, y muere. Quizás en su afán de salvar al niño de la perversa aparición sea ella la causante de su muerte, consumando la tragedia. Una de las piezas maestras de Dan Curtis, fiel reflejo de la obra magistral de Henry James. Son muchas las veces que este texto fue adaptado a la televisión, pero ésta es sin dudas la que lo hizo con mayor fortuna.

Trilogy of Terror
Trilogía de terror
(Dan Curtis, 1975)

Podría decirse que esta obra es una de las que más atesoramos en nuestro recuerdo toda una generación de telemaníacos.

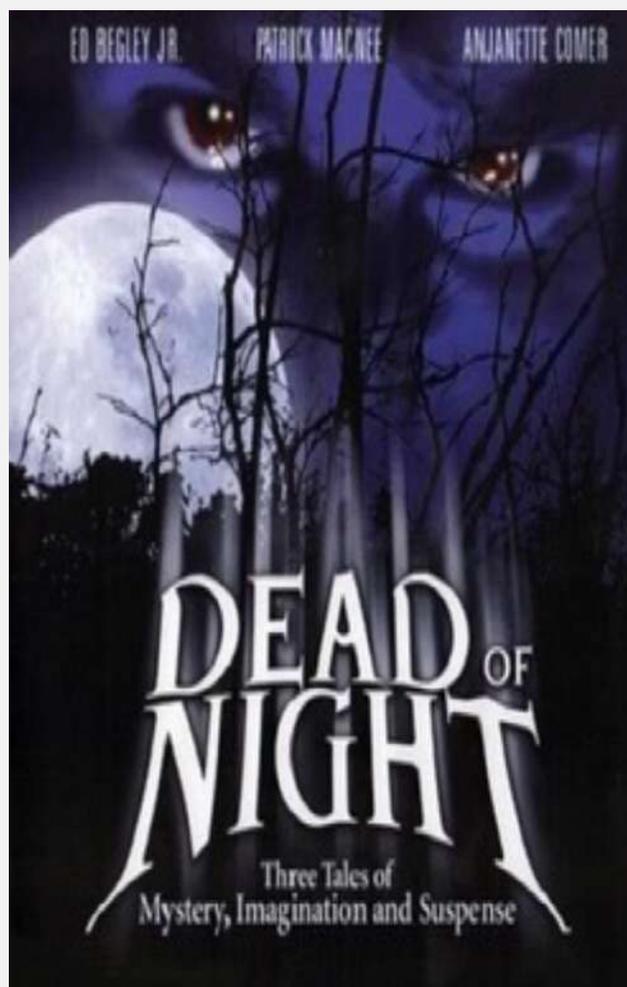


Está conformada por tres historias de horror —la trilogía es habitual en muchas películas de terror de la época, como las notables producciones de la productora británica Amicus, contemporáneas a la realización de este telefilm—, que se asientan en dos pilares fundamentales: la actriz Karen Black y el escritor Richard Matheson. Los tres segmentos llevan como título el nombre del personaje protagonista, siempre interpretado por la misma actriz: Julie, Millicent y Therese, y Ame-

lia. El primero (que, a decir verdad, tiene una narración un poco tramposa) cuenta la historia de un estudiante que es un *playboy* y logra seducir a su profesora y someterla con violencia, sin sospechar que los hechos son inversos a lo que él imagina. El segundo relata la conflictiva relación de dos hermanas gemelas muy antagónicas que terminan siendo las caras de una misma moneda. Es muy bueno el recurso del diario que escribe Millicent relatado en *off* sobre las acciones de Therese, esa "simultaneidad" aleja de la mente del espectador la posibilidad de intuir el final de la historia, y muestra a un Matheson inspirado. El tercer relato es el que ha calado hondo en nuestra memoria, grabado a fuego como momento espe-luznante de nuestra niñez. Amelia es un unipersonal de Karen Black encerrada en un departamento con un muñeco ritual africano que representa a un guerrero zuni que inesperadamente cobra vida y quiere matarla. Las angulaciones inesperadas, las subjetivas de la pequeña efigie, el montaje veloz unido al rápido accionar del muñeco, la música incidental, son elementos que se amalgaman para soportar el verosímil y logran que una narración tan austera permanezca en el terreno de lo espantoso. Una pequeña y memorable obra maestra. El lucimiento de Karen Black en las tres historias es deslumbrante, y contando solamente su actuación en este telefilm podría ingresar cómodamente al Olimpo de las grandes divas del fantástico, junto

a glorias como Bette Davis, Barbara Steele e Ingrid Pitt.

Dead of Night
El profundo silencio de la noche
(Dan Curtis, 1977)

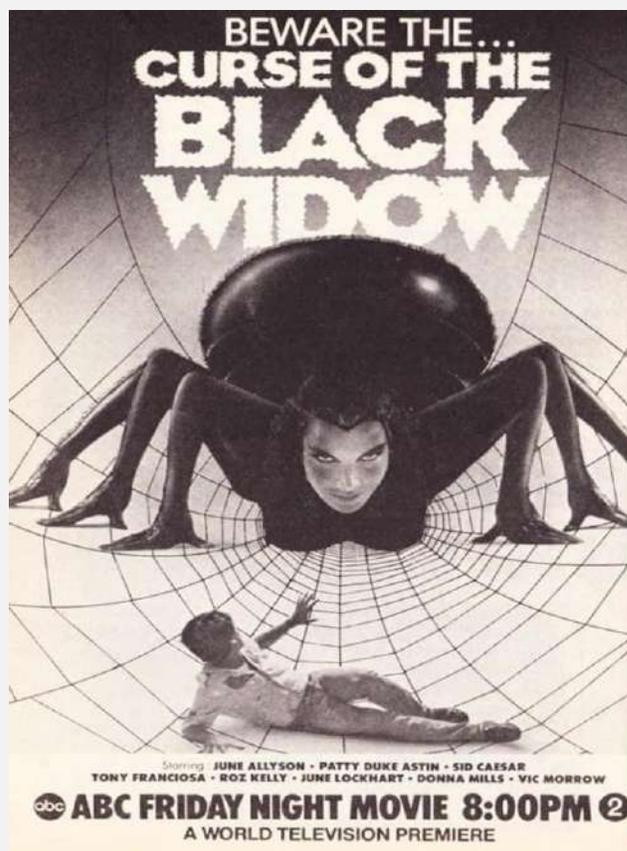


Este telefilm está compuesto, como plantea el relato en *off* del inicio, por tres historias: una de misterio, una de imaginación y una de terror, y las tres acuñadas por (una vez más) el gran Richard Matheson. La primera, *Renacimiento* es bastante *light* y se puede asociar a cierto cine blanco de

Steven Spielberg como *Always*, y cuenta las peripecias de un joven que de forma sorpresiva regresa a un pasado remoto por virtud de un auto antiguo, y con ese viaje modifica su propio futuro. La segunda, *No hay tal vampiro*, es un relato que amaga hacia lo fantástico y deviene en el misterio de explicación racional (algo que irrita un poco al espectador que disfruta de lo fantástico), con estupendo protagónico de Patrick Macnee (protagonista de la serie *Los vengadores*). La tercera historia es *Bobby*. Digámoslo de entrada: *Bobby* es la obra maestra absoluta de Dan Curtis. La fotografía *flou* y de tintes irreales es la estrella de este medimetraje. El *tour de force* entre Joan Hackett y Lee H. Montgomery, únicos protagonistas, es impecable. Los claroscuros, los truenos, la cámara envolvente y en continuo movimiento y la música incidental crean climas sumamente tenebrosos. Es un film ejemplar en tanto horror arquitectónico donde lo espacioso deviene especioso, los ángulos y diagonales son amenazantes, la escalera forma parte del drama, los muebles, agazapados, parecen acechar desde la oscuridad y el pentáculo en el piso de la sala es recuerdo permanente del pacto infernal. Bobby hablando de él siempre en tercera persona (un hallazgo) sugiere un desdoblamiento, que será explicitado en el terrible final. Férrea puesta en escena de Dan Curtis, que mixtura magistralmente todos los elemen-

tos que tiene a su alcance para lograr esta maravilla del cine televisivo, todo un ícono de los años 70.

Curse of the Black Widow
La maldición de la viuda negra
(Dan Curtis, 1977)

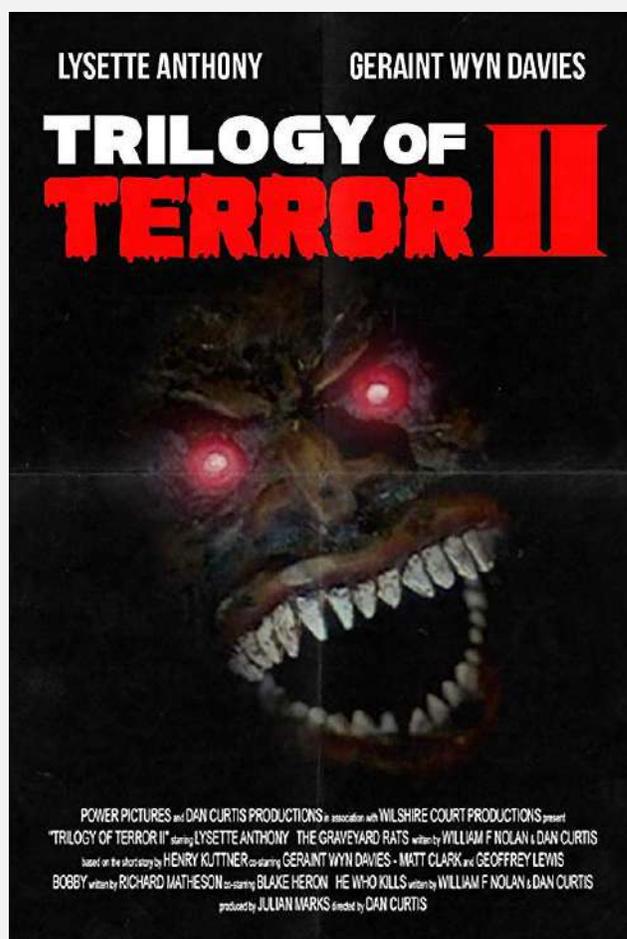


El detective privado Mark Higbie es requerido por la rubia Leigh Lockwood para que indague la misteriosa muerte de su novio, que ha sido atacado en plena noche mientras la esperaba, y la única pista es una misteriosa mujer de negro. Leigh tiene en su haber un marido asesinado, una

hermana melliza y un padre muerto en un accidente aéreo al cual sobrevivió siendo un bebé junto a su hermana, aunque una de ellas fue picada por una araña venenosa y estuvo casi al borde de la muerte. La película toma elementos de varios lados y los amalgama de manera muy original. Del cine negro extrae –con cierta ironía– arquetipos como el investigador y la *femme fatal*; del mito del licántropo, la maldición de la luna llena y la metamorfosis; del vampirismo, el tema del ser sobrenatural que se alimenta con sangre; de leyendas antiguas, a la mujer histérica que por ataque de celos se convierte en un ser terrible y vengativo (como la temible Hanya, habitual en el clásico teatro Noh de Japón) y termina el cóctel con algo del tema del doble, y la escisión de la personalidad a la manera de *Psycho* (*Psicosis*, Hitchcock, 1960). Curtis elige contar la historia con aire liviano, sobre todo en la pose ligera del detective que encarna Tony Franciosa, lo que enfría un poco y disminuye el sentimiento de horror. Eso no quita que sucedan crímenes terribles, el suicidio de una madre y un final desesperanzador. El monstruoso arácnido que no es más que una marioneta gigante aporta cierto aire *naif*.

***Trilogy of Terror II*
Trilogía de terror 2
(Dan Curtis, 1996)**

Este telefilm está compuesto por tres relatos de extraña conjunción: consta de una historia original, una *remake* y una secuela. El nexos, como en el caso de la primera *Trilogía de terror* es la utilización de una actriz en común en las tres historias, y en este caso la elegida es Lysette Anthony.



La narración inicial, *Las ratas del cementerio*, es un relato bien armado y con cierto gusto nostál-

gico y algo demodé, que se percibe en las actuaciones desbordadas y en la exacerbación de los efectos especiales de corte analógico, una constante en toda la obra de Curtis. Las ratas gigantes que son meollo macabro, momento aterrador y conclusión del relato, son títeres. El efecto sale airoso y no cae en lo bizarro por puro machetazo autoral: velocidad de montaje, trabajo elaborado del sonido y la música incidental, ambiente claustrofóbico y alternancia entre sombras y ramalazos de luz de la linterna. Curtis abreva en el cine clásico y lo explicita en la figura del asesino que mira *Kiss of Death (El beso de la muerte, 1947)* de Henry Hathaway, de la que toma la idea del crimen: la famosa escena de psicópata Richard Widmark –personaje similar al modelado por Curtis en la obra que nos ocupa– tirando por la escalera a una parálitica. Recordamos como dato de color que esta escena es también citada por nuestro gran José Pablo Feinmann en su novela *Los crímenes de Van Gogh*, como trivía que realiza el asesino a una de sus víctimas. Un final sorprendente que crispera los nervios y que retoma la mejor tradición de los seriales televisivos fantásticos: *La dimensión desconocida, Rumbo a lo desconocido, Galería nocturna, Cuentos de la cripta*.

La segunda historia es un refrito del medimetraje *Bobby* de *Dead of Night*, reseñada un poco más atrás. Que el propio autor se meta con una de sus cumbres e intente una *remake* es una osadía y un reto perdido de antemano. Es el mismo fracaso

que comete Haneke con sus *Funny Games* (1997 y 2007). Sólo Hitchcock ha salido airoso en estas lides con la segunda versión de *The Man Who Knew Too Much (El hombre que sabía demasiado, 1956)*, infinitamente superior a la primera versión, que hiciera en 1934. El oficio de la Lysette no puede compararse con la composición insuperable de Joan Hackett en la obra original, que combinaba de forma magistral su anhelo de madre doliente con relampagueos de locura incipiente. Pierde también en otros rubros como ambientación y fotografía, e incluso en el maquillaje del monstruo. No es que sea un mal film, sino que se opaca frente a la propia mano maestra del realizador en la versión original. Las comparaciones son odiosas, pero en este caso, inevitables.



Lysette Anthony

La tercera historia, *Él es quien mata*, retoma la historia del cuento *Amelia*, que conformaba el último tramo de la primera *Trilogía del terror*. La

policía encuentra los cadáveres de Amelia y de su madre, y un muñeco de madera chamuscado que es remitido a una joven científica para su estudio. Como era de esperar el guerrero zuni vuelve a la vida y comienza a hacer de las suyas. No hubo demasiada imaginación en el guion, se acude constantemente a recreación de situaciones ya vistas en la primera parte e incluso a idéntico final. Puede disfrutarse esta obra desde la perspectiva de la nostalgia y el encomiable (e infructuoso) esfuerzo de la protagonista para despegarse de la confrontación de su actuación con la de Karen Black. El muñeco se lleva todos los aplausos en su andar hiperkinético, sus gritos histéricos y su oficio expeditivo.

Los telefilms de Curtis hacen gala de economía de recursos, explotación del fuera de campo, provechosa utilización de la oscuridad para el escamoteo y soberbio uso de los maquillajes (notables son el monstruo enano con que finaliza *Bobby* o el zombi de *Las cintas de Norliss*). Hay que resaltar la utilización tan eficaz que hace del *zoom* destacando los primeros planos de los personajes o acentuando situaciones; recordemos que autores del calibre de Mario Bava o Visconti han recurrido a este recurso (bastante vilipendiado por la crítica) en obras que hoy son consideradas maestras, como *Morte a Venezia (Muerte en Venecia)*, 1971) o *Lisa e il diavolo (El Diablo se lleva a los muertos)*, 1973). Sus relatos siempre se atienen a lo estrictamente narrativo, no están floreados

por situaciones inútiles o preciosismos vanos. Si un personaje se pone a cocinar, es porque el hecho es fundamental a la trama (*Amelia*), si ejerce un oficio, éste le va a servir para algún fin sustancial a la historia que se cuenta (*Julie*) y si se muestran algunos elementos y se hace hincapié en ellos es que se van a utilizar en la acción (como los cuchillos en *Bobby*).

El listado de sus colaboradores, que se repiten a lo largo de su obra, es de primera línea: el escritor Richard Matheson, el guionista William F. Nolan, el músico Robert Cobert, el productor Robert Singer, el director de fotografía Paul Lohmann. Dan Curtis demostró que puede hacerse cine fantástico de bajo presupuesto y gran calidad para la televisión y que estos productos nada tienen que envidiar a los que realiza su hermano mayor, el cine.

Notas

Algunas de estas reseñas pueden hallarse en el *Libro de oro de Cinefania*, edición en papel: Shock TV.

Una primera versión del segmento sobre J.M.Moxey fue publicado en 2019 en:

<https://www.perroblanco.net/jlm-un-autor-secreto/>

Claudio Huck

MACARONI

DEL PESTO AL FILETTO

LUIGI e AURELIO DE LAURENTIIS - MASSFILM presentano

Un film di **ETTORE SCOLA**



MARCELLO MASTROIANNI - JACK LEMMON

maccheroni

Soggetto e Sceneggiatura di RUGGERO MACCARI - FURIO SCARPELLI - ETTORRE SCOLA

Musica di ARMANDO TROVATI - Direttore della fotografia CLAUDIO RAGNONA A.I.C. - Scenografia di LUCIANO RICCI - Montaggio di CARLA SIMONCELLI



Una produzione FILMAURO - MASSFILM sponsorizzata dal **BANCO DI NAPOLI**

Prodotto da LUIGI e AURELIO DE LAURENTIIS e FRANCO COMMITTERI



Por Roberto Pagés

Hubo una época y un lugar donde los guionistas cinematográficos brillaban como girasoles rebeldes a su destino.

No había soles acaparadores de sus vueltas infinitas. Eran el sol. Fecundos y generosos. Los directores, desde Mario Monicelli hasta Dino Risi, pasando por Luigi Comencini, entre otros, eran luces de la luna. Más o menos brillantes según el oro que derramaban con sus historias y sus personajes, esos escribas inspirados.

El lugar fue Italia y la época se extendió desde finales de la década del cincuenta hasta los sesenta. En los ochenta fatídicos se diluyeron en la noche del hastío y del cansancio. Un personaje periodista de *La terraza* lo anticipaba: “Hace treinta años que escribo el mismo artículo. Cambian los nombres y las situaciones, pero todo sigue igual”. Hacía treinta años, también, que esos guionistas machacaban sobre la conciencia colectiva italiana con su humor patético, con sus ilusiones tronchadas, con los cambios siempre esperados, siempre postergados.

Quizás para sentirse menos solos, estos guionistas se presentaban de a dos o en malón. Parejas célebres fueron Agenore Incroce y Furio Scarpelli (dos en uno, firmaban Age-Scarpelli), Massimo Franciosa y Pasquale Festa Campanile, y Ruggero Maccari y Ettore Scola. Otros dos, Tullio Pinelli y Ennio Flaiano, trabajaban desde siempre, opacados, para un genio, Federico

Fellini. Susso Cecchi D’Amico escribía para Luchino Visconti con la compañía que éste decidiese, Enrico Medioli varias veces, y hasta el impensable *Festa Campanile* para Rocco y sus hermanos. A veces se sumaban otros (Sergio Amidei, Rodolfo Sonego, Antonio Bevilacqua, etc.) y no faltó el film colectivo *Los nuevos monstruos*, donde directores y guionistas formaron un todo indiscernible acorde con la ideología que sustentaban, siempre contraria a la corrupción y a los negociados que recién hace un par de años los italianos, como sociedad, terminaron reconociendo en la clase política.

El gran puntapié inicial lo dieron Age-Scarpelli con *Los desconocidos de siempre* (con Monicelli en la dirección), un film que todo el mundo tomó como algo gracioso sin ver que detrás de la risa —mucho— se ocultaba el patetismo de unos desgraciados caídos del sistema imperante de exclusión económica y social. El “salvarse” a través de un robo a lo “Rififi” (film francés famoso en la época), con su carga de frustración inevitable, no era más que la formulación artística/popular de un desencanto mayor y terrible. Apenas unos años después, el mismo trío ofrecía en *Los compañeros* una escena ejemplar y reveladora del estado de las cosas: el profesor Mastroianni baja de un tren en un pueblo perdido, en su inacabable peregrinar por una mayor justicia social. Pregunta a los primeros que se le cruzan, unos obreros en conflicto con la patronal: “¿Qué pueblo

(paese) es este?”. “Un paese di merda”, contesta una voz anónima en el grupo; es decir, la comunidad toda.

Esta intromisión del chiste patético en la realidad cotidiana, de la nota grave en medio del jolgorio, de la broma que escamotea la tragedia, fue la marca de fábrica indeleble de los guionistas italianos que conformaron lo que se dio en llamar “la comedia a la italiana”, siempre tragicómica. No importaba el espacio/tiempo donde se desarrollaba la acción. Desde la Edad Media de La Armada Brancaleone hasta el mundo contemporáneo de *Los monstruos* (o la citada *Los desconocidos de siempre*) el tono es siempre el mismo: la conciencia clara de un mundo absurdo, muchas veces ridículo, siempre patético, donde los desarrapados de la tierra luchan inútilmente contra un poder social, económico, político y a veces hasta metafísico infinitamente superior.

La mayoría de estos artistas se mantuvieron en los lugares donde habían comenzado sus carreras. Otros, saltaron hacia la dirección. Festa Campanile es la muestra del que se despeña hacia lo olvidable e indignante. Ettore Scola, con sus más y sus menos, merece un párrafo aparte.

SCOLA DE ARTE

Ettore Scola ha pifiado, y mucho, cuando se ha acercado a la pretenciosidad artística. Es decir: cuando ha abandonado el modesto y eficaz lugar

del retrato humano y social que tan bien conoce, y se ha internado en los vericuetos ajenos de un arte que no le es propio. No le niego el intento (todo artista tiene derecho a explorar en el sentido que le venga en ganas), simplemente apunto su fracaso. *La noche de Varennes* y *El baile* son las muestras más notorias de ese desfase entre lo que siempre fue y lo que quiso ser.



La noche de Varennes (1982)



El baile (1983)

El baile, por la repercusión incomprensible en la crítica, merece algunas líneas. Concebida originalmente para el teatro, tiene en su traslación al

cine su mayor impedimento. Ese ritual de distintos bailongos que marcan las épocas del siglo, se lo intuye eficaz desde una butaca a veinte metros del escenario y con un único punto de vista: precisamente el espacio que ocupa la butaca y la visión del ritual desde ese lugar. La cámara cinematográfica, con sus planos medios y sus primeros planos, nos instala en el centro de la acción. Como no bailamos —la cámara de Scola no baila, como podría bailar la de Vincente Minelli—, somos partícipes ajenos de una fiesta incomprensible. La mudez de los personajes y la gestualidad como único medio de comunicación se anulan con la cercanía. Las marionetas son demasiado evidentes. No hay carnadura y todo lo humano nos es ajeno. La distancia que impone el teatro seguramente le daba una vida que la lente implacable de la cámara le quita. La ausencia de la palabra, ese puntal donde se asentó buena parte de la comedia italiana, empeora las cosas. El patetismo surgido de las situaciones en los otros films se ha hecho patético en la misma formulación de *El baile*: a los mimos hay que verlos de lejos, si es que hay que verlos. Pegados a uno son tristes payasos sin gracia. Se les notan los piolines que maneja el titiritero. Scola, en este caso.

SCOLA DE TARANTELLA

No sucede lo mismo cuando Scola vuelve a su origen, al oficio de guionista capaz de armar una

historia donde las situaciones, los personajes y los diálogos son la piedra basal de su cine. De otra manera: cuando la creación se arma sobre el papel y con la máquina de escribir, nunca con la organización espacio/temporal de la puesta cinematográfica. Cuando, por fin, su labor de director —generalmente correcta, sin particularidades de excelencia— queda subordinada al brillo evocado al comienzo de estas líneas, aquel de las grandes comedias donde los guionistas eran los auténticos creadores de ese cine que pegó mucho y fuerte, muestra indeleble de la cultura popular italiana.

En ese recorrido, partió de los *sketches* lúcidos y desprolijos, y a la vez sumamente eficaces, de *Parliamo di donne* (donde usos y costumbres de los italianos eran retratados tanto con ferocidad como comprensiva ternura) hasta el largo aliento de *La familia* (saga entre cuatro paredes por donde desfilaba la historia peninsular de este siglo) y el que quizás sea su mejor y más entrañable film: *Nos habíamos amado tanto*.

En esta, Scola y su humilde reconocimiento a los genios itálicos del guion (Age y Scarpelli, convocados para la ocasión) alcanzó la perfección del arte que le es propio. La comedia de costumbres donde los personajes encarnan distintos aspectos de la sociedad italiana, los avances y retrocesos, el tiempo que fluye distinto para unos y otros, la postura moral y ética de cada uno frente a las

variadas situaciones, la grandeza y las miserias que, alternativamente, ocupan el centro de la escena.

Los amigos comunes que parten de un mismo origen se desmadran en el camino de la vida a partir y a través de sus ambiciones, de sus sueños y de las pesadillas que el tiempo político y social les impone. El pobretón cobijado en el cine y en la discusión política, el claudicante nuevo rico (acomodado a los tiempos que corren) y el proletario tenaz y orgulloso de su lugar en el mundo fueron tres inolvidables ejemplos de una época, un lugar y una moral que se extendió con su ejemplo a cualquier país con una cultura más o menos similar.



Macaroni (1986)

MACARONI CON KETCHUP

Macaroni, que acá presentamos, no parte solamente de una feliz idea de producción para conquistar el mercado norteamericano: la conjunción

de Mastroianni con Jack Lemmon y un idioma que alterna el italiano con el inglés predominante. La idea es confrontar, una vez más, esa Italia dividida entre los que ocupan el centro de la escena —los ricos, los poderosos— y los que habitan en los arrabales últimos. Lemmon llega como alto ejecutivo de una empresa aérea a una Nápoles que en su fachada ofrece una cultura de primer mundo: se habla inglés, la ropa y los autos son carísimos, el apuro por los negocios, mayúsculo. En la periferia, Mastroianni —un viejo amigo de los tiempos de la guerra a quien Lemmon, por supuesto, ha olvidado— representa una Nápoles pintoresca, a menudo cursi, pero todavía capaz de jugarse una ficha a la solidaridad, a los sueños, al arte popular y al conocimiento entre vecinos.

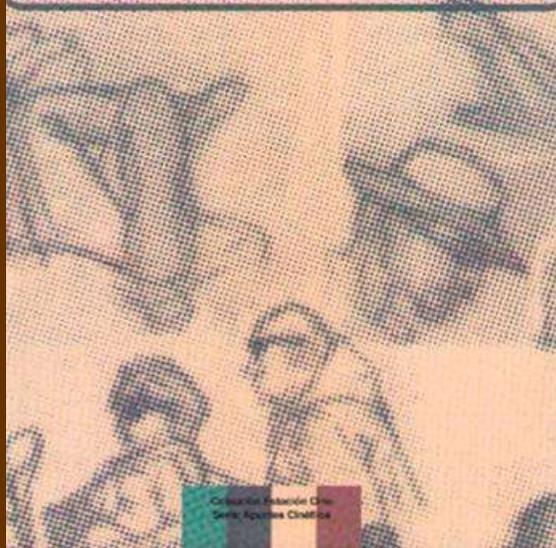
Roberto Pagés

Este texto fue publicado en la revista *La videoteca del Dr. Caligari* N° 3 (octubre de 1994), publicación que acompañaba la edición en VHS de la película.

Este texto fue posible conseguirlo gracias a la gentileza de Adrián Muoyo, director de la Biblioteca de la ENERC.

La pantalla dibujada

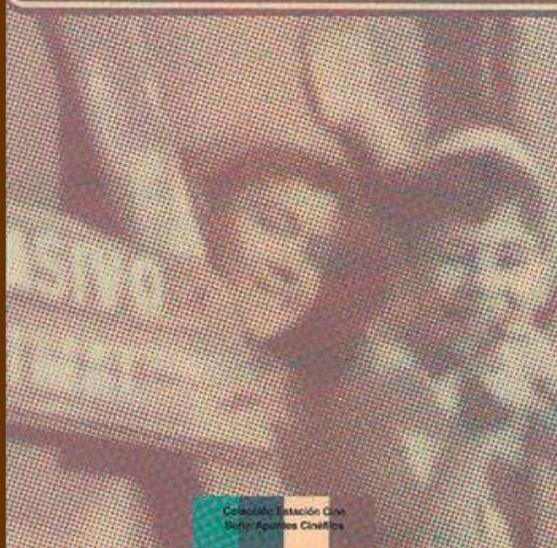
Animación desde Santa Fe,
por Leandro Arteaga.



Colección Estación Cine
Serie Apuntes Cinéfilos

Cuando llegan las aguas

Los inundados de Santa Fe,
por Sergio Luis Fuster.



Colección Estación Cine
Serie Apuntes Cinéfilos



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

CINE Y FÚTBOL

Colección Estación Cine N° 19



Editorial Ciudad Gótica



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

CINE Y TIERRA

Colección Estación Cine / N° 20

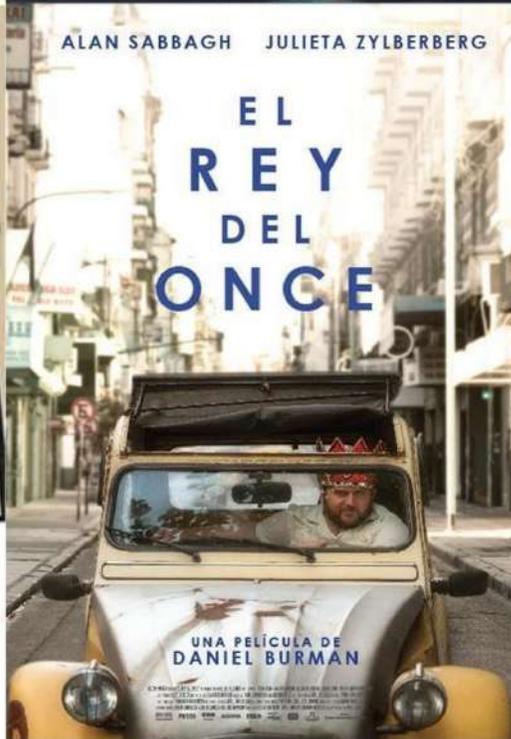
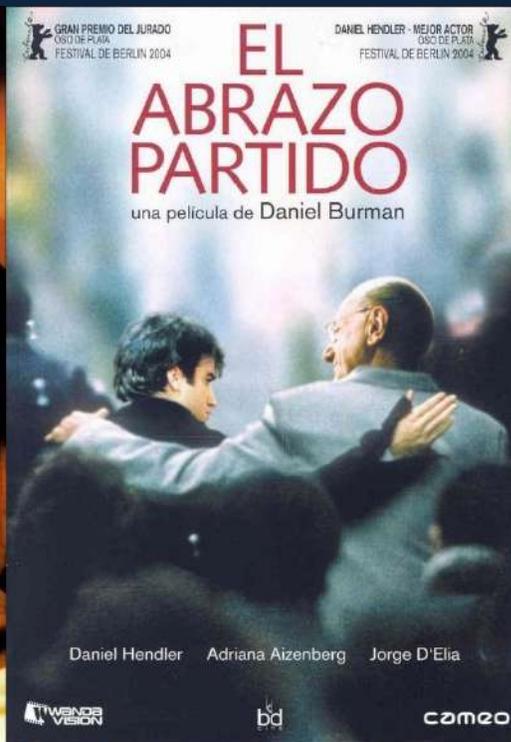


Editorial Ciudad Gótica

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

Daniel Burman

Deseo, identidad y mandato



Por Milena Schilman

El nombre Ariel es el puntapié de esta recopilación de cuatro películas dirigidas por Daniel Burman. Comedias dramáticas que narran las tensiones que emergen del deseo de los personajes principales en contraposición con los mandatos familiares ligados a la tradición judía. El vínculo con el padre (o la falta de éste) es el eje conflictivo de los films.



Daniel Hendler en *El abrazo partido*

El abrazo partido (2003) y *El rey del Once* (2016) comparten como escenario el barrio porteño de Once. En el caso de *El abrazo partido*, Ariel Makaroff (Daniel Hendler) trabaja con su madre Sonia (Adriana Aizenberg) en una lencería ubicada dentro de una galería venida a menos. Allí mismo tiene una oficina su hermano mayor (Sergio Boris), que se dedica a la importación de chucherías varias. El padre de ambos, Elías (Jorge D'Elía), se fue a vivir a Israel para combatir en la guerra de Yom Kippur y jamás regresó. Pese a la lejanía, el hombre deja rastros: llamados

telefónicos a su exconcubina (Adriana Aizenberg), envíos de dinero para su familia y su presencia en las anécdotas de los comerciantes. La figura de Elías sobrevuela la zona pero su ausencia dejó en Ariel marcas importantes en su personalidad.

Ariel decide tramitar el pasaporte polaco para emigrar y dejar atrás su rutinaria vida. Sin embargo, salir de ese pequeño mundo no es tan sencillo como parece. Entre pintorescos personajes, que muestran con humor algunas costumbres judías y de la zona comercial (donde también aparecen reflejadas las colectividades coreana e italiana), el hastío de Ariel ante lo predecible se hace presente. El encuentro con su padre lo terminará de anclar a un sitio de pertenencia, donde su resistencia a lo identitario parece estar ligado al enojo y la tristeza generados por el abandono.

En *El rey del Once* el protagonista vive en el exterior. Ariel —no se menciona cuál es su apellido— (Alan Sabbagh) es economista, reside en Nueva York y regresa al país para que su padre, Usher (Usher Barilka), y su novia se conozcan (su madre falleció cuando él era pequeño). Sin embargo, por motivos laborales ella no viaja con Ariel, sino que lo hará más adelante. Previo a subirse al avión el protagonista recibe llamadas telefónicas de su padre con una serie de pedidos de lo más diversos, vinculados a una fundación

de ayuda comunitaria que preside. Estas demandas repentinas y poco claras se repetirán a lo largo de varios días a través del mismo medio, ya que Usher no aparece físicamente hasta el final de la película. Al igual que en el film anterior, su ausencia no quita que esté presente (acá mucho más fuertemente) entre vecinos y comerciantes del Once. Uno de ellos dice: “No hay ningún lugar donde no esté, es el rey del Once” (el estar en todos lados y en ninguno dejó ausencias importantes en la vida de Ariel).



Alan Sabbagh y Julieta Zylberberg en *El rey del once*

La falta de explicaciones es el quid de la trama, que gira en torno a una alocada recorrida por el barrio, donde aparecen personajes y situaciones de lo más curiosas. La presencia de Eva (Julieta Zylberberg), judía ortodoxa que no emite palabra, contrasta con el bullicio permanente del Once, e inquieta y deslumbra a Ariel. En el transcurso de las jornadas en Buenos Aires lograrán que el protagonista vuelva a abrazar sus orígenes. Ante todo, la sangre tira.

Las tramas de *Esperando al Mesías* (2000) y *De-recho de familia* (2006) se vinculan con las labores compartidas por padre e hijo. Al igual que en *El rey del Once*, en ambas películas las madres de los protagonistas fallecieron. La crisis es el punto fuerte en *Esperando al Mesías*, película coral que muestra el rebusque de sus personajes en el mundo laboral, producto de un estallido financiero en Hong Kong que repercute en Argentina. Ariel Goldstein (Daniel Hendler) trabaja junto a su padre, Simón, (Héctor Alterio) en un restaurante de comida judía ubicado en Once que baja sus persianas. Tras la pérdida de los ahorros familiares y la muerte de su madre se ve obligado a buscar trabajo por fuera de su comunidad (ya que también trabaja filmando cumpleaños, casamientos y demás festividades).

Su puesto en una productora de televisión le permite conocer nuevas personas y vincularse sexo-afectivamente con una compañera de trabajo (Chiara Caselli). Esto trae consigo cuestionamientos acerca de su vida, sus decisiones y su futuro. Se aleja un poco de su padre y de su novia de toda la vida (Melina Petriella), pero algo parece atarlo a lo hartamente conocido. Finalmente, Ariel decide retomar su vida dentro de la comunidad. Su historia se entrecruza con la de otro hombre, Santamaría (Enrique Piñeyro), exbancario devenido en vagabundo que se dedica a devolver documentación encontrada en la basura, arrojada luego de arrebatos. En su deambular encuentra a

Elsa (Stefania Sandrelli), una mujer que trabaja limpiando baños en el tren y entablan una relación romántica.

Derecho de familia narra la vida a lo largo de algunos años de Ariel Perelman (Daniel Hendler). Su padre, Bernardo (Arturo Goetz), comparte su profesión: ambos son abogados. Sin embargo, no trabajan de la misma manera. Mientras que Bernardo es un reconocido profesional con gran cantidad y variedad de casos (se mueve como un todo terreno entre sus clientes), el protagonista de la película siente cierta incomodidad con la forma en que su padre se desempeña y se niega rotundamente a trabajar con él. No ejerce como abogado, sino que es docente en la facultad de Derecho, espacio en el que al igual que su padre se encuentra cómodo. Allí conoce a Sandra (Julieta Díaz), estudiante que abandona la carrera y da clases de pilates en su casa. Contraen matrimonio y tienen un hijo.

A medida que avanza el tiempo, Ariel aprende a ser padre y, a su vez, nota que su padre envejece. Pese a las tensiones propias del vínculo y a su necesidad de diferenciarse de Bernardo, aparecen rasgos en común con él. Entre lo heredado y lo propio, emerge su identidad. En los cuatro films los protagonistas aceptan su legado como parte de la construcción de su vida.

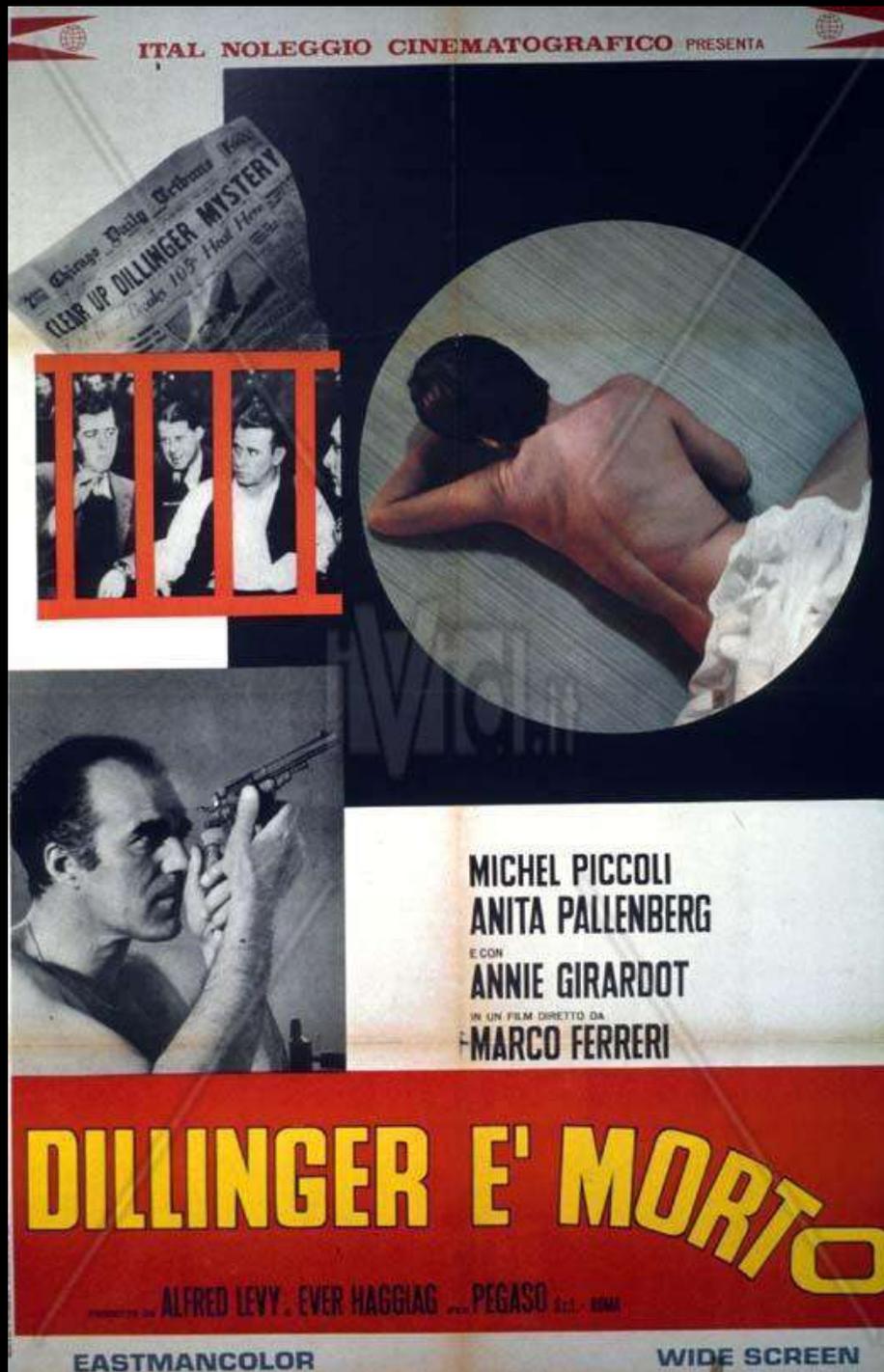
Universo Burman: Once como hipertexto

Además de las coincidencias en las temáticas, los actores y parte de las tramas hay otros elementos y cuestiones que repiten a modo de enlace o juego entre las películas. Por ejemplo, en *Esperando al Mesías* y *El abrazo partido* las novias de la juventud de Ariel tienen el mismo nombre (Estela) y son representadas por la misma actriz. Tanto en *El abrazo partido* como en *El rey del Once*, Elías y Ariel elogian a una zapatería denominada *La Babel*; en esta última película Ariel se cruza con un comerciante de apellido Makaroff, que comparte apellido con el protagonista de *El abrazo partido*. *El rey del Once* muestra una breve situación en la que un personaje interpretado por Dan Breitman relata que quiere celebrar su *Bar Mitzvah*, ya que no pudo hacerlo de niño porque se presentó con ropa de mujer y sus padres se lo impidieron. Si se busca la ficha técnica de la película, en el elenco figura que el actor interpreta a Mumi Singer, mismo nombre que la protagonista de *Transmitzvah* (2024), quien también tiene cuestiones no resueltas con su padre y en un momento clave de la película adopta el nombre “Ariel”. Dicho todo esto, será momento de ahondar en la filmografía de Burman, donde posiblemente nos topemos con huellas de lo ya realizado o con indicios de futuros films.

Milena Schilman

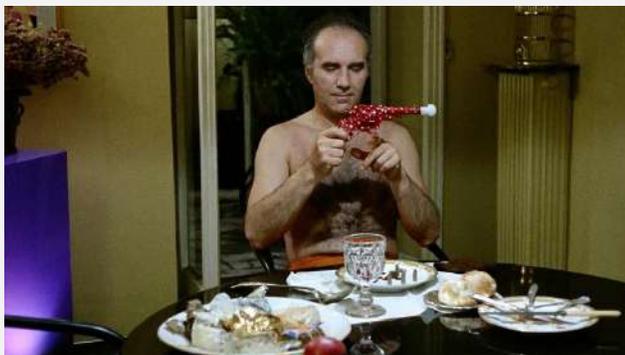
DILLINGER

HA MUERTO



Por Fabián Slongo

Con la neurosis burguesa a flor de piel, con su negatividad a cuestras, siempre directa, a veces agresiva, los personajes de Marco Ferreri deambulan en un mundo donde el realismo es extrañado a fuerza de potentes pinceladas de salvaje humor negro y situaciones insólitas.



Marco Ferreri, dice Goffredo Fofi en *Il cinema italiano: servi e padroni*, “Describe la banalidad cotidiana de la existencia burguesa, pero describe también sus propias obsesiones y temores: consumo, alimento, regresión, evasión, fetichismo, muerte. Se describe a sí mismo como burgués de los años del milagro, y lo es hasta tal punto que su intuición y su obra de depuración dan siempre en el blanco. Podría decir como Flaubert, *Madame Bovary c’est moi*. Pero a diferencia de tantos otros, tiene coraje de hacerse objeto, y sujeto del análisis, de no dejar hablar los impulsos instintivos y sentimentales, de obrar sobre ellos con la lucidez del helado desapego.”

Cuánto de lo dicho por Goffredo Fofi hay en el destructivo y atormentado escritor que va de

borrachera en borrachera y de mujer en mujer en *Storie di ordinaria follia* (Ferreri, 1981), en el ingeniero que interpreta Gerard Depardieu en *L’ultima donna* (Ferreri, 1976) y, sobre todo, en Glauco, el ingeniero industrial que en *Dillinger è morto* (Ferreri, 1969), diseña máscaras de seguridad para las empresas.

“En *Dillinger*, —prosigue diciendo el crítico italiano— la pretensión es menor y tanto más grandiosa: mostrar en los hechos singulares y mínimos, y en su cotidiana concatenación, el resultado de una sociedad definida como neocapitalista occidental: el protagonista se halla inmerso en los objetos y es objeto él mismo, producto de un proceso de reificación del cual ya no tiene los medios para escapar, por su condición, más que con el simbólico e inútil homicidio de otras menos conscientes personas-cosas, y con fabulosas y ridículas hambres inexistentes”.

Al inicio de la película vemos a Glauco (Michel Piccoli), en una empresa, observando cómo prueban las máscaras que diseña, mientras se le oye decir que está harto de su trabajo. Un ejecutivo de la misma, y amigo personal, le lee unas notas que ha escrito en referencia a las nuevas formas de alienación en el marco de la sociedad capitalista. Según se infiere de esas notas, la absorción de la energía vital de los individuos, la disolución de la personalidad en las aguas de la sociedad de consumo, ha creado un nuevo sujeto social: el hombre-objeto, que señalara el crítico italiano.

Todos estos temas, seguramente, rondan por la cabeza de Glauco durante el regreso a casa.



Allí lo espera su mujer (Anita Pallenberg). La chica se encuentra en la cama sin poder dormir. En la mesa de luz hay una pequeña pecera donde dan vueltas y vueltas unos peces de colores. Después de proveerle unos somníferos a su mujer, Glauco baja a la cocina, solo, a cenar. Enciende el televisor, se sienta a la mesa, una lámpara de moderno diseño ilumina la escena. La comida que lo espera, gélida, con textura de cartón, no despierta su apetito. El postre parece de plástico, igual que la flor que está en el florero. Glauco mete los alimentos en la heladera, se calza un delantal y se dispone a prepararse un rotundo bife. Mientras busca algunos condimentos, encuentra una vieja pistola envuelta en papeles de diarios. En el periódico, que es del año 1934, se lee la noticia de la muerte de John Dillinger, emboscado por las fuerzas federales cuando salía de un cine.

Con curiosidad, Glauco desarma la pistola, les quita el óxido a sus piezas y aceita el mecanismo. Después la vuelve a armar y se pone a jugar con ella simulando que dispara. En ese lapso, proyecta las cintas de un viaje que hiciera por el mundo con su mujer, en compañía de una pareja amiga. Son recuerdos vitales, cálidos, que incluyen la sangre en una corrida de toros, los torsos desnudos de ellas en la playa y unas manos que se mueven, haciendo bailar sus dedos, en primer plano, al son de la música. Su figura, por momentos, se superpone a la pantalla o se mueve junto a los personajes retratados. Parecen recuerdos de otra vida. Hacen suponer que, en aquellos días, el Dillinger que Glauco llevaba adentro todavía estaba vivo.

Glauco pinta la pistola de rojo. El arma (la naturaleza, el sexo, lo que quiera significar) se transforma entonces en lo único que, en manos del unidimensional Glauco, tiene posibilidad de ser: un mero objeto decorativo.

Continuando con su derrotero sin destino por toda la casa, que vale la pena enumerar ya que el filme trata justamente de eso, y siempre con la pistola pintada de rojo en la mano, Glauco se mete en la cama de la empleada (Annie Girardot), la convida con sandía y unta su cuerpo con miel. Es lo más parecido al sexo que tendrá esa noche. Una vez que sale del cuarto busca, y encuentra, balas para la pistola. De regreso en su dormitorio,

con la mujer durmiendo profundamente, revisa la cómoda y da con una viborita de plástico. Juega con ella, hace que se deslice juguetonamente sobre el cuerpo desnudo de su mujer. Después graba sus ronquidos acercándole un micrófono a la boca. Finalmente le pone dos almohadas sobre la cabeza y sin mediar aviso le dispara tres tiros.

Esta sucesión antojadiza de hechos, que podrían haber sido otros, cualquiera, diferentes, y que terminan con una huida en barco a Tahití, ilustran a la perfección la no-vida de Glauco. Según el crítico italiano Gianni Volpi: “La clausura, la negación, son radicales, no dejan ninguna perspectiva; no es un filme que rescate valores humanistas o lisonjas reformistas; para ese protagonista no hay posibilidades de salvación. Hay sólo el largo espacio de acción insensata que constituye el filme.”

En otro lugar y otro tiempo (Argentina, 2009), una pantalla dividida muestra una pared, vista desde adentro y desde afuera, que es golpeada por una maza, en el intento de abrir una ventana. Se trata de *El hombre de al lado*, una película de Cohn y Duprat, que parece continuar, con sus medios y su forma, con la idea del hombre clausurado, preso de un sistema y sin posibilidades de salida. (Allí están sus citas, u homenajes, para sugerir que la película transita por la senda marcada por Ferreri: la escultura hecha con armas pintadas de rojo, los dedos de las manos que bailan en un set de teatro improvisado con una caja de cartón).

Leonardo (Rafael Spregelburd) es un reconocido arquitecto que vive con su mujer y su hija en la casa Curutchet, diseño de Le Corbusier, en la ciudad de La Plata. Leonardo lleva una vida pautada por el “buen gusto”. Ignora, o desprecia, todo aquello que no se corresponde con su sentido estético de la vida. Pero algo no está bien en su mundo (en casa, los besos húmedos de antaño han devenido en superficiales “piquitos”) y esa ventana que se abre en el muro de al lado, donde un hombre que es su antítesis, Víctor (Daniel Aráoz), reclama su porción de sol, viene a graficarlo con inusitada fuerza.

Como es sabido, dado que es una película muy vista, Leonardo tratará por todos los medios de que esa ventana vuelva a cerrarse y que ese hombre, que él ya no puede ser, desaparezca finalmente de su vida.

Igual que en *The plumber* (Peter Weir, 1979), otra película que parece servir de referencia para *El hombre de al lado*, se trata de deshacerse de la presencia molesta que interpela (el salvaje Dillinger) para continuar, apaciblemente, siendo el hombre-objeto de siempre, un engranaje más del perverso sistema.

Fabián Slongo

TYLER CROSS

un clásico *noir*, lo que es decir que todo está allí



Por Marcelo Vieguer

Tyler Cross, hecha a la medida del género

Tyler Cross es el nombre del personaje de esta extraordinaria serie de tres álbumes: *Río Seco*, *Angola* y *Miami*. Y lo diremos de entrada: *Tyler Cross*, la historieta, está dentro de un *top ten* imaginario dentro de los mejores *comic noir* jamás hecho.

Fabien Nury es el guionista y Brüno el dibujante, francés y alemán respectivamente. ¿Y por qué dos europeos pueden realizar una historieta tan —en contenido y continente— norteamericana? Porque abrevaron en la mitología del cine, fundamentalmente, y de la novela negra, además, donde pueden despegarse de cierto realismo europeo que limita las posibilidades narrativas del género y que el lector muy rápidamente cruzará en su cabeza toda una retahíla de films y novelas del género que lo hace tan único, tan especial, tan verdadero.

No nos olvidaremos del color de la serie, que está a cargo de Lawrence Croix, tan al tono de aquellos soberbios fotógrafos que iluminaron la serie *Fallen Angels*, mítica serie creada por Steve Golin, emitida por HBO en los 90.

Tres artistas en estado de gracia para consumir la saga de *Tyler Cross*, obra maestra del género.

Tomo 1: *Río Seco*

El desierto, en el medio oeste estadounidense, con todos los tópicos que la novela negra y el cine ya nos han entregado.

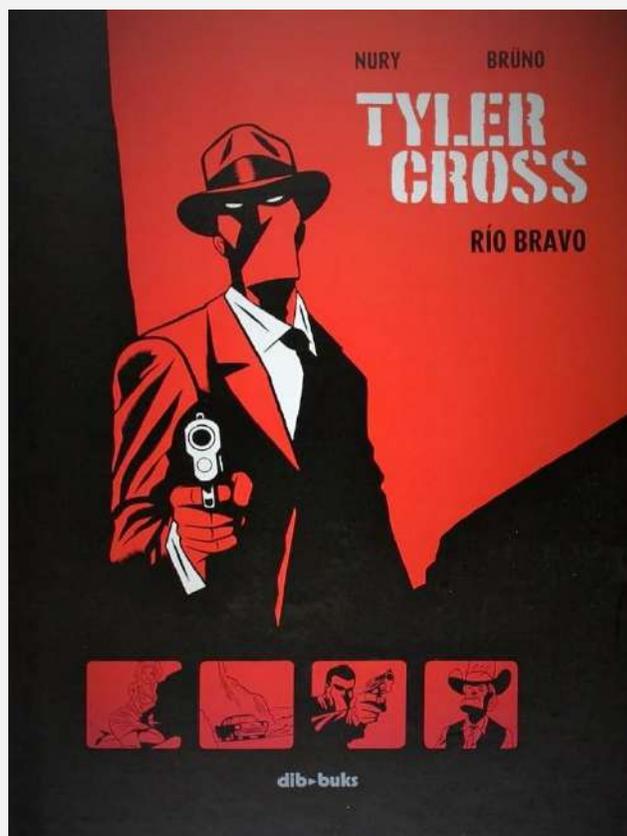
No podía ser mejor el contexto del relato. Enviado por la mafia para quedarse con un lote de heroína traída desde México, Tyler Cross llega con sus dos compañeros, la bella CJ y Ike, un forachón desmedido en músculos inversamente proporcional a su inteligencia. Como siempre ocurre en el *noir*, si algo puede salir mal (y a todo relato del género les cabe ese final), saldrá mal y por supuesto, esta no es la excepción. La cuestión es que Tyler queda solo en el desierto y con heroína en su bolso equivalente a medio millón de dólares, pero con apenas 21 dólares en el bolsillo. Así llega a un pueblo perdido en el desierto.

Pero no es un pueblo cualquiera. Es uno donde el señor Pragg es dueño de todo, incluyendo a las personas que allí habitan. Pragg tiene tres hijos, esforzándose cada uno de ellos en ser lo más inútil posible, uno como dueño del único banco, otro como *sheriff* y el otro como alcalde. Y cuando los hermanos se enteran de la heroína, implicará directamente que Tyler estará en problemas.

La violencia, resplandeciendo en un tono a lo Jim Thompson, las palabras secas y ajustadas en un estilo bien negro, donde solo puede quedar lugar para alguna aislada ironía, todo ello confluye

para dar el tono, por ejemplo, de *Traición perfecta* (*Red Rock West*, 1993), del cineasta John Dahl en cuanto a la puesta visual de la obra.

El final, donde convergen y se resuelven todas las líneas directrices del relato, referencia sin más a toda una genealogía del género negro.



Portada del primer tomo: *Río Seco*

Que cada uno de los tomos tengan nombre geográfico no es aleatorio. Todos son menos la mera localización espacial que la construcción memorística de filmes *noir* y novelas negras a las que estos europeos han leído con fruición y acertada lógica; la trama, seca y trepidante, tiene en cada

escena, un dejo, no podía ser de otra manera, de solícito desencanto en cada puesta de página: el trabajo de Brüno es superlativo.

La presentación del personaje en esta primera parte de la trilogía no pudo ser más ajustada y agregaremos que estamos en presencia de uno de los mejores *comic noir* de los últimos cincuenta años. No es para menos.

Al final de cada tomo aparece un listado de filmes y novelas del género escrita por el propio guionista en que se basó para construir cada parte del relato.

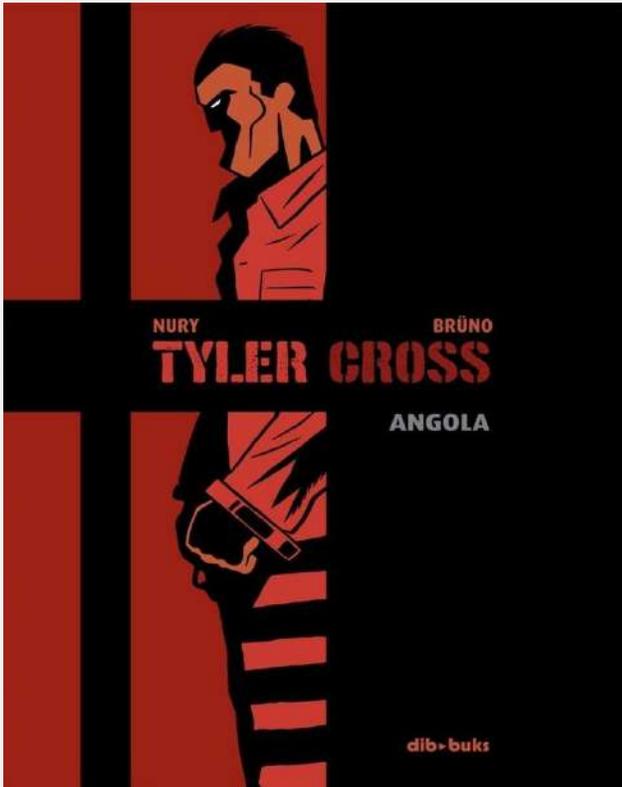
Tomo 2: Angola

El comienzo ya nos sitúa en la prisión de Angola, ubicada en Lousiana, Estados Unidos. Si en la primera presentación se privilegiaba el espacio abierto, el desplazamiento y el desierto, ahora lo es el espacio cerrado, la oscuridad y la inmovilidad.

A Tyler le proponen un trabajo seguro que, como sabemos, no es más que un directo viaje a un sinfín de problemas; empujado por Sid, su abogado que no deja de mal aconsejarlo y mandarlo directo al abismo.

La propuesta: un joyero infiel y a punto de divorciarse, joyas que cambiarán de mano para volver a su dueño luego del cobro del seguro, cosa de no beneficiar a su pronta exmujer, rápido, simple y

como puede ser en una obra entronizada en el género, boleto de primera clase y un seguro final en prisión para Tyler.



Portada del segundo tomo: *Angola*

Allí, en el presidio llamado Angola, debe sobrevivir, sabiendo que la mafia ha puesto precio a su cabeza. No la tiene fácil nuestro personaje... Porque, además y como sabemos, todos allí se declaran inocentes y desfavorecidos, pero cualquiera de ellos sería capaz de cualquier cosa por apenas un cigarrillo o acaso una pitadilla.

Fabien Nury se nutre del cine —del cine de todas las épocas, acotamos—, pero para hacer una cosa bien distinta. Hace encajar como un guante todas

las tramas que ha visto desde pequeño y las transforma en algo nuevo, como si nos direccionara, sin ambages, hacia la pura cinefilia. Porque lo que acontece en la prisión, según se nos describe, parece extrañamente real y naturalmente real, cruel paradoja de ese infierno, y así queremos huir junto a Tyler Croos de ese averno que es Angola.

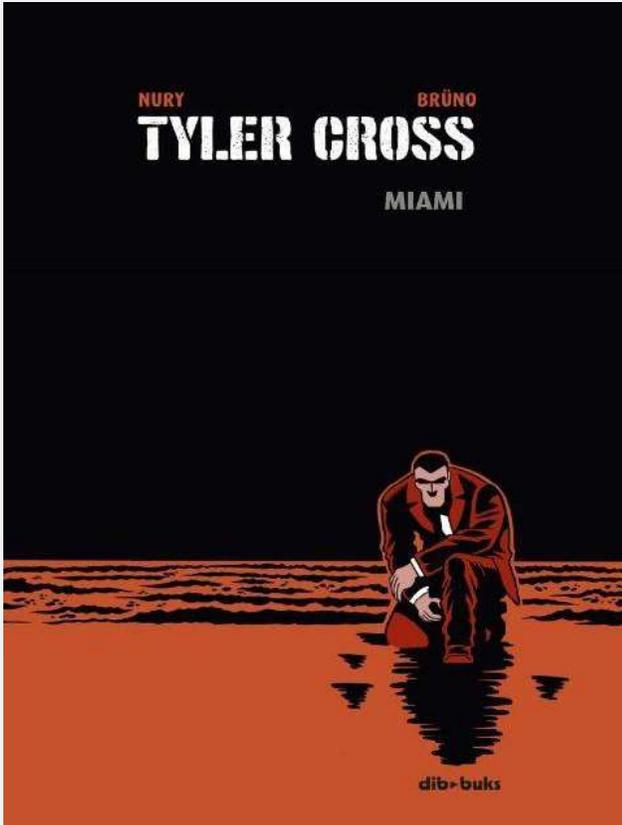
¿Podrá huir finalmente Tyler y consumir su venganza? Con este segundo tomo, se cierra la trama de la cárcel y quedará todo listo para el desenlace final, ese que tiene nombre la famosa ciudad en el estado de Florida.

Tomo 3: *Miami*

Tyler yace en la ciudad de las inmobiliarias, la de la mafia, es decir, la del dinero. Va en busca de su abogado a saldar deudas, el corrupto Sid Kabikoff, pero antes de matarlo quiere cobrar sus 72.000 dólares: estamos a mitad del siglo pasado y eso es demasiado dinero para perder. Pero el abogado invirtió todo ese dineral en una inversión inmobiliaria que, ya entendemos, es un entramado de corrupción para que ganen solamente unos pocos.

Pero, atención, quien organiza el negocio está pensando un poco más, como lo hace Loomis que la quiere solamente para él solo y más que al pobre abogado, quiere timar a la misma mafia.

Cross conoce el juego, y para ello va corrompiendo y negociando —extorsionando, bah—, a Shirley, la secretaria de *Loomis Inc.* y todo hace que el espiral de violencia se haga más y más escabroso.



Portada del tercer tomo: *Miami*

Muertes, crímenes, violencia, el dinero como motor de todas las acciones y la saga de Tyler Cross que termina tan bien como empezó.

Un listado de lo mejor del *comic noir*

Decíamos que este *noir* resultaba una historietita que ingresa al panteón del género. Bueno, aquí

enumero un listado personal, ordenado alfabéticamente:

100 balas (Brian Azzarello/Eduardo Risso)
Agente secreto X-9 (D. Hammett/Alex Raymond)
Alack Sinner (Carlos Sampayo/José Muñoz)
Balada de la costa oeste (J.P. Manchette/J. Tardi)
Balas perdidas (David Lapham)
Balas perdidas (Hill-Matz/Jef)
Blacksad (Juan Díaz Canales/Juanjo Guarnido)
Camino a la perdición (M. A. Collins/R. Rayner)
Chew (Juan Layman/Rob Guillory)
Criminal (Ed Brubaker/Sean Phillips)
Cuerpo a tierra (Jean-P. Manchette/J. Tardi)
Dick Tracy (Chester Gould)
Donde vi el cadáver (Ed Brubaker/Sean Phillips)
El asesino (Matz/Luc Jacamon)
Érase una vez en Francia (F. Nury/S. Vallée)
Evaristo (Carlos Sampayo/Solano López)
Fell (Warren Ellis/Ben Templesmith)
Gotham Central (Brubaker-Rucka/AA.VV.)
Griffu (Jean-Patrick Manchette/Jacques Tardi)
La loca del laberinto (Jean-P. Manchette/J. Tardi)
Los desesperados (Victor Mezzo/Michel Pirus)
Nana asesina (Philippe Tome/Ralph Meyer)
Negro oscuro (Victor Mezzo/Michel Pirus)
Néstor Burma (Léo Malet/Jacques Tardi)
Parker (Richard Stark/Darwyn Cooke)
Reckless (Ed Brubaker/Sean Phillips)
Sam Pezzo (Vittorio Giardino)
Savarese (Robin Wood/Carlos Mandrafina)
Scalped (Jason Aaron/R. M. Guéra)
Serie negra (Enrique Sánchez Abulí/Jordi Bernet)
Sin City (Frank Miller)
The Fade Out (Ed Brubaker/Sean Phillips)
Torpedo 1936 (E. Sánchez Abulí/Jordi Bernet)
Tyler Cross (Fabien Nury/Brúno)
Wonderball (Jean-P. Pécau-F. Duval/C. Wilson)
Yo asesino (Antonio Altarriba/Keko)



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 CINE COMO INSTRUMENTO DE DENUNCIA Y MEMORIA



Por Avril Gimbernat

EL CINE COMO INSTRUMENTO DE DENUNCIA Y MEMORIA

El cine es la memoria del pueblo, la memoria de los ausentes. Es, en muchos casos, la única manera de devolverles una voz.

En Argentina, como ya es sabido, tuvo lugar el sexto golpe de Estado. El gobierno de facto encabezado por Jorge Rafael Videla se impuso en 1976 y se mantuvo en el poder hasta 1983. Esta dictadura se caracterizó por llevar adelante un plan sistemático de terrorismo de Estado. Fue la más violenta de todas: se encargó de eliminar a cualquier persona, idea o expresión que se opusiera a su modelo económico recesivo y desindustrializador, o que cuestionara los valores occidentales y cristianos que pretendía imponer. Ocurrieron miles de desapariciones, asesinatos, torturas, violaciones y hasta apropiación de menores. Los medios de comunicación fueron tomados y su contenido fue censurado. Así varios artistas, entre ellos músicos, actores, directores, entre otros, fueron perseguidos, secuestrados y torturados por querer expresar sus ideas políticas.

Uno de los casos más emblemáticos de persecución y exilio en el ámbito cinematográfico fue el de Fernando “Pino” Solanas, fundador del colectivo *Cine Liberación* y director de *La Hora De Los Hornos* en 1968, *Tangos, el exilio de Gardel*

en 1985 y *Sur* en 1988, entre otras grandes obras. Se tuvo que exiliar hacia España, ya que había sufrido varias amenazas debido a su cine militante. La problemática principal en los largometrajes de Pino Solanas siempre fue de lucha política argentina. Su cine no solo se limitó a representar los conflictos sociales, sino que fue, en sí mismo, una forma activa de militancia. Su obra no puede pensarse por fuera de su militancia política ni de su compromiso con los sectores populares.

Otro caso igualmente significativo y trágico es el de Raymundo Gleyzer, cineasta y militante que convirtió al cine en una herramienta directa de denuncia y concientización política. Fundó el colectivo *Cine de la Base*, que promovía proyecciones en fábricas, sindicatos y barrios populares, acompañados de debates con trabajadores y militantes. Su objetivo no era entretener, sino despertar. Desde su lugar dijo: “Cuando sostenemos la posición de que el cine es un arma, muchos compañeros nos responden que la cámara no es un fusil, que esto es una confusión, etc. Ahora bien, está claro para nosotros que el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la base. Este es el otro valor del cine en este momento de la lucha (...). Es así como nosotros entendemos que el cine es un arma”. Gleyzer fue desaparecido en 1976 por las fuerzas armadas. Tenía 34 años. Aún continúa desaparecido.

El cine como instrumento de denuncia y memoria para la sociedad significa revitalizar todos los espacios que por mucho tiempo fueron silenciados y prohibidos. Es visibilizar, a través de imágenes, nuestro pasado más oscuro para permitirnos repensar el futuro. Para evitar que vuelva a suceder. En esta situación mundial en la que está de moda la individualidad y el sálvese quien pueda, el cine aparece como arma de defensa nacional. El cine colectivo, el cine que enseña y demuestra. El que nos eleva al mundo como el único pueblo capaz de enjuiciar y encarcelar a los dictadores de la última dictadura militar. Porque el cine es en parte eso, denuncia. Y la cultura es memoria.

Cuando esa memoria se proyecta más allá de nuestras fronteras, cuando el cine argentino logra atravesar los límites del país, también se convierte en testimonio para el mundo.

Argentina ganó dos *Oscars* a mejor película extranjera por *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) y *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009). La primera trata sobre la apropiación de bebés durante la dictadura. La segunda, aborda el trauma de la impunidad en los crímenes de la dictadura, y cómo esa impunidad afecta los vínculos personales y sociales incluso en la democracia. También estuvo nominada en el 2022 *Argentina, 1985* de Santiago Mitre, inspirada en la historia real del fiscal Julio Strassera en el Juicio a las Juntas.

La historia oficial fue la primera película argentina en abordar de forma explícita las consecuencias del terrorismo de Estado mientras el trauma todavía estaba muy presente en la sociedad, debido a que fue estrenada apenas dos años después del fin de la dictadura militar.

En *La historia oficial* es clave observar desde qué perspectiva se aborda el secuestro de bebés por parte de los militares. Como espectadores, no estamos del lado de una Madre de Plaza de Mayo a la que le arrebataron a su hijo, sino que nos situamos bajo la mirada de Alicia, una madre que cree inocentemente que su hija es adoptada. Una mujer que no da cuenta de la realidad en la que vive. Esta perspectiva resulta un tanto polémica, ya que el victimario se convierte en una especie de víctima debido a su ignorancia.

Había una gran parte de la sociedad que no sabía lo que estaba sucediendo, o que simplemente no quería verlo. Alicia representa una parte importante de la sociedad argentina que prefirió no hacer preguntas, que eligió creer en una relación de orden y estabilidad mientras, en paralelo, se ejecutaban políticas de desaparición sistemática y apropiación de bebés. Por eso, cuando Alicia se reúne con su amiga Ana, y esta le cuenta que fue secuestrada y torturada durante 36 días y que debió exiliarse, ocurre una escena importantísima para el desarrollo de la trama. Es un plano sin cortes en el que, de a poco, vemos cómo se transforman sus rostros: de la risa al llanto, del encuentro

al dolor. Es la primera vez que Alicia toma conciencia de una realidad de la cual cree no formar parte. Es la primera vez que reconoce lo que verdaderamente sucedió. A partir del relato de su amiga, comienza a germinar en ella la duda sobre el origen de su hija, y su vida cambia por completo. Necesita respuestas en una sociedad que, en gran parte, prefiere seguir negándolas. La película nos mete en la intimidad de una conciencia que empieza a resquebrajarse.

Alicia insiste con preguntas a su marido, pero él, temeroso de que ella descubra la verdad, le pide que deje de pensar. También acude a un cura en busca de consuelo, pero al confesarle su temor a tener una hija robada, este le responde que "Dios lo ha querido así" y la absuelve de sus pecados. En el confesionario, ella no puede acceder al cura porque él está del otro lado, los separa una puerta y los secretos que la iglesia no quiere que se sepan.

Desesperada, la protagonista decide ir al hospital donde supuestamente nació Gaby para buscar sus archivos. Allí se encuentra con muchas mujeres en situaciones similares que, a diferencia de ella, están buscando a sus hijos y nietos desaparecidos. Gracias a ese recorrido, conoce a la que podría ser la abuela de Gaby. O más bien, es la abuela quien encuentra a Alicia. La escena en la que se conocen es íntima: sentadas en un bar, comienzan a mirar fotos de la hija desaparecida, en las que se nota el parecido con Gaby. La mujer

cuenta cómo su hija fue secuestrada, cómo destruyeron su casa: "sólo quedan estas cuatro fotos y la memoria". Alicia responde con llanto, con miedo.

Más adelante, Roberto llega un día a su casa y encuentra allí a Alicia y a la posible abuela de Gaby. Ambas intentan explicarle la situación y el deseo de comprobar si realmente son familia, pero él responde con violencia y la echa del hogar.

El final de la película es profundamente triste. Alicia se enfrenta finalmente a su esposo, pero lo único que recibe son golpes; golpes tantos físicos como de realidad. Roberto procede a llamar por teléfono a su hija que está en casa de sus abuelos. Mientras tanto se abraza con Alicia hasta que ella abandona su hogar. De fondo Gaby canta *En el País de Nomeacuerdo*, la canción con la que conocemos en una de las primeras escenas, cuando su madre la baña. No es una elección azarosa, ya que la canción de María Elena Walsh remite a los desaparecidos durante la dictadura.

Hay otras referencias sutiles al horror. Una de las primeras que llama la atención es cuando Roberto le compra a Gaby un bebé de juguete. La cámara se detiene en un plano detalle de la cara del muñeco: un bebé comprado. Luego, en su cumpleaños, Gaby se encierra en su cuarto, su lugar más seguro, y arroja al bebé. Ese momento de tranquilidad es interrumpido violentamente por un grupo de niños que ingresa pateando la puerta

con armas de juguete. Gaby grita, asustada. Una escena aparentemente inocente que nos devuelve, de manera simbólica, al trauma y la violencia en una sociedad marcada por el silencio y la represión.

El cine de esta manera se vuelve indispensable a la hora de ejercitar la memoria de un pueblo que no quiso ver lo que ocurrió durante ocho años. Esta ficción es un recorte de la realidad de nuestro país, es la verdad negada de muchas familias. Es el cine en su capacidad de conmover, de sacudir, de mostrar, de dejar huellas, de denunciar.

La cultura, tan cuestionada en estos tiempos, funciona de esta manera como construcción de nuestra identidad nacional que nos permite recordar quiénes somos, de dónde venimos y qué luchas nos han forjado. Nuestra cultura, representada a través del cine, invita al exterior a interiorizarse por nuestro pasado. A que escuchen, vean y sientan lo que tantas sociedades latinoamericanas han pasado. Es necesario reproducir y reproducir hasta el cansancio los crímenes de lesa humanidad que ocurrieron. Filmar lo que fue negado, lo que no salió en los diarios, lo que se intentó borrar. No solo como representación, sino también como campo de intervención, de lucha por la interpretación de lo real.

Acá se demuestra lo importante que es el cine para la industria nacional. El cine como bandera política, de denuncia y de memoria. El cine no

solo apela a la razón, sino también a las emociones. Sentarse en una sala oscura a ver una historia que se proyecta en la pantalla es una experiencia compartida.

El cine no solo denuncia a través de lo que dice, sino también a través de cómo lo muestra. Las elecciones estéticas, el montaje, la cámara que se detiene en un rostro, los silencios, los contrastes de luz, todo construye una mirada. En películas como *La historia oficial*, los primeros planos de la protagonista revelan el conflicto interno de quien sospecha haber sido cómplice. El lenguaje cinematográfico no permite solo narrar lo ocurrido, sino también invitar a sentir, a vivir la experiencia del duelo, la sospecha, la pérdida y la búsqueda. En tiempos donde el negacionismo empieza a ganar espacio en discursos oficiales, el cine se vuelve archivo vivo contra el olvido.

Para finalizar este artículo citamos una frase de Rodolfo Walsh, periodista argentino y militante comprometido con la verdad, que escribió poco antes de ser desaparecido: "El terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad. Derrote al terror. Haga circular esta información."

Avril Gimbernati

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**

MEGALÓPOLIS

LA UTOPIÍA DEL MAESTRO



Por Juan Tobías Alegre

Introducción

Los problemas que tiene *Megalopolis* en cuanto a narrativa y a puesta en escena son múltiples. Algunos asuntos centrales de la trama son puestos en escena en apenas segundos y muchos otros ni siquiera son planteados con claridad. No se sabe por qué Catilina (Adam Driver) puede detener el tiempo, luego deja de poder hacerlo y finalmente vuelve a poder con la ayuda de Julia (Nathalie Emmanuel). El vínculo extraño que Catilina tiene con su madre (Talia Shire) no está desarrollado y el origen de la animosidad de Clodio (Shia LaBeouf) hacia él tampoco. No están bien establecidos los problemas específicos que debe afrontar la ciudad, así como las soluciones que proponen Cicerón (Giancarlo Esposito) y Catilina para afrontarlos. Ni siquiera sabemos con precisión qué es el *megalon* y cómo es la ciudad de Megalopolis.

Además, la puesta en escena es totalmente alegórica. Adrián Szmukler ha señalado, risueñamente, que la película debe ser vista “con el «alegorómetro» en mano”¹. Por nuestra parte añadimos que también es necesario tener el «citotómetro» a la mano porque el uso de las citas es constante y abrumador a lo largo de toda la película, tanto de manera explícita —como las de Safo de Lesbos, Marco Aurelio, Ovidio, Ralph Emerson o Jean-Jacques Rousseau—, así como implícita,

con referencias a Shakespeare, Cicerón, Beda, Julio Cesar, Rebelais, Juvenal o Suetonio, entre muchos otros.

Podríamos profundizar el análisis crítico de los problemas que, a nuestro parecer, tiene el film, pero hemos optado por no centrarnos en ellos por respeto a quien consideramos uno de los más grandes artistas y pensadores del siglo pasado y el actual: Francis Ford Coppola. *Megalopolis* es una película a la que, en principio, no valdría la pena dedicarle tiempo a su análisis, si no fuera por el hecho de que es una obra de Coppola, probablemente, la última de su carrera, y por eso hemos decidido hacer un intento por comprender qué es lo que plantea el autor, qué nos ha querido decir, asumiendo el riesgo de alegorizar demasiado, pero no tenemos otra opción dada la naturaleza de la puesta en escena.

Megalopolis está ambientada en un universo paralelo o mundo distópico en el que la ciudad de Nueva York, transformada en Nueva Roma, atraviesa una crisis terminal. Ante esta situación, emergen tres caminos posibles para hacerle frente. Por un lado, el alcalde Cicerón busca abordar los problemas económico-financieros de la ciudad desde una perspectiva pragmática. Por otro, Cesar Catilina propone una revolución radical: romper con el pasado para construir un futuro completamente nuevo. En medio de este

¹ Ver la charla que dio, junto a Mariano Morita, en el video de YouTube titulado “Charla en vivo con Adrián Szmukler

/ Megalopolis y más / Vivo #5”

enfrentamiento de ideas surge una tercera vía: el caos absoluto, encarnado por Clodio, cuya anarquía se apodera progresivamente de la ciudad. Finalmente, es la alianza entre Catilina y Cicerón la que logra contener el caos y abrir paso a un porvenir más venturoso.

Esta Nueva York, esta Nueva Roma, es una metáfora no sólo de la Nueva York actual, sino también de los Estados Unidos y de todo el occidente contemporáneo. En estos tiempos nos encontramos en un mundo en crisis y estamos obligados a realizar un cambio profundo si queremos sobrevivir y evitar la aniquilación o el colapso en la anarquía más omnímoda. Como plantea Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955)², hemos alcanzado un estado de conocimiento tal que nos hallamos frente a un umbral definitivo que debemos animarnos a cruzar, pero que, en caso de no hacerlo, conoceremos niveles de maldad como la humanidad jamás ha conocido³. Estamos, como Catilina al inicio del film, de pie con los brazos en cruz y al borde de un abismo. Debemos cruzar

² *El fenómeno humano* (1955).

³ Este concepto de Chardin es un concepto que Ángel Faretta ha utilizado en múltiples ocasiones para referirse al momento que estamos viviendo. Chardin plantea que, hacia el final de los tiempos, en el momento cúlmine de la evolución —planteada en sus términos— podemos alcanzar dos puntos bien opuestos: “En relación con el estado físico y psíquico al que llegará nuestro Planeta en las cercanías de su maduración, podemos realizar dos tipos de suposiciones casi contrarias.

En una primera hipótesis, por la que expresamos unas esperanzas hacia las cuales es necesario, en todo caso, orientar nuestros esfuerzos para un ideal, el Mal conocerá su mínimo sobre la Tierra agonizante. Vencidas por la Ciencia,

ese umbral, saltar hacia lo desconocido —como insiste repetidamente el protagonista— pero para no caer en el abismo e ir hacia algo superior es necesario que detengamos el tiempo habitual, como hace el propio Catilina.



Una fábula de la Antigua Roma

Todas las figuras romanas que utiliza Coppola (Cicerón, Cesar, Catilina, Craso y Clodio) son fundamentales para comprender la transición entre lo que fue la República Romana y el Imperio Romano. Las repasaremos brevemente en los siguientes párrafos para descifrar su rol en la puesta en escena, pero antes es preciso destacar que el uso de estas figuras por parte de Coppola

ya no tendremos por qué temer ni la enfermedad ni el hambre bajo sus formas acuciantes. Y aun vencidos por el mismo sentido de la Tierra y por la Significación humana, el Odio y las Luchas intestinas habrán desaparecido bajo los rayos cada vez más cálidos de Omega. Así, pues, alguna unanimidad reinante sobre la masa entera de la Noosfera. Es decir, la convergencia final operándose en la paz. Una tal salida, indudablemente, serla la más armónicamente conforme con la teoría.

Pero puede acontecer también que, al seguir una ley a la cual todavía no escapó nada en el Pasado, el Mal, creciendo con la misma intensidad que el Bien, alcanzará finalmente su paroxismo, él también, bajo una forma específicamente nueva”.

responde también al hecho de que el film es, según el propio el autor, una fábula. Recordemos que la placa inicial del film reza: “*Megalopolis* de Francis Ford Coppola. Una Fábula”.

Son muchos los elementos de la puesta en escena que asemejan la película a una fábula. En primer lugar, en las fábulas los personajes suelen ser animales u objetos inanimados dotados de características humanas (antropomorfizados). Si bien en *Megalopolis* no encontramos animales parlantes, sí vemos personajes de la Antigua Roma insertos en un contexto distópico contemporáneo. En segundo lugar, las fábulas recurren con frecuencia a un narrador, función que en el film cumple la voz en *off*. Además, las fábulas suelen transmitir un mensaje didáctico acerca de los vicios del comportamiento humano —la llamada moraleja— que el lector debe interpretar. De manera análoga, *Megalopolis*, dado lo alegórico de la puesta en escena, también contiene un mensaje que el espectador debe descifrar. Por último, en las fábulas es común la contraposición entre dos personajes, algo que a menudo se refleja desde el título mismo (*La liebre y la tortuga*, *La cigarra y la hormiga*, *La zorra y las uvas*). En *Megalopolis*, la contraposición también es patente: Catilina y Cicerón, Julia y Wow, Catilina y Clodio, El

⁴ Es necesario destacar que Catilina reside en el edificio Chrysler, un edificio inaugurado en 1931 y que fue el epítome del crecimiento de la ciudad que por aquel entonces ya se posicionaba como la más importante del mundo. Aquellos tiempos han quedado atrás y se debe hacer un cambio profundo para reconvertirse en otra cosa, del

megalon y el hormigón.

Es evidente que Coppola establece un paralelismo entre la Antigua Roma —especialmente los últimos años de la República y los primeros años del Imperio— y la Nueva York contemporánea, el Imperio Norteamericano o —*lato sensu*— el Occidente actual. Esto se manifiesta no sólo en el nuevo nombre de la ciudad (Nueva Roma), sino también en su estilo de influencia latina, en la presencia de costumbres romanas, en la recreación de rituales como los de la *Bona Dea* y la *Saturnalia*, y, sobre todo, en la elección de nombres históricos para sus personajes: Cesar, Catilina, Cicerón, Craso y Clodio.

Para Coppola, la crisis del mundo moderno encuentra su correlato histórico en la crisis que atravesó la República Romana durante el siglo I a.C., un proceso que culminó con el nacimiento del Imperio Romano⁴. En nuestros días nos enfrentamos a un dilema similar, pero la pregunta no resuelta es ¿nos dirigimos hacia una transformación «superadora», como lo fue el Imperio Romano, o estamos presenciando la agonía final de la cultura occidental o de lo que queda de ella? En otros, términos ¿vamos o no a cruzar el umbral del que habla Chardin?

mismo modo que La República romana se convirtió en un Imperio para poder sobrevivir. En este sentido, la ciudad de Megalopolis que quiere construir Catilina representa —entre muchas otras cosas— lo que el edificio Chrysler hace cien años, en tanto símbolo del ápice del poder del Imperio Norteamericano que ahora está en crisis.

La apoteosis de la República Romana se alcanzó con la destrucción de la ciudad de Cartago a manos de Escipión Emiliano en el año 146 a.C. A partir de ese momento, la República llegó a sus límites y comenzó un lento deterioro de sus instituciones. Surgieron así figuras políticas que representaban los derechos de los plebeyos, como los hermanos Graco, Clodio o Catilina, así como líderes que concentraban cada vez más el poder en detrimento del Senado, entre ellos Sila, Cesar, Craso, Pompeyo, Marco Antonio u Octaviano.

Las guerras civiles y la anarquía se volvieron cada vez más frecuentes hasta que Augusto (Octaviano), tras derrotar a Marco Antonio, accede al poder absoluto, haciéndose cargo del legado de Julio Cesar, y se convierte en el primer emperador de Roma en el año 27 a.C., instaurando una paz interna (*pax romana*) que perduraría por más de dos siglos. Esto demostró la estabilidad del nuevo sistema imperial frente a la fragilidad de la República en sus últimos años.

A continuación, haremos un breve desarrollo de los personajes históricos que Coppola utiliza y de los principales hechos que juegan un rol importante en la puesta en escena de la película.

Marco Tulio Cicerón (106-43 a.C.) ha pasado a la Historia como el representante por excelencia de la República romana porque fue su más

ferviente defensor hasta el final de sus días. En cambio, tanto **Julio Cesar** (100-44 a.C.) como **Lucio Sergio Catilina** (108-62 a.C.), sus enemigos políticos, han representado lo opuesto: el cambio, es decir, la transición hacia el Imperio.

En el año 63 a.C., Catilina, al perder las elecciones para el consulado, intentó liderar una revolución —la llamada *Conjuración de Catilina*— que buscaba asesinar a Cicerón y tomar el poder, apoyándose en la redistribución de tierras y en la cancelación de deudas, para así atraer el respaldo de las clases populares. Sin embargo, su conspiración fue descubierta por Cicerón, lo que lo llevó al fracaso de su plan y, finalmente, a su muerte⁵.

Las versiones históricas que nos han llegado sobre Catilina provienen de dos de sus enemigos políticos: Cicerón en sus *Catilinarias* y Gayo Salustio (86-34 a.C) en su *La Conjuración de Catilina*. Ambos lo presentan como un ser sanguinario, impío, avaro y obsesionado con el poder y la riqueza. Esto deja abierta una incógnita histórica: ¿Buscaba realmente Catilina una revolución en favor de las minorías o sólo ansiaba hacerse con el poder y cancelar sus deudas?

Coppola parece inclinarse por la primera hipótesis, haciendo una reivindicación de la figura histórica de Catilina. Para ello pone en escena al

⁵ Catilina murió heroicamente en la llamada Batalla de Pistoia en año 62 a.C. Su cuerpo fue encontrado entre las filas

del enemigo, lo que prueba su gran valentía.

personaje de Fundis Romaine (Laurence Fishburne), una suerte de historiador que, mediante su voz en *off* y el uso de placas a modo de «capítulos», narra los hechos desde una perspectiva favorable para Catilina, como si fuera el cronista que la Historia le negó al personaje histórico.

El protagonista de *Megalopolis* se llama Cesar Catilina, lo que sugiere que Coppola ha decidido fundir en una sola figura a Julio Cesar y a Lucio Sergio Catilina⁶. A nuestro parecer, lo hace porque percibe en ambos una idea común: la apuesta por la transformación frente a un orden pasado defendido por su enemigo compartido, Cicerón.

El correlato entre estas tres figuras históricas y los personajes de Coppola son evidentes: Cesar/Catilina representa el cambio y Cicerón el *statu quo*. Además, Cesar/Catilina es injuriado por Cicerón, quien le atribuye falsamente el asesinato de su esposa, del mismo modo que el Catilina histórico fue difamado por Cicerón y Salustio. Por otro lado, Julio Cesar fue asesinado por una conspiración armada por Casio y Bruto al igual que Cesar/Catilina sufre un atentado casi fatal, también pergeñado por dos personas: Clodio y Huey (Bailey Ives), quien —como Bruto— grita “*sic semper tyrannis*” (*así siempre a los tiranos*) luego del intento de asesinato; sin

⁶ En lo a que a la Historia refiere, el vínculo entre ambas figuras no es del todo claro, no se sabe si Cesar formó parte de la Conjuración de Catilina o no. Lo que sabemos es que cuando se decidía en el senado el futuro de Catilina y sus

embargo, a diferencia del Cesar histórico, Cesar/Catilina sobrevive gracias a su invento: el *megalon*.

En cuanto a **Publio Clodio Pulcro** (92-52 a.C.), fue un político que perteneció a la *gens Claudia*⁷, una familia patricia de la Antigua Roma. Populista y demagogo, ocupó en varias ocasiones el cargo de Tribuno de la Plebe y, en un gesto simbólico, decidió modificar su nombre monoptongando la «au» de Claudio en «o» de Clodio, adaptándose así a la fonética popular hablada en las calles de Roma.

Como Tribuno de la Plebe impulsó una *lex frumentaria* que restablecía la distribución gratuita de trigo a la plebe urbana, eliminando incluso el precio reducido que había fijado Cayo Graco años antes. Además, reorganizó los *collegia* (gremios) y les entregó armas, convirtiéndolos así en grupos paramilitares que le servían de escolta y le permitían controlar por la fuerza tanto las asambleas populares como las calles de Roma. Sus bandas recurrían a diversas formas de intimidación que iban desde los abucheos y los lanzamientos de piedras o excrementos, hasta incendios, linchamientos y asesinatos en plena vía pública.

Clodio fue un feroz enemigo de Cicerón, a quien

cómplices, Cesar alegó que no debía condenárselos a muerte sin un juicio previo.

⁷ A la que pertenecieron los emperadores Tiberio, Calígula, Claudio y Nerón.

logró condenar al destierro por haber mandado a ejecutar, sin juicio previo, a los conspiradores de Catilina. Sin embargo, su falta de control e imprevisibilidad lo hizo también enemistarse con Julio Cesar, quien terminó aliándose con Pompeyo para detener su avance en el poder. Pompeyo, a través de Milón, organizó una fuerza de choque rival que durante años protagonizó violentos enfrentamientos callejeros contra los seguidores de Clodio, hasta que finalmente Milón logró asesinarlo.

Clodio pasó a la historia por ser un populista que instauró en Roma un nivel de anarquía y de violencia callejera sin precedentes, pero también es recordado por sus excesos y por los rumores de que mantenía relaciones incestuosas con sus hermanas. Sin embargo, la razón por la que se lo suele recordar es por el llamado *Escándalo de la Bona Dea* (62 a.C.).

La Bona Dea era un ritual romano en honor a esta deidad⁸ que era celebrado la noche del tres de diciembre para el día cuatro. La ceremonia, de la que se conocen pocos detalles, era exclusivamente femenina. En ella participaban vírgenes vestales y se realizaba en la casa de un magistrado con *imperium* (poder público), usualmente un cónsul. Durante el rito, todos los hombres de la casa, junto con cualquier representación masculina —ya fuera en cuadros, estatuas o incluso

animales machos— debían ser retirados.

En el año 62 a.C. le correspondía organizar el ritual a Pompeya, la esposa de Julio Cesar. Lo organizó en la *Domus Publica*, la residencia oficial del *Pontifex Maximus*, título que por aquel entonces ostentaba su esposo. Clodio, que era amante de Pompeya, se disfrazó de mujer (de tañedora de arpa) para infiltrarse y reunirse con ella, pero una criada lo descubrió, desatando un escándalo que interrumpió la ceremonia. La fiesta se suspendió y las mujeres regresaron a sus hogares para relatar lo sucedido. Días después, Cesar se divorció de Pompeya, alegando que "la esposa de Cesar debía estar por encima de toda sospecha". Clodio, acusado formalmente por Cicerón, fue absuelto, en parte porque Cesar se negó a testificar en su contra para no enemistarse con una figura tan popular. Este episodio terminó de cimentar la rivalidad entre Clodio y Cicerón, quien lo atacó con feroces injurias.

El Clodio interpretado por Shia LaBeouf en *Megalopolis* mantiene varios paralelismos con su contraparte histórica: es extravagante, disoluto, se le atribuyen relaciones incestuosas con sus hermanas, está enamorado de la mujer de Cesar/Catilina (Julia) y tiene relaciones con su amante Wow Platinum (Aubrey Plaza). Además, es enemigo de Cicerón y de Cesar/Catilina y, como su versión romana, se disfraza de mujer y

⁸ Hasta donde sabemos, una diosa de la fertilidad.

transforma en un escándalo a esa especie de proto-*Bona Dea*⁹ que es el casamiento de Craso (Jon Voight) y de Wow. Pero, su mayor similitud con el Clodio histórico radica en su populismo extremo y en el caos que desata en Nueva Roma con sus pandillas, lo que finalmente lo lleva al linchamiento público.

En cuanto a **Marco Licinio Craso** (115-53 a.C.), como figura histórica, fue el hombre más rico de la República romana y uno de los formadores del Primer Triunvirato (60-53 a.C.) junto con Julio Cesar y Cneo Pompeyo¹⁰. En la película es también, gracias a su banco, el hombre más rico de Nueva Roma y un aliado de Cesar/Catilina. Para la conveniencia de la trama, Coppola lo convierte además en el abuelo de Clodio y en el tío de Catilina.

La disputa entre Catilina y Cicerón

Si bien la crisis que enfrenta Nueva Roma no está completamente definida en la puesta en escena —más allá de referencias pasajeras a problemas edilicios, crisis fiscales y de deuda— sí queda claro que Cicerón y Catilina proponen soluciones opuestas que intentaremos desmenuzar en los siguientes párrafos.

Cicerón propone construir un casino, pero no profundiza en cómo esto resolvería los problemas de la ciudad, mientras que Catilina pretende edificar Megalopolis, una ciudad construida a partir del *megalon*, una sustancia descubierta por él, de la cual no sabemos mucho, sólo que es imperecedera y que parece estar a mitad de camino entre lo material y lo inmaterial.

Ambas posturas son presentadas al inicio del film en el diálogo que mantienen frente a las cámaras de televisión. Catilina inicia su discurso expresando su intención de crear algo que “inspire a la gente” y que no se limite a resolver necesidades materiales. Habla de una ciudad con la que “la gente pueda soñar”, pero esta idea de «soñar» queda abierta a la interpretación del espectador que no recibe una respuesta clara desde la puesta en escena. A esta presentación de Catilina, Cicerón responde con una postura pragmática: “la gente no necesita sueños, necesita profesores, sanidad y trabajo”. Su visión del futuro es una continuidad del presente, basada en resolver problemas tangibles sin preocuparse por una trascendencia mayor¹¹.

Catilina continúa con su discurso argumentando que Megalopolis debe ser construida a partir del *megalon* porque este es «imperecedero»,

⁹ Decimos proto-Bona Dea porque lo único que tiene de ella es la supuesta virgen vestal (Grace VanderWaal).

¹⁰ Curiosamente, Pompeyo es la gran figura histórica de este período que está ausente en la película de Coppola.

¹¹ Esto se refleja también en la dicotomía hormigón-

megalon. Catilina quiere construir Megalopolis a través del *megalon*, a lo que Nush Berman (Dustin Hoffman), un aliado de Cicerón, responde que el *megalon* es inseguro y grita tres veces “hormigón-hormigón-hormigón” y luego “acero-acero-acero”.

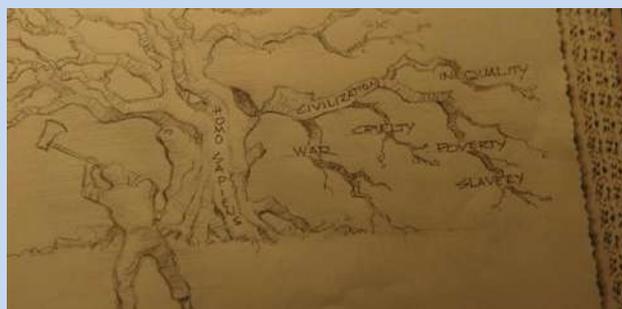
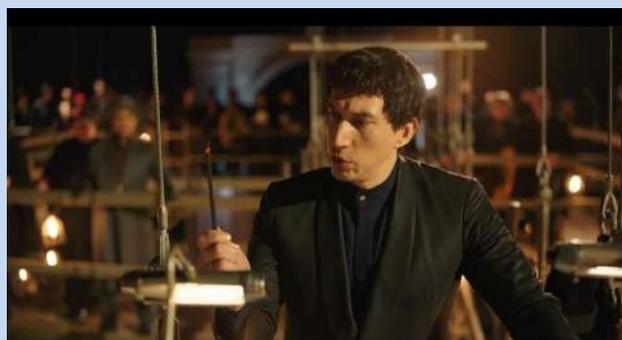
subrayando la necesidad de una transformación más profunda que sobreviva a las circunstancias inmediatas. Luego agrega: “imaginen a la sociedad actual como una rama de la civilización a punto de llegar a un callejón sin salida; imaginen a la humanidad como un árbol viejo con una rama equivocada llamada «civilización» que no va a ningún lado”. Mientras lo dice se nos muestra su cuaderno en el que se puede ver a un árbol dibujado que opera como metáfora de su visión apocalíptica de la civilización. El *homo sapiens* está representado como un árbol viejo, cuya rama principal —la civilización— está siendo cortada por un leñador y las demás ramificaciones llevan los nombres de guerra, crueldad, pobreza, inequidad y esclavitud, sugiriendo, alegóricamente, lo mismo que está expresando con sus palabras.

A esto Cicerón responde que “la gente necesita ayuda y la necesita ahora” y Catilina cierra diciendo “no dejen que el ahora destruya el para siempre”.

Ambos proyectos no están del todo explicitados, pero queda claro que el conflicto central entre Cicerón y Catilina gira en torno a dos visiones del mundo, al parecer irreconciliables: una materialista, pragmática y orientada a la inmediatez representada por Cicerón y otra trascendental, visionaria y proyectada hacia el futuro encarnada por Catilina. El conflicto está planteado entre resolver los problemas presentes en términos materiales (“profesores, sanidad y trabajo”) versus ir

hacia un futuro en términos trascendentes (“inspirar”, “soñar”, “para siempre”).

Esto es lo que se extrae de la puesta en escena, el resto, sólo podemos completarlo nosotros mediante la alegorización y es lo que intentaremos a continuación.



Al terminar su discurso, Catilina arroja el lápiz que tiene en la mano

La utopía

La película se inscribe dentro de la tradición de las llamadas utopías¹². *Utopía* es el título de una obra de Tomas Moro (1478-1535), santo patrono de los estadistas y políticos, publicada en 1516, en la que se describe, mediante un diálogo-relato, a una ciudad ideal, perfecta en todos los aspectos, situada en una isla cuya ubicación el autor afirma desconocer. Utopía significa, literalmente «no (*u*) lugar (*topos*)» o, como diría Quevedo, «no hay tal lugar», aunque también puede interpretarse como «eutopía», «buen (*eu*) lugar (*topos*)».

Si bien el concepto —no así la palabra— de utopía fue desarrollado antes de la obra de Moro¹³, es a partir de ella, entre los siglos XVI al XVIII, cuando empiezan a proliferar las obras que lo abordan¹⁴. En estas se solía plantear una organización ideal y perfecta de la comunidad, pero con plena consciencia de su imposibilidad práctica (de ahí el «no lugar»). Eran concebidas como una guía, como un faro hacia el que tender. A partir del siglo XIX, y en especial del XX, el concepto de utopía —vuelto ya epidemia— cambia de forma, dejando de ser una referencia o mapa, para convertirse en algo potencialmente alcanzable y digno de ser perseguido, ignorando su

imposibilidad de ser llevado a la práctica¹⁵.

El problema con la utopía de Coppola es que se inscribe dentro de este último tipo debido a que no nos sirve como una «guía» porque carecemos de casi cualquier referencia sobre lo que Megalopolis realmente es. Lo que sí sabemos es su ubicación: la ciudad de Nueva York, reconvertida en Nueva Roma. Mientras que en la utopía de Tomás Moro desconocemos la ubicación de la isla de los *utopienses*, al igual que no sabemos dónde se encuentra la Atlántida, pero sí tenemos una noción clara de lo que representan. En la utopía de Coppola sucede exactamente lo contrario: sabemos dónde está, pero no sabemos qué representa.

Lo único que sabemos es que es un «sueño» o que «nos permite soñar». Se presenta como un lugar idílico, paradisíaco, imperecedero, fuera del tiempo, que como el propio Catilina dice: “es una ciudad-escuela perfecta para su gente, capaz de crecer junto con ellos, como siempre lo han hecho las grandes ciudades”. Sin embargo, el inconveniente con esta descripción es que es tan vaga que no nos lleva a ningún lugar, o peor aún, nos lleva a todos los lugares posibles. Por esto decimos que la puesta en escena es alegórica y no simbólica.

¹² Los personajes del film repiten, en múltiples oportunidades, que la Megalopolis de Catilina es una utopía, lo que refuerza la puesta en escena alegórica.

¹³ En La República de Platón y también en La Ciudad de Dios de San Agustín, por ejemplo.

¹⁴ Abundan los ejemplos: Cristianópolis de Johann Valentin Andreae, La Ciudad del Sol de Tommaso Campanella,

Nueva Atlántida de Francis Bacon, entre muchas otras.

¹⁵ Basta escuchar todos los discursos políticos de los últimos cien años, desde el comunismo más extremo hasta el anarcocapitalismo contemporáneo, lo que se ve reflejado también en conceptos como el de «competencia perfecta», «sociedad sin clases» o «desarrollo sustentable».

El símbolo es siempre abierto, aunque no completamente, ya que su multiplicidad de significados está limitada por los *datos tradicionales*; no todas las interpretaciones son posibles, pero tampoco existe una única interpretación. En cambio, la alegoría funciona de la manera opuesta. Tiene dos caras: puede ser completamente cerrada, con un único significado posible, o infinitamente abierta, permitiendo que todas las interpretaciones sean posibles ya que, en su apertura, todo le cabe. Esto último es lo que sucede con *Megalopolis*.

Megalopolis o la nueva Tempestad

Uno de los posibles rumbos interpretativos del film se encuentra en la escena en que Catilina arroja el lápiz¹⁶. Este gesto nos recuerda al final de *La Tempestad* (1611) de Shakespeare cuando Próspero renuncia a su magia al romper su varita mágica y destruir su libro de hechizos¹⁷. Este acto representa el cierre de un ciclo: en la *primera historia*, el fin del dominio de Próspero sobre la isla

¹⁶ Algo que repite luego, más adelante, cuando se encuentra solo en su escritorio.

¹⁷ Dice Próspero en el acto V, escena I: “Pero aquí abjuro de mi áspera magia y cuando haya, como ahora, invocado una música divina que, cumpliendo mi deseo, como un aire hechice sus sentidos, romperé mi vara, la hundiré a muchos pies bajo la tierra y allí donde jamás bajó la sonda yo ahogaré mi libro”.

¹⁸ El satélite nuclear que cae sobre Nueva Roma y que hace que el cielo se torne rojo es un signo del Apocalipsis, en sentido de revelación y juicio final, que se está viviendo. Al ser un satélite nuclear soviético es también símbolo de

y, en la *segunda historia*, por un lado, el retiro del propio Shakespeare del teatro y, por el otro, el fin de una era. Recordemos que *La Tempestad* es una obra apocalíptica que cierra toda una cosmovisión del mundo para dar paso a una nueva. Es la obra bisagra entre la Antigüedad –*lato sensu*– y la Modernidad, del mismo modo, *Megalopolis* trata de situarse en un punto similar¹⁸.

Esta interpretación se sostiene con más firmeza si consideramos que Catilina entra a la escena tapándose la cara con su capa como si fuera un mago y que el lápiz que porta tiene forma de varita mágica y su cuaderno de diseño nos recuerda al libro de hechizos de Próspero. Además, en esa misma escena, Catilina recita el monólogo shakesperiano de Hamlet y hace mención de lo «imperecedero» del *megalon*, lo que resuena con las «columnas imperecederas» de las que habla Gonzalo¹⁹ al final de *La Tempestad*²⁰.

El paralelismo entre Próspero y Catilina se extiende a Coppola mismo: si Próspero-Shakespeare renuncia a su poder al terminar su obra final, Catilina-Coppola hace lo mismo al arrojar el

una era que se ha terminado, la de la Guerra Fría entre las dos potencias occidentales.

¹⁹ En su discurso final, Gonzalo dice: “¿El duque fue expulsado de Milán para que sus descendientes reinasen en Nápoles? ¡Ah, alegraos sobremanera y con letras doradas inscribid esto en columnas imperecederas!”

²⁰ Esto tiene también su correlato con el simbolismo alquímico de *La Tempestad*, que no vamos a desarrollar, pero que se hace claro en las “letras doradas” y las “columnas imperecederas” que menciona Gonzalo. Del mismo modo, en *Megalopolis*, el *megalon* es –modo *sui*– la piedra filosofal descubierta por Catilina.

lápiz, cerrando así su propia visión del cine y del mundo con su última obra²¹. Este gesto convierte a *Megalopolis* en un testamento artístico, un último intento de construir algo imperecedero antes de la disolución final. Coppola, al igual que Shakespeare, parece despedirse dejando abiertas las mismas preguntas fundamentales: ¿Qué vendrá después? ¿Es el fin o un nuevo comienzo?

La referencia a *La Tempestad* de Shakespeare se completa con una cita directa²² que Catilina pronuncia en su discurso final antes de inaugurar Megalopolis: “*We are such stuff /As dreams are made on*”²³, frase que en la obra original continúa con “*and our little life/Is rounded with a sleep*”²⁴.

Esta frase pronunciada por Próspero-Catilina sintetiza toda una cosmovisión en la que la vida se concibe como sueño (*sleep*) y nuestra *hyle*-sustancia-estofa se manifiesta como la misma de la que están hechos los sueños (*dream*). Esta tiene sus raíces en la filosofía de Platón, que fue profundizada por los neoplatónicos de la mano de Plotino y, a través de ellos, asimilada por la tradición católica en la Edad Media.

En la filosofía neoplatónica el mundo sensible es concebido como una emanación (Plotino) o

reflejo (Platón) imperfecto y efímero de un orden superior de realidad: el Uno (*to hen*) o el Mundo de las Ideas. De aquí la noción de que la vida en el mundo material puede entenderse poéticamente como una especie de sueño (*sleep*) o que *la vida es sueño* como dice Calderón. Lo que percibimos con los sentidos es transitorio y mutable, mientras que lo eterno y verdadero sólo puede conocerse mediante la contemplación y la elevación del alma hacia el principio superior.

Cuando Próspero afirma que *nuestra vida está rodeada de sueño* (*sleep*) evoca en clave simbólica esta concepción neoplatónica de que la existencia terrenal carece de sustancia propia y que se disuelve como una ilusión. A su vez, cuando Próspero y Catilina afirman que estamos hechos de la misma estofa (*stuff*) que los sueños (*dreams*) sugiere que, aun en nuestra condición finita que se desvanece como los sueños, subsiste una dimensión en la que habita la capacidad de soñar, imaginar, intuir, evocar y representar lo eterno e inmutable. Esa dimensión onírica no remite aquí a una ilusión (*sleep*), sino a una forma de mediación simbólica entre lo sensible y lo inteligible: un acceso figurado al orden de las Ideas platónicas, donde reside la verdad última de las

²¹ Notar que, tanto la obra de Coppola como la de Catilina tienen el mismo nombre: *Megalopolis*. De manera que, la ciudad que quiere construir Catilina es *–eo ipso–* una metáfora del cine, arte que también busca ser, desde sus comienzos, una construcción más allá del tiempo y el espacio.

²² La cita no es anunciada como tal por Catilina.

²³ “Somos de la misma sustancia que los sueños”.

²⁴ “y nuestra breve vida está rodeada de sueño”; acá la

distinción entre «*sleep*» y «*dream*» se hace de difícil traducción. «*Sleep*» tiene la misma connotación que en *La Vida es Sueño* de Calderón de la Barca, que alude no sólo a la brevedad de la vida, sino también a la ilusión de las percepciones. En cambio, el «*dream*» refiere a las «formas» que se manifiestan una vez que nos hemos dormido y es de esa sustancia o estofa (*stuff*) de la que estamos hechos.

cosas.

Es de esta estofa, sustancia o *megalon* que están hechos los sueños y también nosotros. Y es también de esta estofa que está hecha la ciudad de Megalopolis y, por tanto, es una representación del *mundo de las Ideas* platónicas²⁵, que es también una forma del Paraíso, donde reside la verdadera esencia de las cosas más allá del tiempo y el espacio. Cruzar ese umbral que planteaba Chardin o, como lo expresa Catilina, al hablar del salto a lo desconocido, es alcanzar ese verdadero conocimiento que habita en el mundo de las ideas y en Megalopolis.

Cesar Catilina y Preston Tucker

La noción de los sueños y de la idea platónica ya había sido trabajada por Coppola en *Tucker: The Man and His Dream* (1988)²⁶, pero de un modo completamente distinto: allí el concepto de la idea era puesto en escena en forma verdaderamente operativa, simbólica, en cambio, en *Megalopolis*, lo hace en forma totalmente especulativa, alegórica.

²⁵ Esto se sostiene también en la escena en la que Catilina la hace caminar a Julia sobre la maqueta de Megalopolis y ella imagina o sueña sobre lo que va a ser esa ciudad.

²⁶ Notar que en el título mismo de la película aparece la palabra «*dream*».

²⁷ El soporte material es un anclaje mimético que permite al espectador acceder en forma operativa, mediante el símbolo, a la idea.

²⁸ Esto es lo trágico. La paradoja de la expresión simbólica

En *Tucker*, los automóviles que se producen en la fábrica son el soporte material, la «sombra» de la idea²⁷. En cambio, en *Megalopolis* la idea está expresada o sugerida, pero carece de soporte material porque no conocemos nada sobre la ciudad, apenas tenemos ciertos atisbos sobre ella.

Sin un soporte material no podemos conocer nada porque el verdadero conocimiento es operativo. En ausencia de soportes materiales, sólo nos queda especular, que es lo que estamos haciendo. El arte, el mito y el símbolo siempre se expresan mediante soportes materiales que permiten acceder operativamente a lo que los trasciende²⁸.

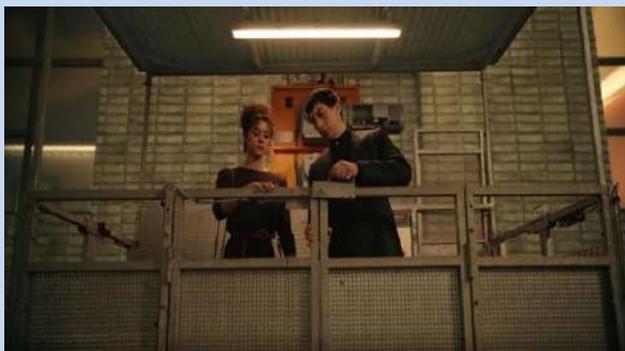
Preston Tucker (Jeff Bridges) fracasa como empresario, pero lo que sobrevive —lo que realmente importa— es la idea, en el sentido amplio de la palabra²⁹. Los autos³⁰ que fabrica son algo más que la materia de la que están compuestos; hay algo en ellos que los trasciende, pero para que sean algo más deben seguir siendo lo que son: automóviles. Esto es lo que no sucede en *Megalopolis*. Coppola intenta rehacer *Tucker* en su último film, pero lamentablemente fracasa por lo que hemos expuesto previamente.

es que para manifestarse debe objetivarse materialmente y de esta manera se «niega» a sí misma.

²⁹ Nos referimos a la idea en sentido metafísico y a la idea en tanto invento o novedad técnica o creativa.

³⁰ Los autos son también, si queremos, películas, y *Tucker* es Coppola como director de cine. Del mismo modo, como lo hemos expresado anteriormente, existe un paralelismo entre Coppola y Catilina en *Megalopolis*.

Tanto *Tucker* como *Megalopolis* tratan de repensar *The Fountainhead* (1949) de King Vidor³¹, una obra maestra en la que también se trabaja con el concepto de la idea, sostenida sobre la base de algo material: los edificios que el protagonista construye como arquitecto. Es evidente que Coppola tuvo en cuenta este film, especialmente en la escena en la que Catilina y Julia suben a un edificio mediante un ascensor exterior, al igual que sucede al final de *The Fountainhead* cuando Dominique Francon (Patricia Neal) sube a encontrarse con Howard Roark (Gary Cooper) que está en la terraza del edificio que ha construido.



Es posible que Coppola se haya sentido identificado con el protagonista de *The Fountainhead*, un artista (arquitecto) que, como él, desea crear sus obras a su manera, sin que nadie las modifique ni les imponga límites. Esto explicaría por qué Coppola tuvo que financiar él mismo la película para así tener plena libertad creativa. El problema es que el exceso de libertad es tan nocivo como el de límites, como queda demostrado en este film y en dos de sus anteriores tres films: *Youth Without Youth* (2007), *Twixt* (2012), siendo *Tetro* (2009) la excepción.

La pasión de Catilina

Si *Megalopolis* es una representación del mundo de las ideas o del paraíso, su creador, el demiurgo, es Catilina. Él, que es capaz de detener el tiempo, es el que puede retornar al origen, al punto omega —que es también alfa— del que habla Chardin, pero retornar al punto de origen, al paraíso, requiere la purificación del alma, la unificación entre ella y el espíritu, que es su fuente. Para esto, Catilina debe purgar su culpa original, debe limpiar su pecado original: la muerte de su esposa. Esta purificación llega con el amor de Julia y con el nacimiento de su hija, que lleva el mismo nombre que su esposa fallecida: Sunny

³¹ Desde luego que no somos los primeros en señalarlo.

Hope (Esperanza Soleada), pero antes de la purificación final, Catilina sufre su pasión.

Su pasión arranca cuando va a un barrio llamado, literalmente, «Purgatorio» en el que le lleva flores al ¿alma? de su esposa, y continúa en el casamiento de Craso y Wow cuando hace su catarsis. Allí, se droga y emborracha, se pelea y delira durante toda la fiesta como si estuviese en medio de un rito iniciático. Atormentado por sus recuerdos, desnudo y ensangrentado, canta el aria *Senza mamma, o bimbo, tu sei morto* de la ópera *Suor Angelica* de Giacomo Puccini. Esta ópera forma parte del Tríptico de Puccini, que representa el Purgatorio dantesco (siendo *Il tabarro* el infierno y *Gianni Schicchi* el paraíso), lo que completa la idea del Purgatorio por el que está pasando el protagonista.



³² Que el disparo sea en el ojo no es un detalle menor. La pérdida parcial o total de la vista es un mitologema que está presente en todas las tradiciones. Aquel que pierde la vista es el que no pudo ver, no en el sentido material del término, y que, gracias a ese sacrificio, puede ver más allá. Pensemos en Odín, Edipo Rey, Tiresias, Saulo de Tarso o Guy Hamilton (Mel Gibson) en *The Year of Living Dangerously* (1982) de Peter Weir.

Por último, Cesar Catilina es asesinado, como Julio Cesar, por los secuaces de Clodio cuando le disparan en el ojo³². Sin embargo, logra renacer gracias a su invento: el *megalon*, que es extraído de un mechón del cabello dorado de Sunny Hope³³. Este intento de asesinato funciona como el sacrificio que el héroe debe hacer y que le permite terminar de purificar su alma, limpiando aquella culpa originaria al unirse alquímicamente con Sunny Hope gracias al *megalon*.

Es producto del intento de purificar su culpa o, mejor dicho, de su intento por evitarla, que Catilina descubre el *megalon* ya que, hasta donde sabemos, él detiene el tiempo para intentar salvar a su esposa y es allí cuando lo halla. Además, sabemos que el *megalon* ha sido extraído del cuerpo o del alma de Sunny Hope. De esta manera, podemos deducir que el *megalon* es producto de una culpa originaria³⁴ y que en él confluye la detención del tiempo, lo imperecedero, lo material y lo inmaterial, el escape a las leyes de la física y la esperanza de la humanidad (Sunny Hope).

³³ Anteriormente también se nos había sugerido que el *megalon* había sido extraído del cuerpo o del alma de Sunny Hope. Cicerón, durante su debate con Catilina, le pregunta al oído “¿está el *megalon* hecho de su cuerpo? ¿es tu pobre Sunny Hope una viga de plástico en alguna parte?”

³⁴ Esto es importante porque el pecado original, lo que nos hace humanos, es producto de la necesidad de conocer.

Las dos Venus de Coppola

A diferencia de lo ocurrido en la Antigua Roma, en este film, Cesar no vence a Cicerón³⁵. Ambos se unen —junto con Craso— y vencen a Clodio para así iniciar el camino hacia el futuro con la construcción de Megalopolis. El futuro viene de la mano de la unión entre la tradición (Cicerón) y su reconfiguración (Catilina), y también entre lo inmanente (Cicerón) y lo trascendente (Catilina). Acá entra en juego una de las claves del film: la unión es posible gracias al amor representado en la figura femenina de Julia que vence a su doble: Wow Platinum.



Julia y Wow son figuras dobles, algo fácilmente identificable por su aspecto físico: la morocha de rulos y la rubia de pelo lacio. Ambas están enamoradas de Catilina, pero representan dos formas diferentes del amor, dos formas polares. Sus dos formas de amar nos hacen pensar en la duplicidad de Venus, algo que también es sugerido por Coppola cuando las vemos a las dos, en distintas ocasiones, posando como alguna de las tantas representaciones escultóricas de la diosa.

Como es bien sabido, la diosa Venus —la versión romana de Afrodita— es la diosa del amor, pero tiene dos versiones polares —no opuestas—: la Venus Urania y la Venus Pandemos. La primera representa el amor puro, divino y trascendental. Se la asocia con el nacimiento desde la espuma del mar (*aphros*), cuando Cronos castró a Urano y sus genitales cayeron en el océano. La segunda es hija de Dione y de Zeus, y es una diosa más cercana a la humanidad, su influencia se extiende al amor carnal, la atracción física, el deseo, la fertilidad y la sensualidad.

Esta distinción entre ambas Venus es la que hace Pausanias en *El banquete* de Platón, contrastando el amor noble e intelectual con el deseo pasional. Esta distinción fue continuada en su desarrollo por los neoplatónicos, especialmente durante el Renacimiento y el Barroco. Para los

³⁵ Nos referimos a la cuestión política. No ignoramos que

Cesar muere antes que Cicerón.

neoplatónicos, la Venus Urania representa al amor como una vía de ascenso espiritual, como una fuerza trascendente que permite la purificación del alma y el acceso al verdadero conocimiento. Es el amor puro que lleva al ser humano hacia la contemplación de lo ideal. Es la personificación del amor platónico, aquel que impulsa el alma hacia la verdad y la belleza eterna. En cambio, la Venus Pandemos simbolizaba el amor sensual, físico y ligado a los placeres materiales, aunque, no necesariamente es considerada como negativa, pero sí inferior al amor espiritual porque ancla al individuo en el mundo de lo sensible³⁶.



Con esto se cierra lo que hemos querido expresar respecto de *Megalopolis* como representación del mundo de las ideas platónicas, porque su concreción se logra mediante la unión entre Catilina

y Cicerón, que sólo es posible gracias al amor que ambos sienten por Julia. Ella representa a la Venus Urania, el lazo entre lo humano y lo divino, el amor que eleva el alma hacia la contemplación de las ideas, mientras que Wow representa la Venus Pandemos, el amor terrenal, sensual y carnal que quiere detener a Catilina y anclarlo en lo material, en el mundo sensible.

La película concluye cuando Cicerón y Catilina se dan la mano en la inauguración de Megalopolis durante los festejos de año nuevo, lo que marca un nuevo comienzo. Finalmente, el tiempo se detiene en el cuadro final y comprendemos que fue la hija de Catilina y Julia, Sunny Hope la que lo ha hecho. Este nuevo mundo que está más allá del tiempo y de las formas es la síntesis entre Catilina y Cicerón cuya unión es posible gracias al amor de Julia, la Venus Urania, que nos religa al mundo de las ideas representado en *Megalopolis*. El film termina con un *iris shot*, como el punto omega en el que todo confluye y todo se cierra, hacia Sunny Hope que es la última esperanza —soleada— de la humanidad.

Juan Tobías Alegre

³⁶ Esto se puede ver en *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli, pintura en la que aparecen las dos Venus (la terrenal queriendo tapar a la urania, que está desnuda) y que

es una alegoría de la filosofía neoplatónica que el pintor aprendió de Marsilio Ficino.



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**

EL CINE DE LUCRECIA MARTEL

UNA MIRADA DESDE EL COSTADO Y TRAS LAS BRUMAS



Por Gisela Manusovich

Cuando hablamos de poéticas cinematográficas lo hacemos para señalar determinados estilos, formas de filmar, de interpretar el mundo audiovisualmente, que componen a lo largo de una filmografía un entramado ciertamente orgánico y por ello reconocible.

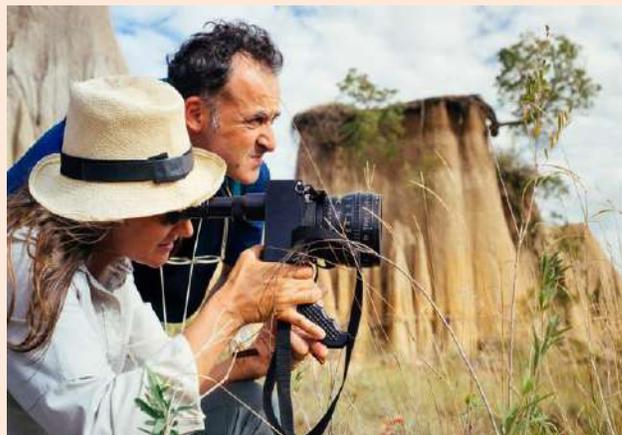
Puede sonar algo pretencioso hablar de “el cine de Lucrecia Martel” al cabo de tres largometrajes, pero en la escena local pocos cineastas han sabido definir su poética con tanta certeza y virulencia estética como lo hace esta directora salteña desde su breve producción artística. Desde 2001 con el estreno de *La ciénaga*, ocupando un lugar central dentro del microclima de recambio cinematográfico llamado Nuevo Cine Argentino, los films de Martel se anclan en la periferia, desde donde pautan un modo radicalmente novedoso de narrar historias para el cine nacional de los últimos tiempos.

Si bien se trata de construcciones audiovisuales minuciosamente armadas, en detalle, capa por capa, visual y sonora, en las antípodas del cine costumbrista; cautivan desde lo sensorial.

Las películas de Martel son como conglomerados atmosféricos, acuosos, en los cuales predominan las texturas por sobre las historias narradas.

La ciénaga (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008) comparten muchos elementos que operan sobre la poética Martel, conforman su estilo, su seña.

Las tres son historias que se desarrollan en la Salta actual, dentro de una clase social ciertamente acomodada, pero en decadencia, atravesada por miserias de clase.



Las tres películas narran historias de mujeres: complejas, atribuladas, profundamente solas y aletargadas. Quienes aparentemente preparan, sin saberlo siquiera, un estallido feroz, interno o en su entorno. Pero esta catarsis necesaria para ellas, y sobre todo para nosotros, los espectadores, no llega aún, no mientras dure la película, quizás suceda después, enseguida, tras encenderse las luces de la sala, pero no, lo más probable es que no.

Y aquello que se macera lento, que crece oscuro, inasible, escurridizo, toma distintas formas y circula. Quizás se ubica en el orden del deseo, de lo trascendente, de una profunda verdad, de un alarido. Algo que goza de una libertad apabullante, sin ataduras morales ni acusaciones. Y lo hace navegando entre vientos fuertes, aguas podridas,

por detrás de vidrios esmerilados, mojados, sucios. En detalles de cuerpos amontonados dentro de un solo encuadre, sudorosos, decadentes e inequívocamente solos. Miradas diagonales y silenciosas que suplican lo que no deben. Huellas y susurros fugaces, constelaciones de una amenaza que se cierne siempre desde afuera, pero un afuera inmediato, ahí nomás, pronto.

El diseño sonoro modifica por completo la percepción de los mundos creados en estas narraciones, le dan un espesor que genera extrañeza, pavor, algo siniestro agazapado en los límites a punto de entrar. Se perciben en ruidos, como pinceladas, en las leyendas locales contadas al oído, en las voces superpuestas, en los balbuceos, en las repeticiones, en lo inaudible.

Como el lugar que ocupa, voluntariamente diría, el cine de Lucrecia Martel dentro de la plataforma local, también en sus historias lo periférico es la esencia. Los personajes *martelianos* se sitúan al margen, se (auto)extrañan de sí mismos. Y es en este extrañamiento que comienza el viaje hacia dentro, sustrayéndose de su propio contexto, y es precisamente allí donde el film *marteliano* muta, se sale del camino de una pequeña historia costumbrista para tomar el oscuro sendero de lo metafísico.

Y casi como una ironía, lo verdaderamente importante sucede allí donde no podemos ver.

Diez años pasaron desde *La mujer sin cabeza* hasta *Zama*, lo que sigue son algunas preguntas que le hicimos a Lucrecia justo antes del estreno de, hasta el momento, su última película, en el 2017.

GM: Revisando tus largometrajes, hay una predominancia por historias grupales y femeninas. Con *Zama* llega el cambio hacia una soledad introspectiva y masculina. ¿Cómo pensás este recorrido? ¿Cuáles nuevas dificultades surgieron por el cambio de género en el personaje protagónico?

LM: Es difícil pensar que hay algo distinto entre *Zama* y las protagonistas de mis películas anteriores. Quizás la razón sea que en todos los casos son personajes que no tienen mucho poder, están de alguna manera en el margen, pero dentro del sistema. Una posición difícil, porque te obliga a abrazar algo que te mata.

GM: Con *Zama* se inauguran muchas instancias en tu filmografía, otra de ellas tiene que ver con la realización, por primera vez, de una película basada en un libro, *Zama*, primera novela de Antonio Di Benedetto. ¿Cómo te llevaste con la transposición, es decir, con el proceso de llevar un texto escrito al lenguaje audiovisual?

LM: Un lector puede quedar cautivo en el universo de una novela, y verse obligado a salir construyendo otro universo con esos mismos ele-

mentos. La película *Zama* no es una transposición de la novela a la pantalla. Es la construcción de un túnel a través de ella para salir a este mundo, que finalmente resulta otro. Hay muchas cosas que no sé si las inventé o son de la novela. Y espero el estreno para que alguien me lo haga notar.

GM: ¿Por qué, después de 10 años de tu última película, elegiste *Zama*, ni más ni menos, considerada por muchos como una de las mejores novelas argentinas y latinoamericanas del siglo XX, ¿qué te cautivó de este texto seminal?

LM: Voy a mencionar una cosa, no la más importante, no la más evidente. Un día, que es hoy todavía, me di cuenta que la mano de la mujer que *Zama* ve en sueños, apareciendo por la ventana de un carro que se aleja, esa mano, que *Zama* no sabe con exactitud a quién pertenece, pero imagina suave; yo también la había visto, una vez de chica en Finca El Rey, un parque nacional que hay hacia el sur, en Salta. La mano que yo vi, se iba en una Break Renault, el día que llegábamos con mi familia a pasar las vacaciones de invierno. Cuando leí la novela, pensé que era mía. Como les pasa a muchos lectores de *Zama*.

GM: Podría pensarse a *Zama* como un gran relato sobre la espera. ¿Qué lugar ocupa la espera en tu profesión?

LM: Yo creo que la dedicatoria, y algunas expresiones en la novela, han convencido a algunas personas de que *Zama* se trata sobre la espera. Pero no es lo que yo pienso.

La espera en mi profesión es muy difícil de recordar, porque cuando viene la euforia de hacer la película, uno se olvida de los sufrimientos. Pero si pensamos que decidí hacer esta película en el 2010, y recién pude terminarla en el 2017, es evidente que hubo esperas. No me las acuerdo.

GM: Hay en Di Benedetto una suerte de gesta contracultural al escribir *Zama* en 1956 al desmarcarse de la norma regionalista, imperante en la literatura argentina, y preanunciar el recambio, en la escritura de los años sesenta, que dará lugar a ficciones con características narrativas más universales. Pensando en el panorama audiovisual argentino actual, podría pensarse en tu elección por este libro, como algún tipo de desmarque parecido, ¿cuáles elementos contraculturales para este contexto podrías señalar en este nuevo proyecto?

LM: Vos sabés mucho más que yo de *Zama* y su contexto, y del cine argentino. No soy una impositora, pero esa evaluación escapa a mis posibilidades por ahora. Quizás cuando veas la película me podrás contar qué elementos contraculturales ves. Hice la película desde una enfermería, no desde una biblioteca. Ojalá se entienda.

GM: Antes de dedicarte al cine, ibas a estudiar ingeniería química. Disciplinas aparentemente irreconciliables, sin embargo, tus films son compuestos, artificios, meticulosamente elaborados a partir de transformaciones de la materia, y este proceso acerca considerablemente tu concepción del cine a tu interés por la química.

LM: Me das una gran alegría. Organicé mi casa como un laboratorio y poca gente lo nota.

GM: En esta manipulación, el sonido juega un rol capital en tus películas, ¿Cómo escuchaste el universo de *Zama*? ¿De qué manera transformaste la sonoridad literaria en el mundo sonoro de Don Diego de Zama, en tu film?

LM: Imaginemos un lugar en el planeta en donde no se escuche una moto a lo lejos. Los sonidos de las motitos de baja cilindrada han colonizado este planeta formidablemente, más que cualquier otra especie. En el universo de *Zama* las cosas se saben, parece que todos las escuchan, son motos lejanas que todos escuchan, menos Zama.

GM: En el avance de la película que pudimos ver, se oye una voz infantil presentando a Don Diego Zama. En el libro, hay dos niños, uno al comienzo y otro al final de la historia. En alguna entrevista dijiste que frecuentemente pensás tu cámara como la mirada de un niño, ¿Qué aspectos de esta mirada infantil encontraste en Zama?

LM: Eso cambió. Hice mucho corte en el eje. Pero todavía no me puedo dar cuenta de algunas cosas de la película. Es difícil hablar de una película recién hecha.

GM: Siempre tuve la sensación de que tus películas captan, con sutil belleza, algo que está en el aire, pero nunca es dicho, mucho menos representado, algo que tiene que ver con el deseo, un deseo que circula sin moral, como una atmósfera, como algo acuoso. ¿Podés identificarte con esta lectura?

LM: Si digo sí, no sería sincera y, sin duda, nada modesta. Todos quisiéramos ser los autores de lo que contás. Lamentablemente eso habla más de tus virtudes que de mis habilidades.

GM: Estuviste embarcada en llevar *El Eternauta* al cine, ¿Podremos ver eso concretarse en algún momento?

LM: Eso seguro no, pero estoy empezando a trabajar en algo que es primo hermano, pero más personal. Quizás sea lo próximo.

Gisela Manusovich



PURO CINE - Estudio crítico

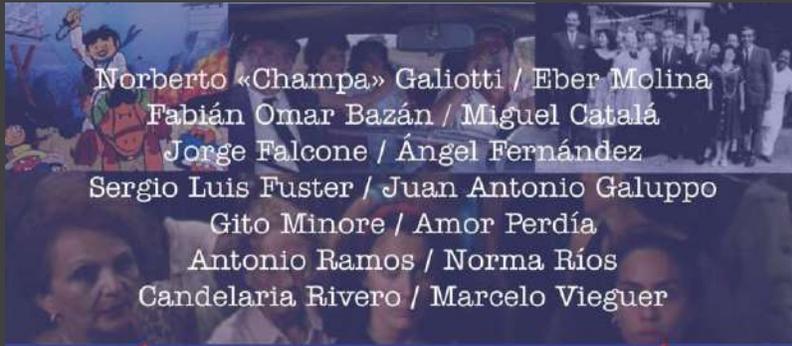
Relatos salvajes de Damián Szifron



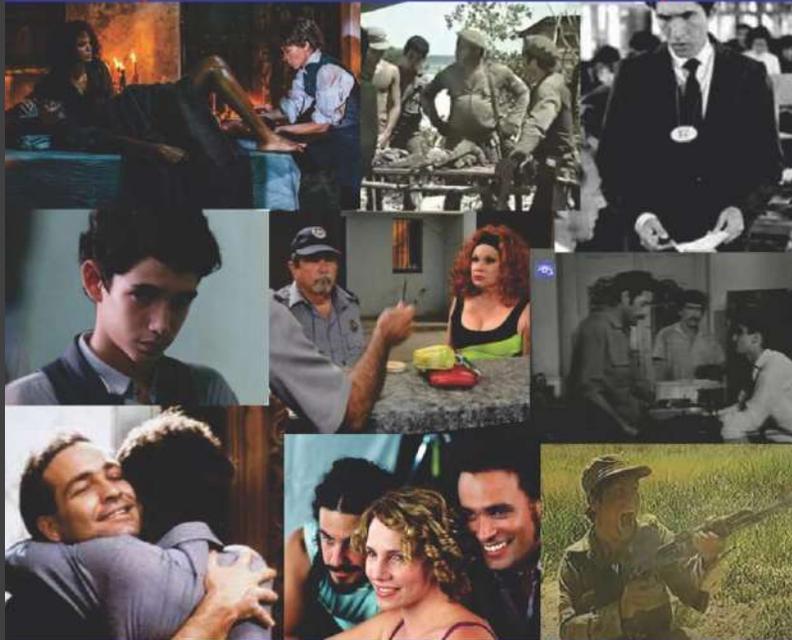
Alberto H. Tricarico



COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE



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



Colección Estación Cine Nº 28

CGEditorial

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

AVATAR EN MI DIARIO



Por Fernando Regueira

5 de enero de 2010

Vivimos (el plural es correcto aquí) desde el viernes 1, bajo el *shock* de *Avatar* de Cameron.

Avatar es sin dudas, la mejor película pre-*Titanic* de Cameron. Es la purificación y perfección de sus temas y motivos. Pero por algún motivo, que debemos juzgar misterioso, en tanto el despliegue del arte mantiene para nosotros un resto imposible de aprehender, *Avatar* “ocurre” luego de *Titanic*.

Así se podría ver a *Avatar* desde la doble perspectiva de antecedente y consecuencia, al mismo tiempo, de *Titanic*. Por un lado, síntesis y perfección de toda su obra anterior y, por otro lado, una suerte de segunda Creación, de renacimiento de un mundo luego del diluvio-Apocalipsis de *Titanic*.

Tras la destrucción de un mundo, la creación ex nihilo de otro, con su aura edénica intacta.

Y hay algo de edénico en la invención de Pandora. Los hombres viven todavía en el Árbol de

la Vida, que es su casa: el Árbol-Casa. Viven todavía en el centro del Universo, en el exacto eje vertical que une la Tierra y el Cielo (nótese que el Cielo no parece una entidad distinta de la Tierra en Pandora, hasta las montañas “flotan”, y por ellas se puede trepar). Donde vivirán los Na’vi luego de su destrucción-expulsión del Paraíso, es uno de los tantos elementos dolorosos-destructivos que Cameron elige dejar fuera de campo.

La obra de un artista es más bien el despliegue en espiral de sus virtualidades espirituales y artísticas, que no un desarrollo lineal en el tiempo.

Dicho esto, y reconocido en este caso, no puedo dejar de lamentar que la Revelación (Apocalipsis) de *Titanic*, la plena asunción del cristianismo en cuanto teología e historia no haya tenido una continuación en la obra de Cameron post-*Titanic*. (*Titanic* fue la primera vez que Cameron trabajó un tema “histórico”, en que su creación fantástica no se apoyó en la –digamos– “fantasía”, siendo capaz de ser un arma hermenéutica retrospectiva sobre un momento crucial de la historia occidental, hecho que muchos contemporáneos del hundimiento supieron ver, v. g. Joseph Conrad).

También a los artistas que son una referencia para nuestro pensamiento les pedimos que desbrocen un terreno para nosotros, que no siempre es el destino de su obra. Tal vez sea injusto nuestro pedido. Tal vez el espiralado de algunas obras tenga

un par de vueltas de más y allí resida una parte de su Hybris. Y si hay un artista con Hybris hoy, ese es Cameron.

Por el momento es el último eslabón de la genealogía del Genio cinematográfico: Griffith, Welles, Coppola, Cameron.

6 de enero de 2010

Resulta evidente la voluntad wagneriana de este filme. Los Nibelungos por supuesto.

Y Cameron la señala de forma por demás transparente: las “Walquirias” (los helicópteros, que mentan la famosa escena de *Apocalypse Now*). Siendo éste uno de los tantos correlatos-citas-respuestas al opus *coppoliano* (que allí estaba cargado de una ironía definitoria sobre un Occidente, o una América que usa una cita de “alta cultura” y para peor europeo-alemana, para aterrorizar mejor a los “salvajes” no occidentales, una suerte de sazonado esteticista para volver aún más sublime la experiencia de la guerra total).

Claro que esta voluntad se presenta en una doble vertiente, ya mediada autoconscientemente por el Cine.

Así mira por un lado hacia Wagner, pero declarando abiertamente que su posta fue tomada por

el Cine y en éste, ejemplar y centralmente por su contemporáneo Coppola.

No solo esto, en *Avatar* Cameron consigue abarcar el arco total de las posibilidades del “artista” moderno: desde Leonardo (artista-científico-inventor) eje del Renacimiento, pasando por Wagner y su Obra de arte total, cima del Romanticismo y Coppola, cumbre de la autoconciencia del único arte vivo hoy: el Cine. Y como cierre, Summa y compendio: James Cameron.

También es Cameron un nuevo avatar de la desesperación del artista moderno. Ante la tierra baldía del mundo en que vive, éste se “inventa” un mundo completo, con una topografía, biología y mítica nueva. Claro que Wagner tenía todavía un sustrato mítico de diez siglos de Antigüedad al cual recurrir (incluso teniendo en cuenta en el sentido limitante de ser una mitología orgullosamente “germánica”); Cameron, por el contrario, se enfrenta a un mundo donde lo mítico ya fue suprimido por esa mentalidad que comenzaba a asomar mientras Wagner paralelamente intentaba ponerle un dique con su obra.

Cameron, entonces, debe “crear” una mitología. Ahora bien, en esto también hay una Caída, ya que *Titanic* no era una película que operara en el terreno mítico, sino que ya lo había superado por la Revelación. Y allí recogía toda la sustancia mítica que pudiera sobrevivir tras la Epifanía.

8 de enero de 2010

Wagner tuvo que convencer y/o seducir a un rey decadente, pero todavía “sensible” a las artes, para que le construya un artefacto que tecnológicamente pudiera estar a la altura de sus creaciones: Bayreuth.

Cameron habla en el desierto de los hombres de negocios. Se protege con la única coraza que se probó efectiva contra ellos: el éxito. Inventa entonces, más que revive, la tecnología 3D que ya está por cumplir 60 años, crea una nueva cámara (a la que, como Leonardo, firma con visible satisfacción). No los convence, no charla, no seduce, directamente actúa. Construye su *Lightstorm*, toma el rayo de Zeus (¿el cayado de Wotan?) en sus manos y lo utiliza.

Si Wagner era prometeico en su voluntad de poder artística, para Cameron habría que inventar entonces una nueva categoría.

Noto con asombro cómo para hablar de *Avatar* hay que hablar, ante todo, del propio Cameron. Es su visión problemática del artista moderno (que él encarna y sufre y goza) la que genera esta película. *Titanic* era, si se me permite el término, más “anónima”, al menos con un género definido, un tema ya transitado por el cine en varias ocasiones anteriores, etc. Cualquier espectador

sabía qué esperar, diegéticamente hablando, de la película: un barco que se hunde...

Aquí se presenta un mundo del que todo tenemos que aprenderlo, hasta su idioma. El artista, en un último gesto desesperado, necesita crear hasta las herramientas necesarias para hacer su obra. Y luego las firma: “Imaged with the Pace/Cameron camera”.

En *Titanic*, el artista era Jack Dawson; en *Avatar*, es James Cameron. Por eso, además, en Pandora, no hay arte sino ritual y culto, es decir, arte verdaderamente vivo: Religión.

El Unobtainium. Tal vez el más grande MacGuffin de la historia del cine, por basal en lo diegético y por autoconsciente. Ver el canónico ejemplo de MacGuffin según su creador: el uranio en *Notorius*.

El término no es una invención *cameroniana*. “Unobtainium” al parecer es usado desde hace tiempo como expresión humorística para referirse a un material “perfecto” para un uso, excepto por el hecho de que 1) no existe, 2) es excesivamente caro de producir y 3) viola las leyes de la física.

Podemos decir entonces que Cameron ha perfeccionado el MacGuffin de Hitchcock. El uranio todavía existía, no era perfecto y no violaba ninguna ley física. Cameron sostiene toda la diégesis

sobre él, para decir simbólicamente que el verdadero sentido de su película, como todas, no está en la historia, la trama, sino en ese otro lugar que llamamos "fuera de campo" y que aquí logra su perfección al ser algo tan *bigger than life* que llega a violar las leyes de la física. (¿Entonces el sustrato simbólico de un film, está en la Metafísica? Ajá...)

13 de enero de 2010

Leo hoy en el diario que Evo Morales ha quedado encantado con *Avatar*. En la tercera vez que asiste a un cine en 50 años, Morales al salir definió a la película como: "una profunda muestra de la resistencia frente al capitalismo y la lucha por la defensa de la naturaleza". También quedó fascinado con esta "batalla contra el sistema que quiere acabar con la Madre Tierra".

El cable señala también que "El mandatario logró, junto a otros países, que la ONU declare el 22 de abril como "Día Internacional de la Madre Tierra" y propone la creación de un "Tribunal de Justicia de los Derechos de la Madre Tierra" para sancionar la destrucción del medio ambiente".

Es un privilegio ser contemporáneo de un artista que sabe tocar el nervio de una época, percibir

como un sismógrafo las fuerzas tectónicas que están en juego. El artista sigue siendo el chamán de la tribu. ¿Cuáles serán los dolores de este hombre al que le es dada una claridad semejante?

Más sobre el Unobtainium

La voluntad titánica en una nueva expresión. Así como el Titanic es la joya más perfecta de la industria pesada (desarrollada como consecuencia de la liberación de la energía contenida en los minerales enclavados en la tierra, Titanes encerrados desde tiempos inmemoriales bajo tierra), el unobtainian es un mineral único y valiosísimo.

Nótese que de esta potencia se alimentan las raíces del Árbol-Casa. Tienen así una potencia más que física, siendo así como una suerte de mineral capaz de liberar energía espiritual (para todo este subtema cf. la obra entera de Ernst Jünger).

También al igual que en *Titanic*, una piedra de valor incalculable (*Heart of the Ocean*), a la que el "malo" de turno siempre pone en precio de mercado, es el símbolo del sentido espiritual de la Obra. Aquella que opera desde el fuera de campo.

Fernando Regueira [Enero de 2010]



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

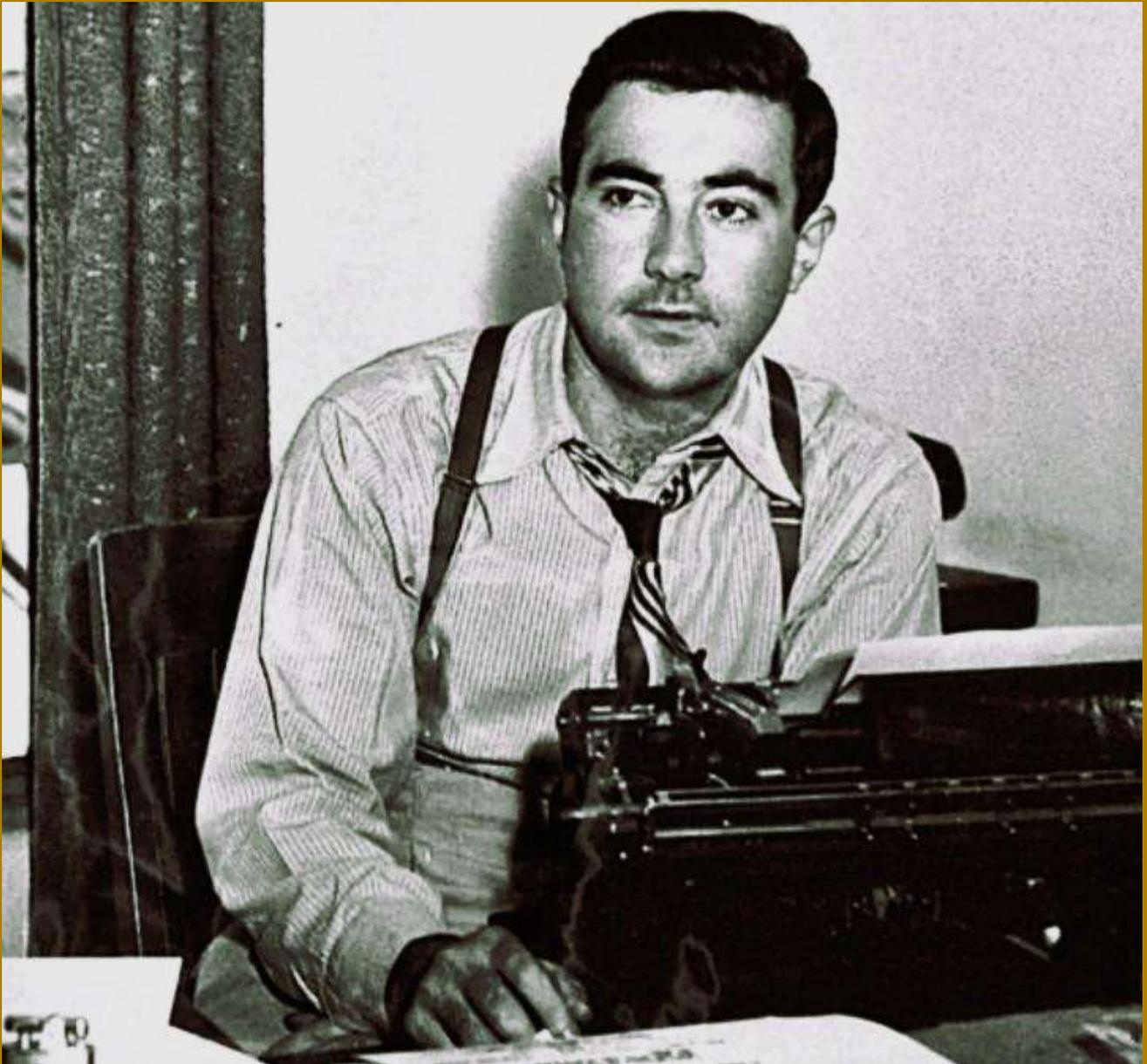


Colección Estación Cine N° 30

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

David Loeb Goodis (1917-1967)

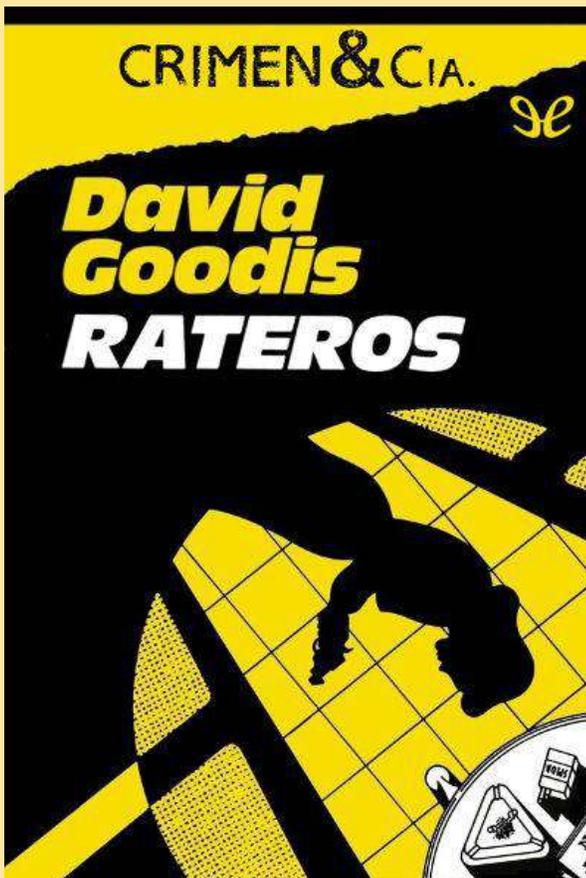
el escritor y su circunstancia



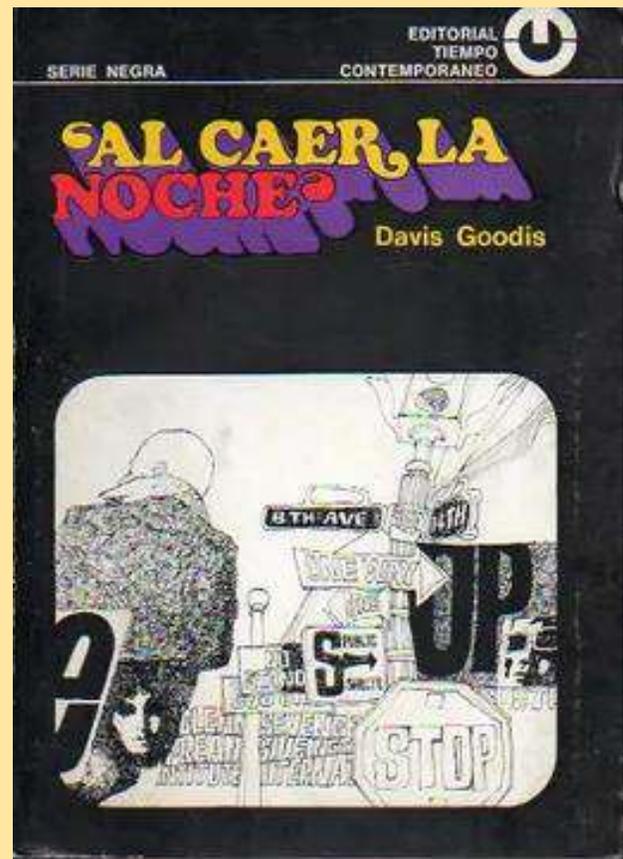
Por Juan Carlos Margaretich

El 20 de octubre de 1947 a partir de su primera sesión, el Comité de Actividades Antiamericanas da comienzo a “la caza de brujas”, con el senador McCarthy a la cabeza. Precisamente, antes de que termine ese año, el Comité frenó y canceló definitivamente el proyecto de *Up Till Now* (algo así como: *Hasta ahora de pie*) película basada en un guion de David Goodis que evidenciaba inquietudes sobre la nueva era atómica enfrentando fascismo y comunismo en el seno de una familia y sus allegados. A partir de allí, Goodis daba final a su etapa hollywoodense y como dice uno de sus personajes:

“Ya era hora de ponerse en movimiento. No sabía adónde iba, pero, fuera donde fuese, tenía que hacerlo muy rápido”. Se decidió por Filadelfia, a principios de 1950 volvió al hogar paterno. En esa década y en su lugar de origen, Goodis escribió el grueso de su obra, pero sus títulos pasaron de “tapa dura” a “rústica de bolsillo”.



Portada de *Rateros* (*El ladrón*)



Portada de *Al caer la noche*

En junio de 1951, Dashiell Hammett (fundador del género veinte años antes) entra en la prisión neoyorquina de West Street. Un par de días más tarde, el Departamento de Hacienda de los Estados Unidos embargó todos los beneficios

presentes, pasados y futuros que pudiera obtener de sus libros y guiones. Quedó, y para siempre, económicamente hundido en la miseria. Esto nos muestra bien las características de este momento en la historia norteamericana. Y nos suena cercano. La persecución de las “excepciones que rompen la regla”.

Esta atmósfera se fue sedimentando en la escritura de Goodis que, como la mayoría de los escritores, al momento de escribir, persigue obsesiones sobre las que da vueltas toda su vida y a partir de ellas construye un mundo, ese mundo del que quiere hablar. En este caso es un mundo en el que aparece en primer plano la fragilidad del individuo condicionado por el poder. La tensión que sostiene sus novelas emana, precisamente, de esa imposibilidad, de esa incapacidad, de individuos atrapados en situaciones en las cuales son arrastrados hacia una inevitable destrucción. No son héroes que desvelan misterios ni atrapan criminales, como el Agente de la Continental. No son anti-héroes. Philip Marlowe, el detective de Raymond Chandler, es un personaje simpático, irónico, cínico, pero no ha perdido la esperanza. En cambio, Harbin en *El ladrón (The Burglar, 1957)* sabe que solo le espera su fracaso y que no podrá hacer nada. Vive fuera de la ley, pero tiene sus principios y estos lo llevarán al desastre.

Vanning en *Al caer la noche (Nightfall, 1956)* es un hombre común que se ve involucrado en un hecho delictivo y es perseguido por la policía y los asesinos. Además, carga la culpa de haber matado a un hombre en su huida. Dice el gran Javier Coma: “tan solo una luz —aislada, débil, escondida, casi producto de la casualidad— en las tinieblas, un repentino y poético instinto de solidaridad, la recuperación fugaz de la dignidad del individuo. Así es el núcleo del mundo que se alza en la obra de David Goodis”.

Sartre enmarcó sus novelas dentro del existencialismo, también fue reivindicado por Camus, por varios intelectuales europeos de la época y por la *Nouvelle Vague*. Truffaut llevó al cine *Disparen sobre el pianista (Tirez sur le pianiste / Shoot the Piano Player, 1960)*, Godard da su nombre a un personaje de *Made in USA (1966)*.

La mirada de Goodis: única o singular manera de contemplar las cosas y expresar aquello que ha visto, y que formula en una poética muy personal y un estilo directo sin adornos que lo marca dentro de los escritores talentosos de la literatura popular norteamericana de esa época, como algo particular, algo distinto.

Juan Carlos Margaretich

Gustavo Postiglione

DEL CINE
INSTANTÁNEO
AL CINE EN VIVO



Colección Estación Cine Nº 31



Marcelo Vieguer

La Máscara en el
Cine de Terror



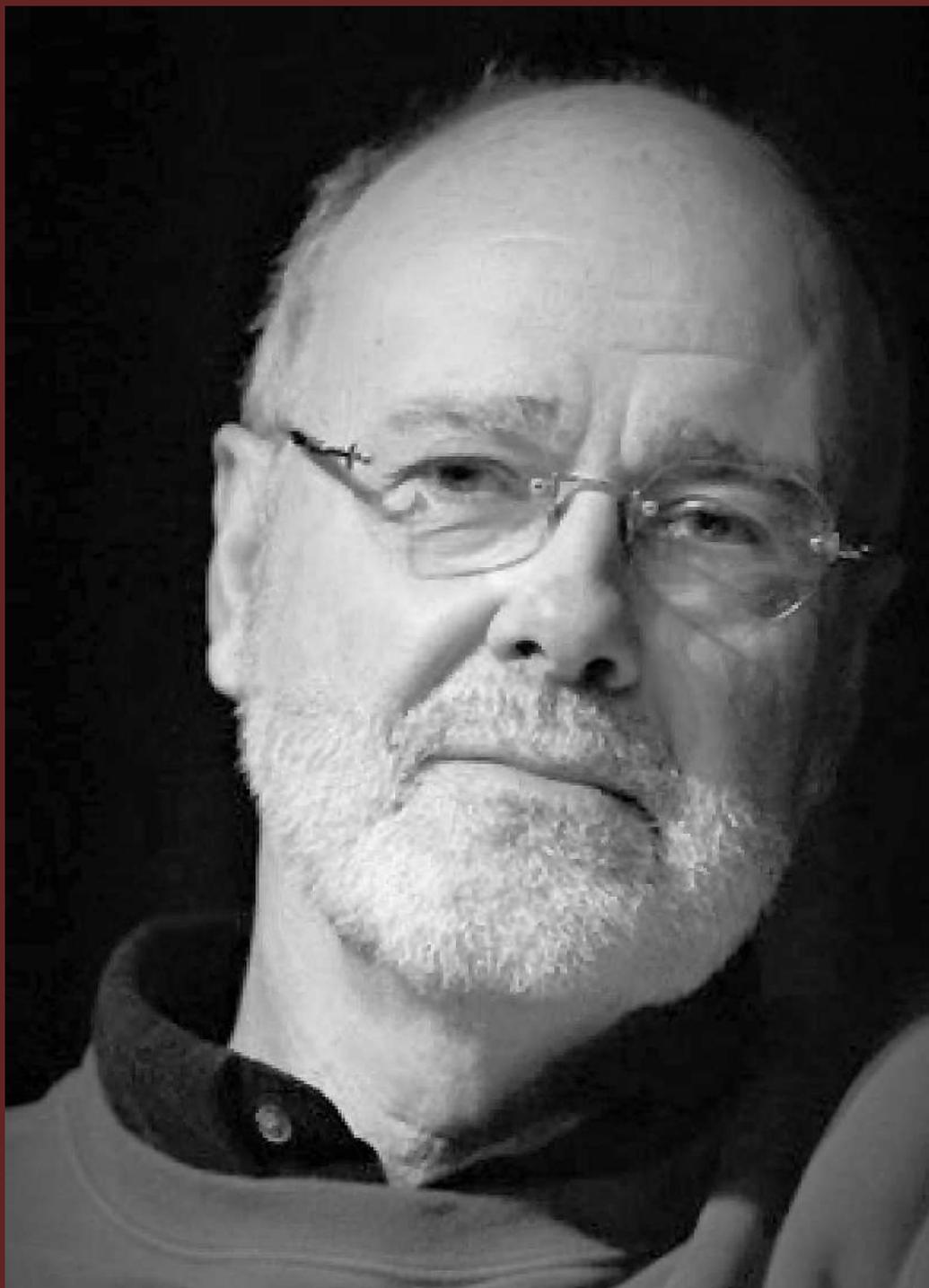
Colección Estación Cine Nº 32

Editorial Ciudad Gótica

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

JAMES SALLIS

Y SU INVESTIGADOR LEW GRIFFIN



Por Marcelo Vieguer

James Sallis

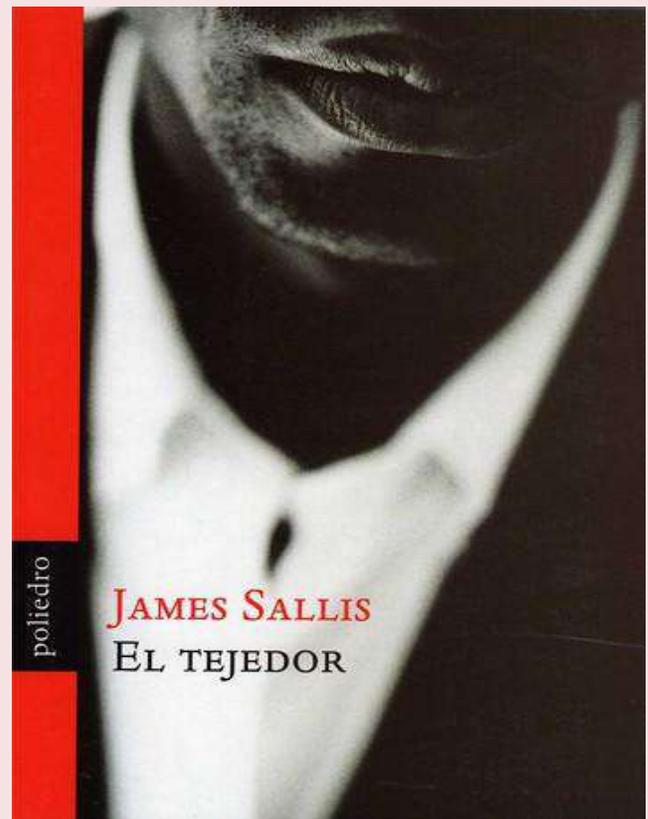
James Sallis es un escritor del género *noir*, reconocido últimamente por ser el autor de la novela *Drive*, llevada al cine por Nicolas Winding Refn y cuyo protagonista fue el afamado Ryan Gosling en el año 2011.

Nacido en Helena (Arkansas) en los Estados Unidos un 21 de diciembre de 1944, Sallis tuvo múltiples ocupaciones como terapeuta, profesor, guionista, músico, crítico, traductor, escritor y editor de publicaciones relacionadas a la ciencia ficción, etc., y es recién en la década del 90 del siglo pasado que incursiona en el género negro, llegando al día de hoy a las 17 novelas y múltiples relatos cortos.

Dentro del género que nos ocupa, Sallis creó la saga del personaje Lew Griffin con seis novelas y la serie de John Turner con tres. Hasta donde entendemos, esta última trilogía mencionada, aún no fue traducida al castellano, pero sí lo fueron las cinco primeras de Griffin: *El tejedor* (*The Long-legged Fly*, 1992), *Mariposa de noche* (*Moth*, 1992), *El avispón negro* (*Black Hornet*, 1994), *El ojo del grillo* (*Eye of the Cricket*, 1998), *Moscardón azul* (*Bluebottle*, 1999) y la sexta, *Ghost of a Flea*, de 2001, sin traducción al español al día de hoy y cuyo título (*El fantasma de una pulga*), nos remite a una inquietante pintura en miniatura del extraordinario William Blake.

Estas cinco primeras novelas protagonizadas por Lew Griffin fueron publicadas por la editorial Poliedro de Barcelona, en excelente presentación de tapas con solapas y una traducción a la altura de la edición. Por otra parte, la serie de tres relatos con John Turner, el expolicía, el exconvicto, el expsicoterapeuta y ahora ayudante del *sheriff* en Cripple Creek, tampoco ha sido traducida para los países de habla hispana. ¿Llegará el día? Esperemos...

Pero vayamos a sus tres primeras novelas que acontecen —como toda la saga—, en la mítica ciudad de New Orleans.



El tejedor (1992)

El primer Lew Griffin

El detective Lew Griffin deviene en profesor de literatura francesa y exitoso escritor de ficciones policíacas. Este alter ego de James Sallis escribe su primera novela con el negro y desesperanzado detective Griffin quien pierde una y otra vez a aquellos que están más cerca, sus amores que caen fuera de su vida, física o existencialmente.

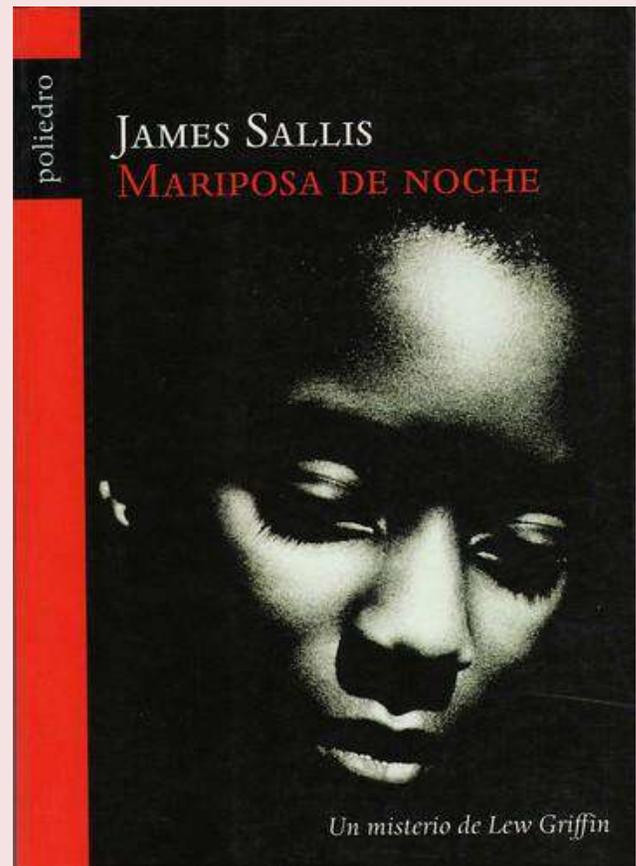
Bajo el título de *El tejedor* (*The Long-legged Fly*, 1992), la novela está dividida en tres partes que recorren casi 26 años del personaje. En esta, Lew Griffin navega entre situaciones que apenas puede resolver y que las más de las veces avizora con desencanto y una extraña resignación.

Griffin sabe que todos los personajes harán finalmente lo que les plazca y entonces el paraíso estará lejos de Nueva Orleans, mítica ciudad presentada como una oscura urbe, donde circulan sus travesías, con abismos que asoman en cada página.

Cuando la expareja Vicky le comenta a Lew Griffin que como escritor en Francia lo consideran a la altura de un Chandler, Hammett, MacDonald y Himes (página 188), no hace otra cosa que circunscribir la genealogía del género. El orden no es cronológico, es un orden estético: Chandler lo encabeza —la perfección de la novela negra—, luego Dashiell Hammett —quien desplegó todas las posibilidades del insurgente género—, Ross MacDonald a continuación —treinta años

con su Lew Archer, otro detective que solo puede fisgonear el estrepitoso acontecer de un pasado que vuelve una y otra vez a poner algo parecido a la justicia— y Chester Himes —uno que escribió desde el borde porque es el exacto lugar al que sometieron a los negros como escritores y personajes ficcionales—, quien abrió las puertas para el resto de los escritores negros.

Increíble primera novela de este personaje, hartamente recomendable para un autor que vino a acompañar la gran avanzada del género junto a Walter Mosley, Elmore Leonard, James Ellroy y Barry Gifford.



Mariposa de noche (1993)

Vuelo nocturno

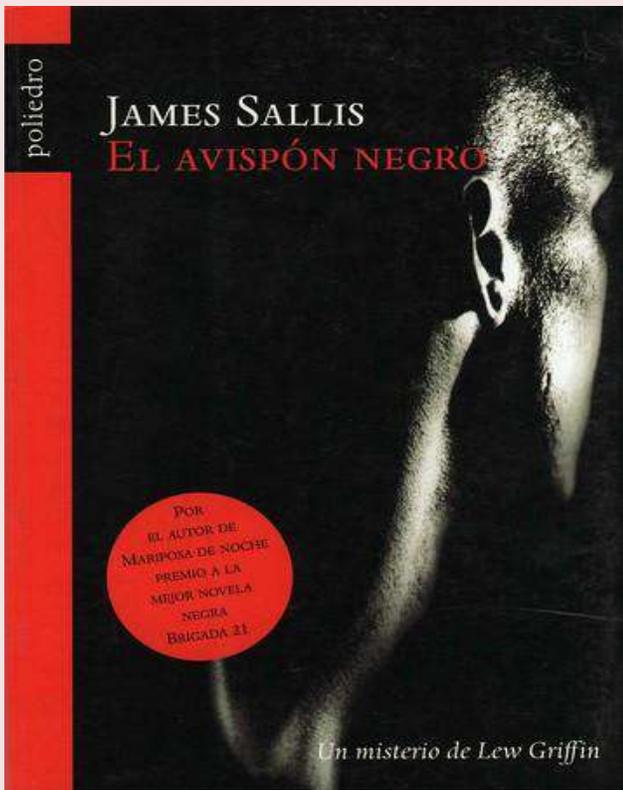
"El verdadero protagonista de la novela, les digo a mis alumnos, siempre es el tiempo. Con los años se ha vuelto más fácil decir cosas como esta sin mirar por encima del hombro ni sonrojarse. Y es entonces que uno, por supuesto, sigue adelante y hable del flujo del tiempo en Proust, de las confiscaciones en la historia de Faulkner, de la abolición del tiempo y de la historia en Beckett". Párrafos similares podemos encontrar a lo largo de toda esta segunda novela protagonizada por Lew Griffin, profesor de literatura y ocasional detective.

En todos los relatos protagonizados por éste aparece en el título el nombre de un insecto. En esta segunda novela nominada *Mariposa de noche* (*Moth*, 1992) —una traducción más acertada es la de *Polilla*—, en la primera novela era el tejedor —mosca verde de largas patas— y en la tercera, el avispon negro. Emulando a William Irish que ponía la palabra "negro" en muchas de sus novelas, a Walter Mosley que pone un color —*El demonio vestido de azul*, *Una muerte roja*, *Mariposa blanca*, *Betty la negra*, etc.— y a Sue Grafton que utiliza el abecedario —*A de adulterio*, *B de bestias*, *C de cadáver*, etc.— la utilización de insectos es menos una forma de amalgamar las peripecias de Griffin que la de diseccionar como un entomólogo la periferia de un sis-

tema que, anclado en Nueva Orleans, retrata especularmente a los Estados Unidos en la década de los 90.

Esa polilla nocturna a la que refiere el título no es otra que Alouette, hija de su amiga-amante Laverne, quien elige siempre el peor camino, pues la vida tranquila no será respuesta a esa esencia de lastre o despojo que la sociedad le ha reservado. Tratando de encontrarla a la muchacha primero y de pensar en esto después, si algo se le puede achacar a la novela es dejar casi en segundo plano la trama de la búsqueda y eterna pérdida, por el de las disquisiciones literarias y filosóficas, y que pocas veces se amalgaman. Así entonces, la lectura se entrecorta, se apacigua, aunque por momentos explota con un salvajismo propio de quien contiene la ira acumulada y un pasado violento.

"Los murmullos del tiempo son sospechosos porque la memoria hace turno doble: de poeta y reportera" podemos leer, y tanto no puede escapar de su pasado como de fabular un futuro en la más certera soledad, Lew Griffin no hace otra cosa que quedar más y más solo. "Los vínculos se debilitan. Los recuerdos se cuelgan de las paredes o se guardan en un rincón de los cajones y la vida sigue adelante". Ya en la tercera novela, la trama del relato criminal, esencia misma del género, ganará ese espacio y prevalecerá el *noir*.



El avispon negro (1994)

A golpes de genio

La tercera novela protagonizada por el detective Lew Griffin, *El avispon negro* (*Black Hornet*, 1994), es genuinamente una obra maestra, de principio a fin. Si respecto a la segunda novela —*Mariposa de noche*— hay un avance, este ocurre porque entre filosofía, literatura, *noir* y sociedad hay una amalgama perfecta de sentidos escurtidos y que permiten brillos tras brillos, a medida que van girando en la trama los bordes de una escritura pulida pero desencadenada.

Están aquí todos los personajes de sus novelas anteriores, y donde sabremos entonces cómo Lew conoció a su amigo Walsh, algo más de LaVerne,

varias cosas sobre su primer matrimonio, y se descifrarán varios de sus pintorescos compañeros de bebida; Griffin, un alcohólico consumado, será entonces el futuro profesor que se atendrá a la lectura de Borges sobre el Martín Fierro para entender la mente del asesino.

Un francotirador asesina con el correr de los días a numerosas personas (blancas y negras) y uno de sus blancos, o mejor blanca es su reciente amiga y periodista Esmé, que muere asesinada al bajar el cordón de la vereda caminando a su lado, mientras se aleja el sonido de la guitarra y voz del indescifrable Buster Robinson según relata. Lew no parará hasta encontrar al asesino, pero no por un acto de justicia —lejos está este personaje de encontrar algo en lo que no cree— sino porque interrumpiendo la cadena de muertes, será la respuesta en acción y demostración palpable, de que todo aquello no tenía sentido. Griffin intenta responderse así, casi desesperadamente, a esas preguntas sin respuestas que lo aplastan cada día más, en una vida que transcurre sin saber su sentido, pero que, ya de viejo, atisbará.

"Somos lo que nos sucede, la gente que hemos conocido, nada más" nos dice Sallis, y en esa niñería encuentra una especie de catapulta para que los actos, cada uno de ellos, se parezcan lo más posible a un destello que de ordinarios se tornen epifánicos, no por revelación, sino por simpleza, la sencillez de la que dispone ese maestro ejemplar llamado James Sallis.

Melina Cherro

Diálogos con Diotima

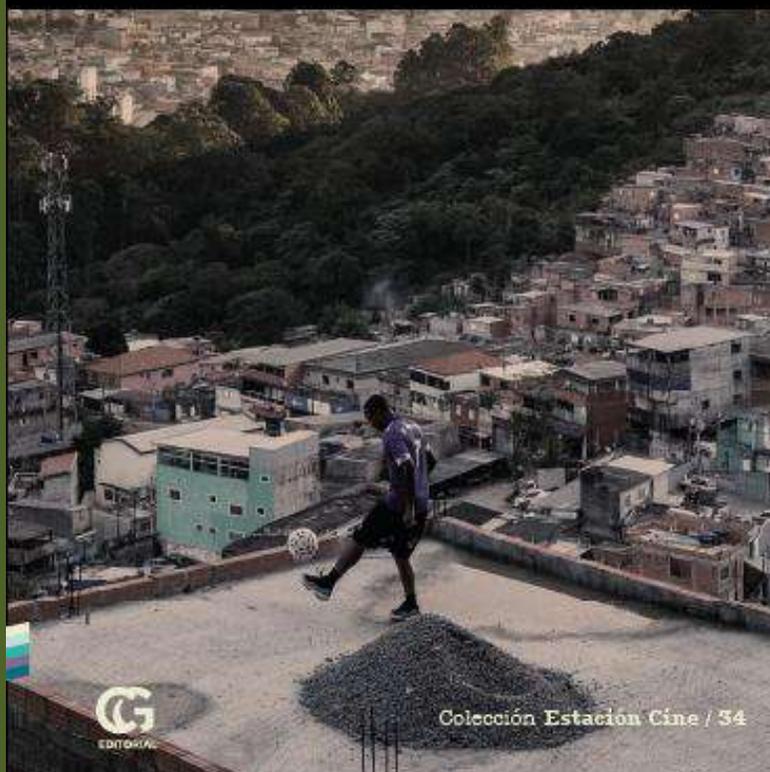
MITO Y CINE



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

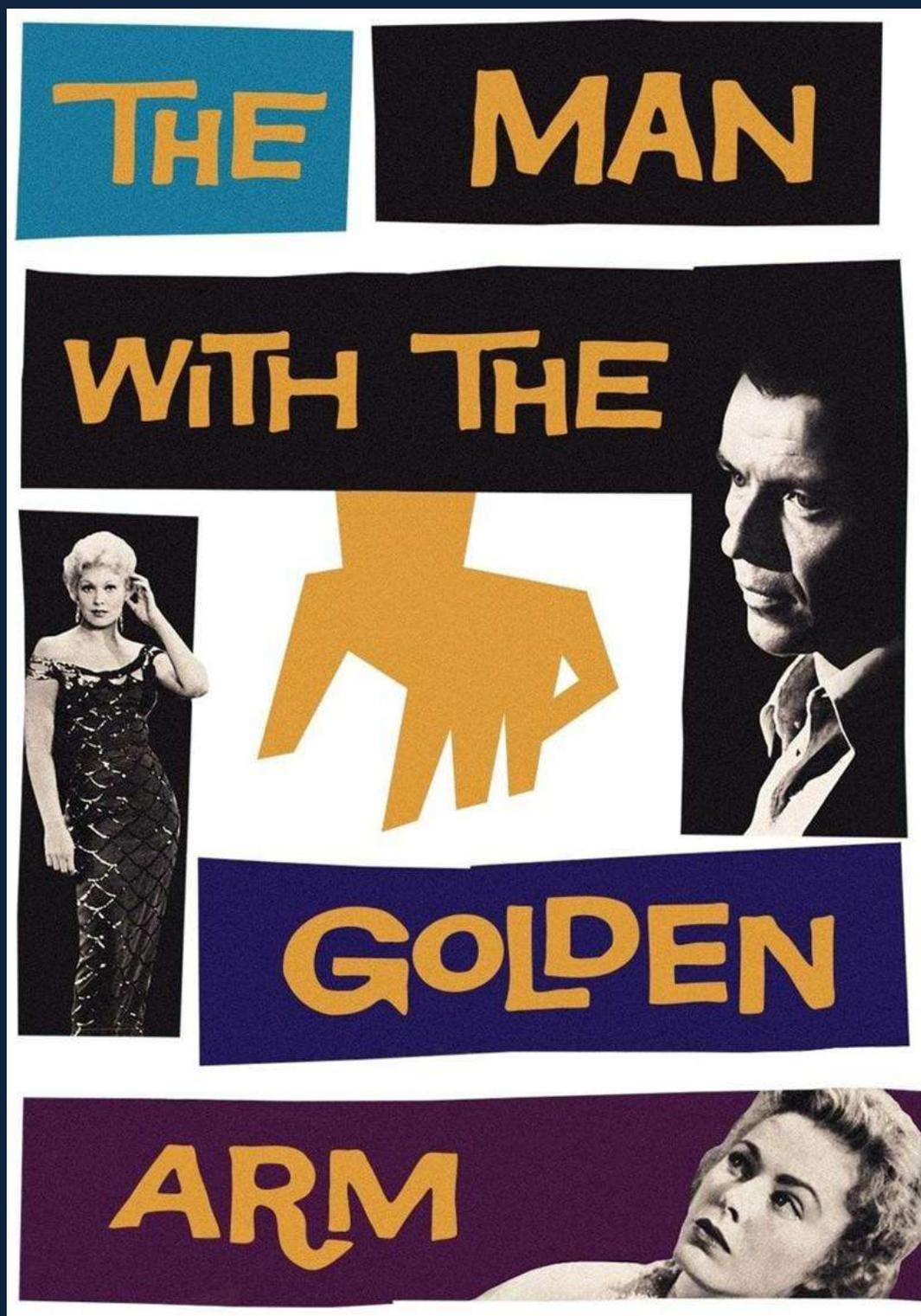


Colección Estación Cine / 34

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

LOS TRES ESTADOS DE LA LÍNEA

Un análisis de *El hombre del brazo de oro*



Por María Sofía Borsini

Introducción

"Para el público normal los créditos son la señal de que quedan solo tres minutos para comer palomitas. Yo aprovecho ese lapso de tiempo muerto e intento hacer algo más que simplemente listar unos nombres en los que la audiencia no está interesada. Pretendo preparar al público para lo que viene a continuación. Dejarlos expectantes."

Saul Bass (1920-1996)

Los años 50 marcaron una curva, un cimbronazo en el diseño de títulos de créditos. La televisión se había impuesto en los hogares y el cine tenía que volver a ganar su espacio y diferenciarse. Saul Bass, con su estilo de vanguardia heredado nada más y nada menos que de la Bauhaus, encajaba perfectamente en este nuevo panorama. Los títulos de crédito de las películas no podían seguir siendo solo la lista de nombres del *Star System*, sino una herramienta estética y narrativa que preparaba al espectador para lo que vendría. En *El hombre del brazo de oro*, los títulos reflejan la atmósfera opresiva y la lucha interna del protagonista, y algunas cosas más. Esta conjunción perfecta que se da entre la colaboración de Bass con

la obra de Preminger, hacen del film una pieza excelente para el análisis, muchas veces pasada por alto en las bibliografías específicas de la materia.

Líneas, rejas, cárceles de las que Frankie es exonerado, pero otras de las que no podrá escapar fácilmente, se entrecruzan. Los caminos, las decisiones, los amores, el pasado y el futuro, los enemigos, aquellos que están por fuera, así como aquellos dentro de él, la incertidumbre y la angustia, también. **¿Qué tanto puede expresar una línea recta?**

Los Elementos Visuales

Las formas geométricas, los contrastes de blanco y negro, las líneas sinuosas y las animaciones minimalistas son características distintivas del estilo de Bass, quien supo leer a la perfección lo que la Escuela alemana tenía para decir. Estos elementos visuales no son aleatorios, sino que transmiten emociones y sensaciones específicas. Además, los títulos de crédito no son una entidad aislada, sino que están estrechamente vinculados con la historia que se va a contar, anticipando la tensión, la soledad y la adicción que serán temas recurrentes en la película. La música, en este caso, la banda sonora compuesta por Elmer

Bernstein, un maestro del jazz, que utiliza este género como lenguaje principal para expresar la desesperación que caracterizan a la historia de Frankie, crea una atmósfera de suspenso y melancolía, y que finalizan por construir junto a Saul Bass, y obviamente Otto Preminger a la cabeza, la unidad de la forma fílmica de una obra excepcional.

Esta conjunción de sistemas de elementos narrativos y estilísticos se combinan entre trama, movimiento y composición musical, donde ningún elemento de los que Preminger hace uso están situados al azar. La dirección de Otto, el ogro, se caracteriza por su realismo sin máscaras y el uso de las luces y las sombras marcadas y expresivas que reflejan la lucha interna de Frankie Machine, sobre todo en la crudeza con la que se muestra su adicción. El estilo visual de la película, por momentos casi expresionista —si pensamos al menos en las secuencias de la escalera en la pensión donde habitan Frankie, Molly y Zosch— hereda de este movimiento artístico la expresión de emociones intensas a través de la deformación de la realidad y el reflejo de un mundo sombrío y moralmente ambiguo por el que pasa el protagonista, a través de la naturaleza destructiva de la adicción y la posibilidad de redimirse de las sombras, la tensión y desasosiego sin fin.

La secuencia de Créditos Iniciales

Pantalla negra. Una música disonante y atonal hace su entrada. Una línea blanca aparece desde arriba hacia abajo: nos indica el camino hacia una película de Otto Preminger. (**Imagen 1**) Los acordes asonantes con los que las líneas y las letras comenzarán a bailar, intensificarán esta curiosidad que plantó el diseñador con tan solo una línea blanca sobre fondo negro, y creando una experiencia visual y auditiva unificada.



Imagen 1

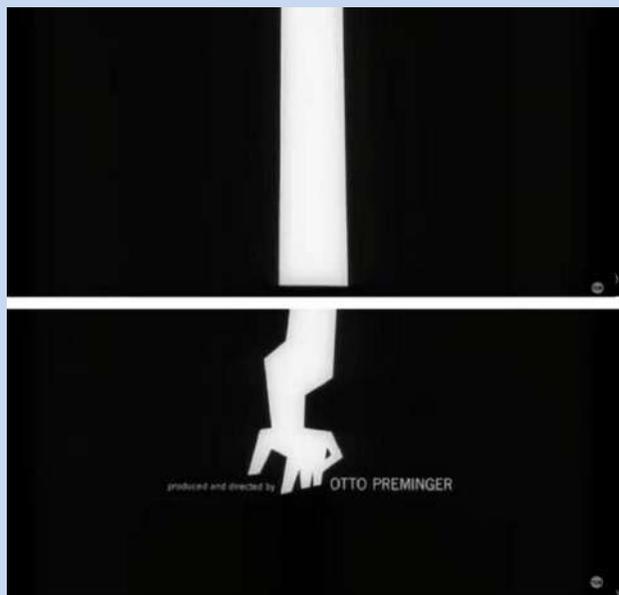


Imagen 2

Con tres líneas más suena la orquesta de jazz: Frank Sinatra, Eleanor Parker y Kim Novak. Esta vez las líneas comienzan a cruzarse, específicamente las últimas dos que, siguiendo la lógica de presentación, corresponden a las dos actrices en disputa por el amor de Frankie; sus vidas, como las líneas, se enfrentan, se entrecruzan. **(Imagen 2)**

Tan solo cuatro líneas blancas en fondo negro. Ahora las líneas desaparecen y solo la última prevalece. Otra de abajo hacia arriba, de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, una especie de cuadrante nos encierra el título: *The Man with The Golden Arm*. Las letras se integran de forma orgánica en el diseño, creando una sensación de unidad. **(Imagen 3)**



Imagen 3

Ahora sabemos su nombre, pero la película ya había comenzado. Cuatro líneas, tan solo cuatro líneas blancas sobre fondo negro alcanzan para plantear el camino de la vida, del destino y tor-

cerlo, en nada más y nada menos que cuatro líneas y unos 30 segundos. La tipografía utilizada para el título es simple y contundente, complementando la estética minimalista de la secuencia con una paleta de alto contraste como lo son el negro y el blanco. Este contraste acentúa la sensación de drama y tensión, y refuerza la atmósfera oscura que se avecina: con Saul Bass, el todo es la trama.

El cuadrante desaparece, pero esta vez la línea que se había presentado de izquierda a derecha cruza la pantalla. Otras dos que caen casi como unas baquetas de batería complementan la presentación de la extensa lista de actores que dan vida al film: las líneas se mueven de forma fluida y elegante, creando un efecto hipnótico que atrapa la atención del espectador. Los movimientos son a la vez suaves y bruscos, reflejando la dualidad entre la belleza y la oscuridad que caracteriza la historia. Ahora son seis las líneas, los caminos, las opciones con las que cuenta Frankie al salir de prisión, las escaleras por las que sube para reencontrarse con Zosch, su mujer o baja para cruzarse con Molly, su enamorada, las rendijas de una persiana donde Zosch ve pasar su vida o los barrotes de la cárcel que esa habitación supone para Frankie y su nuevo sueño de tocar en una banda de jazz. Una vez más, Saul Bass emplea el simbolismo de manera magistral para

transmitir ideas complejas de forma concisa, simple y dinámica.

Al minuto algo cambia, luego de presentar al productor, las líneas se vuelven verticales, primero una, luego otra, como tallos que crecen hacia arriba pero luego cruzan la pantalla como una vía, una autopista, un camino que se marca firme y se endereza, pero también que funciona como una línea que divide la pantalla en dos hemisferios. Otras dos se suman a la cruzada y ahora el signo se resignifica: XII. El doce simboliza el orden y el bien, la perfección absoluta. El derrotero termina, las líneas se juntan en una, la única estrictamente derecha y gruesa, la decisión tomada. Al instante se fragmenta, se rompe, y al torcerse forma el brazo, la mano, la extremidad símbolo de todo el film. El brazo torcido como la ley, el destino, la vida. La secuencia no solo es un elemento estético, sino que también funciona como una introducción a la temática de la película. El brazo, como símbolo de la adicción, anticipa la lucha interna del protagonista y establece el tono de la historia.

Los tres estados de la Línea

1. La Línea Recta

Un autobús entra a escena, Frank Sinatra baja de él, lleva un tambor. Es Frankie, Frankie Machine,

ya lo conocemos y en el barrio también. La policía le echa una mirada con desdén, el ambiente desborda de signos visuales que de múltiples maneras se unen a ese universo que nos presentó Bass poco antes, en la secuencia inicial. Esas líneas rectas y cruzadas se replican en el cartel del Pool, en el letrero de “Cerveza” por el que se asoma a su pasado. Reconoce a su mejor amigo y por eso cede ante lo que creyó superar. Su propósito es firme, como una línea recta y como su brazo de Baterista. Pero las líneas rectas tienden a caerse, ya nos lo anticipó Saul Bass, y es así que ese mismo brazo fragmentado, es también su brazo de Crupier, el brazo que no dejará que le toquen otra vez: su instrumento de oro. Alrededor del brazo orbitarán las líneas rectas que los salvarán o lo condenarán nuevamente, están aquellas rígidas como su propósito: las baquetas de buena madera que le permiten hacer su música, pero también se asoman aquellas finas, frágiles, las de la aguja que transportarán la heroína de la que ya escapó una vez. El socio de su antiguo empleador, Louie, corona la escena inicial con un diálogo contundente: “I’ll be around”, Estaré por aquí. El receptor no recibe el mensaje fílmico pasivamente: ¿Por qué?, ¿Qué tiende a buscar?, ¿Qué pasa con el orden y la significación?, sabemos que no es con la intención de apoyarlo en su nuevo sueño que Louie le dice estas palabras. No

estará allí para su brazo de baterista, sino para revivir su pasado y las tentaciones que lo integran, y porque sabemos que los films se construyen en estructuras que se fragmentan y se repiten, que esta no será la única vez que escucharemos esas palabras.

Subiendo las escaleras de una especie de pensión es que encontramos a Zosch, la esposa de Frankie. Las sombras de la escalera que separan la calle ruidosa y luminosa, de un interior, también ruidoso, parece una cárcel. La música compuesta por Bernstein acompaña ese agobio por volver a ese sitio en particular. Aún no lo sabemos, pero la línea nos lo advierte: algo pesa en Frankie y en la redondez del tambor que no encuentra espacio en esa habitación donde lo curvo es incomodidad. En ese empapelado que rememoran los barrotes de la celda, en esa habitación atiborrada de objetos que no dejan respirar: puertas, mesas, muebles que refuerzan las líneas rectas. Un reloj redondo está tapado, en segundo plano, los objetos posiblemente curvos como la lámpara son rectificadas por flecos y adornos que fragmentan la naturaleza de la curvatura. La rectitud, el camino ya diseñado por donde no se puede escapar es rey.

Su esposa Zosch no compartirá la excitación de Frankie por su nuevo sueño, sino que le exigirá que continúe trabajando como *croupier*. Ella ha-

bía quedado inválida en un accidente automovilístico causado por Frankie, y él no se siente capaz de rehusar los deseos de su mujer. El único respiro de esa habitación es la curvatura del espejo donde Frankie osa mirarse a sí mismo, y en el que veremos parte de su reflejo, sobre todo sus manos y su brazo de oro. La ventana que también es curva, siempre está cerrada y tapada, para ocultar la salida, el escape a la vida exterior y la mentira de Zosch, quien finge estar inválida para poder controlar a Frankie.

Bajando las escaleras, símbolo tradicional en el cine, de significación múltiple y compleja, se encuentra el teléfono donde Frankie esperará la llamada para cambiar su vida. También se encuentra la puerta de Molly, su antiguo amor. Antes de llegar a ella, uno de los barrotes de la escalera está roto. La celda se abre. Entre la luz de las ventanas de Molly y el ruego de Zosch que se aferra al brazo de Frankie hay una tensión presentada. En las múltiples ocasiones que Frankie sube y baja por esas escaleras se debaten el cielo y el infierno, que parecen ser fluctuantes en sus ubicaciones. No hay salida aparente de esa oscuridad, salvo en las candilejas de un escenario de jazz, donde Frankie y su brazo de oro podrían brillar.

Frankie consigue la entrevista y le pide a su amigo Sparrow que le facilite un vestuario elegante. El traje a rayas para variar, resulta de mal

augurio, y Frankie y Sparrow son culpados de haberlos robado de una tienda, terminando la jornada en la prisión. A través de los barrotes de la celda, Schwiefka, su antiguo jefe, hace su jugada y le ofrece pagar su fianza si trabaja para él en una gran partida de póquer que está organizando. A Frankie no le queda otra alternativa que aceptar. Encierra su cabeza entre barrotes y vivencia una escena carcelaria, como una ventana a su propia escena de la desesperación reflejada “*for a fix*” (por un chute).



Imagen 4

2. La Línea Curva

¿Signo de qué es cuando las manos de un crupier empiezan a temblar? A pesar de sus esfuerzos, Frankie vuelve al mundo de los naipes y las drogas. Schwiefka, organizador de partidas clandestinas de póquer, se aprovecha de la situación y después de hacer trabajar noches y días enteros a

Frankie en las partidas, lo presiona más allá de sus límites conscientes. Frankie comienza a sentir nuevamente la ansiedad por consumir heroína, sus manos tiemblan, su brazo de baterista se disipa en sus inseguridades. La cercanía de su pasado aviva las tentaciones y a modo de huida, escaleras abajo Louie lo acecha: “*I’ll be around*”, Estaré por aquí. Ya lo presentíamos, el complejo arco que transitaría Frankie empieza a encontrar su curvatura.

En esta segunda parte del film de Preminger, se ponen en juego varios de los elementos narrativos que componen el sistema de representación: la historia de la película se complejiza mostrando las contradicciones internas de Frankie Machine, el tema de la adicción ya no es una entidad abstracta, sino que se concretiza en su primer chute luego de la rehabilitación en el hospital de la cárcel, y en su creciente interés por superarlo. Esta vez nuestro personaje logra huir, no sin antes empezar un derrotero laberíntico que no siempre terminará en los mejores lugares. Para nuestra esperanza, y la de él, esta vez encuentra su espacio: la música animada nos presenta el bar de Molly, donde todo es abierto y curvo. Las candilejas brillan por doquier y son las rayas del traje de Frankie las que parecen desencajar en este universo vívido y esperanzador. El vestido de Molly, escamado y resplandeciente, cae sobre sus hombros desnudos en una gran línea curva, curva como sus

hombros y como la forma en que camina. La redondez de los seguidores de luz en el escenario, las puertas ventanas que separan a Molly del fondo, todos redondos e iluminados. Lejos nos encontramos de la opresión del pequeño hogar que comparte con Zosh, pero del que no puede irse. Molly-o, como él la llama (la “o” también podría interpretarse como signo de lo redondo), pide respuestas sin exigir las y ahí es cuando la línea recta una vez más marca su territorio. El cuadro se divide entre Frankie y Molly cuando él le explica que ya no puede ir por ella, a pesar de que hasta ahora ella fue la única verdaderamente interesada por su sueño.

La escena se conecta por un paneo vertical al edificio gigantesco donde Frankie pasa por la ansiada entrevista. Las reglas son claras: no puede volver a caer en el hábito, o no tendrá una nueva oportunidad. De nuevo con Zosch, ella tira abajo cualquier esperanza y el teléfono suena. Veremos a Frankie bajar excitado las escaleras desde un lugar inusual, la cámara lo espera abajo y un barrote de los de arriba está roto, una respiración, una posible huida. Pero la llamada no es para él y el ambiente se vuelve intolerable. Camina perdido al bar donde ya sabe que Louie está esperando. Esta vez no hacen falta las palabras, se miran y Frankie lo sigue a su apartamento. La ventana se cierra y la luz se oculta, este será el nuevo guiño que nos inaugura esta segunda parte: al

cuestionarnos sobre la función formal de los elementos significantes, nos preguntamos ¿qué está haciendo ese elemento ahí?, ¿qué función cumple?, ¿cómo se relaciona con el resto de los elementos? La escalera, la cortina que baja, el paseo perdido por la ciudad son signos que delimitan la estructura: el mono ha vuelto a trepar la espalda de Frankie y no será tan fácil hacerlo bajar. Cada discusión con Zosch incrementa el paseo errático en busca de heroína, y la segunda vez que se desarrolla esa secuenciación es salvado por Molly.

Cuando Frankie puede contactarse con el estudio que finalmente va a probarlo como baterista y descubre que necesita un nuevo lugar para ensayar, Molly se presta a la negativa. Ella tiene rayas, una camisa a rayas y el banco de madera, una línea horizontal los separa. Esta separación no dura mucho tiempo, ya que finalmente Molly acepta y en la secuencia siguiente la vemos salir del bar con su vestido de sirena, donde todo es curvo, y la cámara baila acompañando su paso. Llega al apartamento y mientras ella sube sutilmente las escaleras, la cámara ingresa por la ventana donde Frankie ha estado practicando toda la noche, la ventana se cierra, pero no de modo amenazante, sino que todo es ensueño. Nada en esta secuencia nos remite a la última vez que vimos ese movimiento, la oposición se nos presenta como una clara información sobre el equilibrio

encontrado. Molly se descambia en un ambiente de complicidad, y si bien en su bata hay textura de líneas, estas son suaves. Pareciera que para domar al futuro hay que tratarlo despacio, como la bata de Molly. Los planes son reales y posibles: conseguir un trabajo como músico, curar a Zosch y quizás, el ensueño se vuelva verdadero. Por oposición también podemos relacionar la escena de la cárcel, donde Frankie se ve a sí mismo en un compañero que está sufriendo de abstinencia y en la vidriera en el paseo con Molly. Esa vida también podría ser su vida juntos, la pantalla le ofrece la posibilidad de visualizar sus sueños.

En esta etapa del desarrollo las dos mujeres serán antagonistas claves, tanto entre ellas como en lo que le ofrecen al vínculo con Frankie: Zosch intentará manipularlo, destruyendo su nueva personalidad y acercándolo una vez más a su pasado: ¿Cómo vas a tocar, si tus brazos están rotos? Molly, en cambio, se convertirá en una fuente de apoyo y esperanza, representando la posibilidad de una nueva vida para ambos, lejos de las adicciones. Dentro de los elementos estilísticos también podremos encontrar a nivel de la imagen, que la cámara se mueve de forma más fluida en el apartamento de Molly, donde el espacio parece más amplio y donde el aire, la composición, y todos los otros recursos de la puesta en escena permiten que ambos personajes respiren libres de tensiones y sin pedirse nada a cambio.

Asimismo, estos dos espacios privados donde transcurre el vínculo de Frankie con sus mujeres encierran un significado arquetípico gracias al uso de la llave. Mientras que Zosch se asegura encerrarse cada vez que queda sola para que su mentira no sea descubierta, Molly decide encerrarse junto a Frankie para ayudarlo a superar su adicción juntos, a sabiendas de los peligros que puede correr por este sacrificio. La llave es un símbolo axial que incluye las facultades de abrir o cerrar puertas, incluso mundos de vinculación y liberación. La llave denota conocimiento, misterio, iniciación, pero también es un símbolo de poder.

3. La Línea Rota

Cuando Frankie acepta trabajar en la última partida por un buen monto de dinero y recibe la recomendación de Schwiefka: “Cuida ese brazo”, la música de Bernstein nos advierte del peligro ya que no solo acompaña a la acción, sino que también anticipa eventos, profundiza el carácter de los personajes y subraya los temas centrales de la película. Louie baja una vez más la cortina de su apartamento sin la esperanza con la que nos inundaba Molly-o. La expectativa estimula la emoción. Al formarse una secuencia similar de acciones, el espectador le otorga significado a la situación, formándose una expectativa sobre lo que

sucedirá. La satisfacción es retardada y nos resulta antipática cuando vemos los movimientos de Louie, bruscos, mecánicos, reales, explícitos. Es otro tipo de sirena que ahogará a Frankie con falsa condescendencia. Esta secuencia vuelve a repetirse en el rechazo de Molly cuando descubre que Frankie cayó en las drogas otra vez, y la curvatura del personaje se transforma en un círculo, al parecer, sin salida: el círculo de la adicción. El tambor también es círculo y quizás su destino estaba sellado de antemano. En la última partida le preguntan si: ¿Ese es el brazo de oro? pero ya no se arriesgará a dar ninguna respuesta. “Los símbolos crecen, pertenecen a la misma carne de la obra, y le son inseparables. El símbolo despierta presagios; la palabra no puede más que explicar”, como dijera J. J. Bachofen.

La repetición “llamará la atención” a quien lo ve para señalar que por ahí habrán de circular y navegar las señales de estilo soportadas o amalgamadas materialmente por símbolos.

Frankie alcanza su límite y se encuentra fuera de sí en la partida definitiva, ruega a Louie “for a fix” (por un chute), de la misma manera que Zosch le rogó a él que no desee mundos más allá de los conocidos, aferrándose a su brazo.

Sale, él cree que puede escapar, así como ellos creen poder ganar la partida, pero nadie puede: ya hay demasiado en juego y la tensión explota en el

ambiente. Es domingo, nadie ha dormido y el dinero para continuar no aparece. Están perdiendo la fuerza para engañar y para engañarse a sí mismos. Tras otro recorrido errático y laberíntico, Frankie vuelve al departamento de Louie una vez más. El estado laberíntico es una difícil prueba del ciclo del héroe en su proceso evolutivo psíquico. Es la etapa de confusión y encierro que nos expone a todas nuestras instancias sombrías y en estado de angustia, para Frankie, el estado de alienación es total. Esta vez las cortinas no bajan, no hay convenio entre ambos, el pacto se ha roto. Ante la negativa de Louie de “arreglarlo” sin antes ver el dinero y llamándolo “manos sucias”, Frankie decide atacar al traficante, robarle y huir.

La prueba con la banda se da en un ambiente de pura inseguridad, Frankie está sucio, sus manos, su muñeca, su brazo. Cada vez que consume heroína el discurso fragmenta más la parte de su extremidad útil, así como se fragmenta su integridad. Es que no eran sus manos sucias, su muñeca firme o su brazo de oro, era él. La estructura básica de un rito iniciático se constituye de tres partes de significación: separación, iniciación y retorno. La separación se corresponde con el ingreso al laberinto y una serie de pruebas a las que deberá enfrentarse el personaje. Luego de estas etapas o pruebas, superadas o no, se da el retorno a la casa, pero transformado en otra cosa. Frankie aprendió, en esa situación límite, dónde estaba la

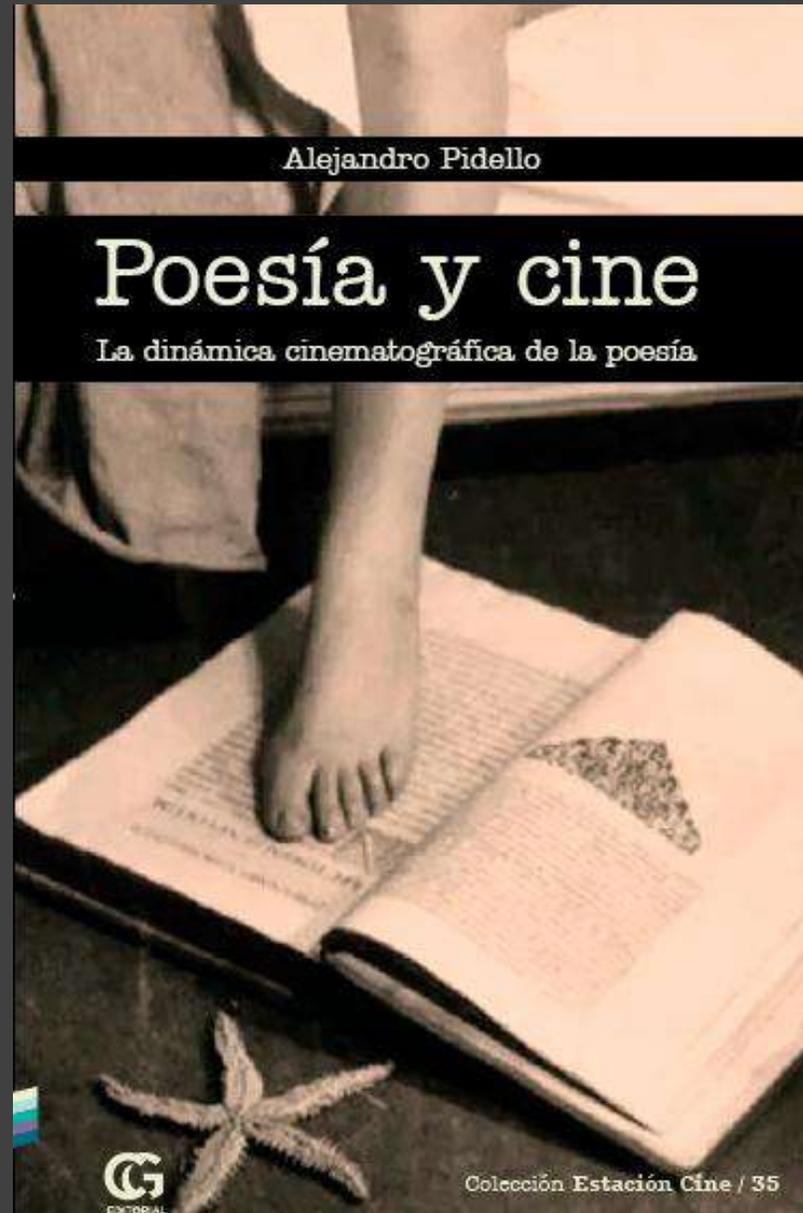
confianza perdida y se detiene a esperar el retorno de Molly, escaleras abajo.

Al regresar Louie lo está esperando para vengarse. Toma su sombrero de perchero que tiene una forma nunca antes vista hasta ahora, aparece el símbolo de la cruz. Se acerca el desenlace, Louie tiene que morir. Llega al apartamento de Frankie y cambia su anillo de la mano derecha a la izquierda, sucia, siniestra. Por casualidad descubre el engaño de Zosch, quien, habiéndose olvidado la llave y al verse descubierta, en su desesperación lo empuja por las escaleras. Louie cae al vacío de esas oscuras escaleras expresionistas y muere. Las posibilidades cinematográficas de la escalera, ya lo hemos notado, son numerosas y de muy diverso significado. Frankie también esperaba a Molly en el descanso de la escalera, lugar de paso, pero también de poder, degradación, acceso a alguna realidad moral. Todo ocurre allí porque contiene un sentido de movimiento.

Frankie es acusado de asesinato y aunque desea enfrentar la acusación ante la policía, no se atreve a hacerlo, debido a que pueden encontrar restos de droga en su cuerpo. Sin embargo, Molly lo ayuda y Frankie se encierra para desintoxicarse, junto a Molly. Llaves adentro el pacto se afianza. Ella, siempre en la luz, sabe más de las sombras de lo que Frankie imagina. Después de sufrir el síndrome de abstinencia aferrado a los barrotes

de la cama (otra vez la cárcel que se refleja en las paredes y en el piso) de la que finalmente se libera, se propone terminar su relación con su esposa y aclarar su situación frente a la policía. Enfrentada por Frankie y acorralada, Zosch camina, deambula, no puede escapar de su destino. Quien ordenaba desde un pequeño cuarto a rayas, ya no puede con tanta curvatura. Zosch se arroja al vacío desde el balcón. Como sucede en los puentes o las escaleras, se asciende a lo alto para descender siendo “otro”, o ya no siendo nada. Como sostendría Faretta: lo que el autor quiso decir, nadie lo sabe; el mismo autor no domina toda la significación del mensaje que produce. Interpretar un mensaje, analizarlo, no consiste de ninguna manera en intentar recuperar un mensaje preexistente, sino en comprender las significaciones que ese mensaje, en esas circunstancias, provoca aquí en este momento. Frankie y Molly deciden enfrentar juntos el incierto futuro, ambos habiendo enfrentado los demonios del retorno, y empezando a transitar, una posible nueva línea recta.

María Sofía Borsini



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**

Una serie notable



Por Diego Fiorucci

Redacté desprolijamente esta publicación, más movido por el efecto de la visión reciente que como una nota crítica. Como es difícil desarrollar algunas ideas sin contar la trama, debo avisar con un ALERTA *SPOILERS*.

La otra serie, o miniserie, de la que se ha estado hablando hasta el cansancio últimamente es la británica *Adolescencia*, una miniserie notable que desarrolla un tema áspero con el virtuosismo y la veracidad que ofrece el plano secuencia en cada episodio. Para quienes no conozcan el concepto, el plano secuencia es ese plano cinematográfico en el que la cámara nunca corta mientras se desarrollan varios acontecimientos, pudiendo cubrir varias escenas, secuencias o incluso toda la película. No hay montaje visible entre planos, y todo obliga a un cálculo preciso para los tiempos, el encuadre y lo que allí suceda. En muchos casos, implicando desplazamientos de cámara, no solo el movimiento interno de actores y objetos. Es cierto que hoy se facilita mucho más un montaje disimulado en una falsa continuidad, pero incluso así el desafío es enorme.

En *Adolescencia* brillan las actuaciones, sobre todo al estar expuestas a semejante exigencia fílmica, como en una obra de teatro sin pausa. Pero también el diseño mismo de cada encuadre, haciendo pasajes entre ellos dentro del gran plano secuencia, cada transición entre escenas, si es que temáticamente podemos diferenciarlas. Y un

guion que está milimétricamente diseñado para crear una exposición impecable. En esa narrativa la cámara, que podría sospecharse una mera observadora voyerista, compone el peso del relato de manera astuta, sabiendo cuándo ir al detalle, cuándo alejarse hacia el plano general, cuándo sobrevolar el escenario como un ser omnisciente y cuándo recaer sobre miradas buceando en lo más profundo de las emociones.

El argumento es más bien simple; Jamie, un niño británico de trece años, es acusado de haber asesinado a una compañera del colegio y las pruebas parecen contundentes. Una vez más se comprueba que el contenido no es nada sin la forma. El tema no puede despegarse del abordaje. No es el qué solamente, sino también el cómo. No son dos aspectos diferenciados sino un todo.

Y en esa búsqueda para desarrollar esta trama la serie opta por definir con agudeza la perspectiva de cada episodio. Cada episodio es un tema en sí mismo. Y cada episodio es la presencia y rol de una institución implicada, de un modo u otro, en esta tragedia. Todas y cada una de estas estructuras queriendo resolver ese hecho indecible para verse finalmente sin herramientas, incapaces de comprender la complejidad detrás de lo acontecido, e incapaces para comprender la complejidad emocional de sus participantes.

En el episodio 1 tenemos la voz de la ley y el derecho. La irrupción de la policía en el hogar del

presunto asesino de la mano de la irrupción de una tragedia inesperada en ese núcleo familiar. El accionar policial se balancea entre la invasión a la intimidad y el cuidado de esas personas, dos caras opuestas que debe representar ante una familia de clase trabajadora viéndose implicada en algo impensable. Para esta gente el mundo se desarma y dos generaciones se revelan desconocidas entre ellas. Ni abogados ni policías logran acompañar realmente a esta familia que ha emprendido un viaje sin retorno. El impacto, el rechazo, anticipa una pregunta que sabemos que llegará tarde o temprano para esos padres. ¿Qué hicimos mal?

Con esa pregunta latente se da paso al siguiente escenario en la formación de Jamie.

En el episodio 2 aparece la escuela como institución. Pero el ámbito dedicado a la instrucción es en realidad apenas un "gallinero". No logra brindar conocimientos de currícula ni educar a una generación que está muy lejos de cualquier contención y con edades que explotan hormonalmente. La resistencia, no solo al saber sino a cualquier pauta de conducta, vuelve una tarea casi imposible para los docentes. Y si la escuela ha enfrentado siempre alguna disociación con la realidad del alumno, desde la llegada de las redes sociales, esa irrupción sin límites horarios ni etarios, se ha establecido una ajenidad total. Los

maestros carecen de las herramientas y generacionalmente la brecha es un abismo.

Al mismo tiempo vuelve a cobrar presencia la familia, con dificultades similares. De hecho, es el policía que protagoniza este episodio el que descubre cuán perdido está él mismo como padre mientras lo consume su profesión.

Padres y docentes, incapaces de entenderse con la era digital. El sistema se ha encargado de romper finalmente el diálogo, los puentes. Ha cooptado a estas nuevas camadas apelando a sus miedos, inseguridades, agresividad. Lo peor, donde se ausenta la razón. Desarmando todo vínculo posible con referentes que las guíen. Los adultos responsables están absortos en sus propios mundos desconociendo a estos adolescentes. Y para los chicos, la voz de un *influencer* es más valiosa y cercana que la de un padre o un profesor. A veces más que la de un amigo.

Es justamente una celebridad de las redes, con su dudosa autoridad moral y saber precario, la que designa una situación o condición, según se lo mire, la del *incel*. Generalmente referida a los hombres, donde se denigra a la persona aduciendo incapacidad para establecer relaciones sexuales siendo que las desea. *Involuntary celibate*, célibe involuntario. El mundo digital del siglo XXI es un camino regresivo a viejas apreciaciones sobre la masculinidad y la obligación de co-

rroborar ante los demás esa hombría. La sexualidad, además, nuevamente en un reduccionismo. Y la dimensión digital poniendo en relieve el juicio ajeno.



Con este apelativo a cuestras; con una escena en la que incluso cae una burla sobre un chico que sufre una paliza por parte de una chica, con bromas sobre la "fealdad" física, con el *bullying* tanto en la escuela como en las redes, se vislumbra el peso de un mundo patriarcal. Subrayado y cuestionado con un reclamo sobre el final, cuando una mujer policía pide por favor que se vuelva la atención sobre la víctima no dándole aún más prensa al victimario. Con este tema que tanto dio para hablar en algún momento, sin que nada esté cerrado, el episodio abre las puertas al siguiente asunto.

En el episodio 3 entra la psicología como saber, con sus estrategias para evaluar. Descubrimos, entre diálogos de rigor durante una sesión y cruces con diferentes actores fuera de ella, que el

machismo brota en cada rincón del sistema. Desde los vínculos laborales, los juegos de poder en la conversación central del episodio, hasta lo que se cuela del relato sobre el hogar. Qué entienden los personajes por "masculino". Jamie tiene detrás una historia familiar que ejemplifica con tres generaciones algo casi universal. Abuelos que moldean a padres que moldean a hijos en códigos donde la falta de destreza en los deportes avergüenza, en donde es impensada una manifestación de cariño entre varones, sin importar el lazo sanguíneo. Pero en cambio, el enojo en el hombre es un estado natural que no necesita ser explicado. También hay que despejar dudas en esa masculinidad. No vaya a ser que algún gesto o deseo pueda no ser propio de esa virilidad que debe estar siempre en exposición. Una vez más, la validación desde afuera.



Esa educación da lugar a una mujer constantemente objetivada. El mundo agresivo y patriarcal es tan pesado que, por momentos, para la mujer, ni los estudios y diplomas, ni la edad, pueden

confrontar la autoridad del varón. Al mismo tiempo, ese mundo beligerante entre los sexos confiere otras formas de poder a la mujer, una revancha que no viene a solucionar nada sino a empeorar los vínculos. Por un instante también presenciemos esa agresividad que surge como respuesta. Es una guerra. El diálogo y el entendimiento de la otredad quedan anulados. Y donde la palabra se ausenta estalla la violencia.

Jamie es victimario, pero también víctima de un mundo de frustraciones inculcadas tempranamente. Hay preguntas sobre la educación sexual en las escuelas y sin embargo, está claro que lo que sexualiza tempranamente y sin un saber que lo soporte es el mundo digital. Por qué un niño de trece años debería creerse sentenciado de por vida como *incel*. Qué rol ocupan las redes en esta distorsión de valores y de percepción. Todo lo que saca de ellas son agresiones, ausencia de empatía, reduccionismos, un modelo impuesto desfavorable.

Durante una tensa evaluación psicológica, y con el poder del macho como coraza, surge un grito desesperado por aceptación y cariño que rompe la fachada. Es nuevamente, pese a los arranques de agresividad, un niño que clama por el amor incondicional que ofrece la familia. Pero la familia ya no está ahí para contener. Y nuevamente se da pie para el siguiente episodio.

En el episodio 4, el último de esta miniserie, vemos cómo continúa su vida lo que ha quedado de la familia. Esa otra institución, la primera en formar a Jamie, ahora con Jamie ausente, vuelto un tabú familiar.

No es un día cualquiera, hay una fecha para celebrar, el cumpleaños del padre. Pero el hogar está quebrado. Hay una mancha, un integrante que casi no se puede nombrar. Que ha dejado un cuarto al que cuesta entrar. Materializando algo turbio e impreciso como la pintada sobre la camioneta que altera el día y que expone el rechazo de los vecinos. Una pintada mal escrita que, además, acusa al azar, usando un término que remite a asuntos totalmente ajenos al conflicto real.



La familia intenta sacar algo bueno del momento, recordando tiempos en los que el matrimonio tenía la edad actual de Jamie. Al parecer, entonces era inimaginable que una vacilación adolescente pudiera desencadenar una tragedia similar. No obstante, en el relato sobre aquellos tiempos, vemos que el pasado no estaba carente de dudas ni

burlas. Sin embargo, es el presente el que no parece poder elaborar nada sano con ellas. A esta generación, forjada con otras bondades y otros padecimientos, se les escapan las respuestas para el presente. En el camino, una explosión de violencia pone en jaque cualquier aseveración sobre una diferencia radical entre estos tiempos y aquellos. Surgen nuevamente las dudas. ¿En qué fallamos? ¿Debimos ser más rígidos? Y... ¿Por qué creímos que eran más seguras la habitación y las pantallas que el mundo exterior?

Entre las preguntas, y con la mirada externa pensando sobre la familia, las preguntas sobre qué hacer, si empezar de nuevo en un nuevo lugar o seguir enfrentando el barrio de siempre. El terreno conocido que se ha vuelto suspicaz y hostil. Al fin y al cabo, gran parte de todo el problema y presente en todo el asunto, es la mirada ajena y la validación de los otros.

La respuesta la da Lisa, hermana del niño acusado, con una frase en la que el nombre Jamie vuelve a hacerse presente. Asumirlo "nuestro". No se puede escapar ni dejar de hablar de algo que seguirá siendo parte siempre. La respuesta aparece como una chispa de madurez en otra menor de edad. Y en quien fue criada por las mismas personas y con los mismos valores que Jamie. Algo que al observarlo saca de encima un poco de peso sobre ambos padres.

En este episodio Jamie solo será una voz al teléfono contando que ha tomado una decisión, una declaración que quizás sea el salto más abrupto que pueda darse a la adultez. Hacerse cargo.

Ambos jóvenes hacen del asumir responsabilidades su modo de avanzar y crecer.

Sobre el final, se abrirá ese dormitorio que Jamie ha dejado atrás y al que ya no va a volver. Un cuarto lleno de inocencia. Una habitación que es pura infancia. Algo definitivamente perdido. Pero que, por cándido, deja más preguntas que respuestas.

Es casi imposible no traer a la par el film *Tenemos que hablar de Kevin* (2011) de Lynne Ramsay, o experiencias como *Elefante* (2003), la película de Gus Van Sant con resabios de la tragedia de Columbine. Tampoco se pueden olvidar casos reales como el de Mary Bell a fines de los 60, o el caso que registra el cortometraje *Detainment* (2018), ambas historias también en el Reino Unido. Detrás de cada una de estas historias, ficción o realidad, quedan los mismos interrogantes. Y más allá de las particularidades de cada una, situaciones y épocas, algo las conecta; la vulnerabilidad emocional en edades tan tempranas, la ausencia de espacios de contención para hablar y aprender a manejar las emociones, y una percepción no consolidada todavía de la gravedad del acto.

La naturaleza de la relación amorosa

Amor, valentía ante fatal destino.

Jacques Lacan

Love is anterior to life

Posterior to death

Initial of creation

And the exponent of breath

Emily Dickinson

¿Qué tiene de fatal el destino del amor?

Fatal remite a algo inevitable, forzoso, desgraciado. Pareciera que el amor requiere de valentía, para oponerse a este destino, que intrínsecamente le pertenecería: su inevitable final.

Our Time (Nuestro tiempo, 2018) nos propone entrar, inmersiónarnos en una pareja, dando a ver su intimidad más íntima.

Carlos Reygadas, el director, y su esposa son los protagonistas, así como participan en el film sus propios hijos.

Durante más de tres horas, nos pone de cara a todo aquello que el amor de pareja invoca en cada uno de nosotros.

Situaciones vividas, imaginadas o deseadas; tiernas, perversas, extenuantes o dolorosas.

La soledad del campo y la indomable Naturaleza, nos acercan al desamparo más íntimo del sujeto, frente a lo contingente del amor y lo imposible en su aspiración de eternidad.

Sucede en una finca, en México, donde Juan y Ester crían toros de lidia. Ella, Ester, una mujer delicada y hermosa es quien administra el rancho; Juan es poeta. Viven con sus hijos y comparten lo cotidiano con los peones, que se ocupan, rústicamente, de las tareas del rancho.

México es uno de los pocos países en que se permiten las corridas de toros.

La crianza de toros de lidia es un arte. Estos toros requieren extensiones grandes de campo, viven en manadas, se alimentan y procrean naturalmente. Su bravura es genética. Quien da la bravura al toro es la vaca madre. Si es bravo, arranca en embestida. Pero, la bravura de los mismos contrasta con la necesidad de un cuidado delicado, para evitarles un estrés que los malograría y los volvería violentos con el resto de la manada. Según sus criadores: “Son animales delicados como flores: se enojan contigo si no los tratas con afecto”.

Our time es México, es la finca, es la Naturaleza en todo su esplendor; y son los toros, imponentes, mostrando su potencia, su altivez y su fuerza

instintiva. Trata sobre un mundo que se va terminando: el mundo rural y en particular el de la crianza de toros y cómo se conjuga eso con el mundo contemporáneo de las comunicaciones y lo digital.



Hay poesía y hay brutalidad

Toros, sangre, mezcal, las inclemencias del tiempo; las costumbres descuidadas de los peones, como cuando un toro descontrolado destroza frente a sus ojos un burro, mientras ellos se guardan de su embestida a los saltos.

Los niños jugando en el lodo del río, chanzas y risas, pura diversión, siendo parte y cuerpo con la naturaleza al descubierto. Infancia. Y también, despertar puberal.

Se destaca la presencia, por otra parte, de Phil, un atractivo yanqui, domador de caballos, ejerciendo su tarea.

Es allí, en ese espacio vital, en esa atmósfera,

donde el amor entre Juan y Ester realiza un tránsito en el cual se poetiza primero, se salvajiza después y finalmente se derrumba.

Todo comienza cuando Ester decide hacer real la idea, formulada un tiempo atrás por Juan, de ser una pareja abierta. Tiene un encuentro con Phil, el domador yanqui, en un viaje a la ciudad, y ello desata la obsesión posesiva de Juan que, sin pausa y sin freno, asfixia hasta lo último la relación amorosa entre ambos.

La propuesta de pareja abierta versus monogamia, interroga la naturaleza de las relaciones amorosas, que se juega entre la sexualidad “perversa” del sexo, y el amor, siempre haciendo poesía.

Se abre allí la pregunta implícita sobre la razón de la monogamia en la pareja. Como elección ¿la monogamia es forzada o puede ser romántica? Y la romántica, ¿no termina, al final, transformándose en forzada?

Interrogantes ineludibles en la pareja estable, desde el territorio del amor y el deseo erótico.

Amor-pasión y la fuerza de lo atávico

*La poesía nos hace tocar lo impalpable
y escuchar la marea del silencio.
El amor mezcla la tierra con el cielo.
Es la gran subversión.*

Octavio Paz

El amor y el sexo van por carriles diversos. Es la famosa afirmación de Lacan: No hay relación sexual, que formula que no hay proporción ideal de los sexos en el ser hablante, ni complementariedad, ni completud total posible, entre dos.

Hacer el amor es significativo, discurso, es hacer poesía. Por otra parte, en el sexo cada sujeto goza por su lado y por partes del cuerpo del otro, por eso es “perverso” y polimorfo.

Pero en la relación amorosa cuando se articula el amor con la pasión, hay un entrelazamiento de goces que se juega en la escena deseante.

Se crea allí la ilusión de una comunión de cuerpos en un goce conjunto, de una unidad sensible en el terreno amoroso entre-dos.

Our Time nos muestra un camino que va desde el relato amoroso poético, a un testimonio sobre la naturaleza atávica que lleva en sí el amor-pasión.

Amor-pasión que se desarrolla en el territorio de una naturaleza tan bella, como brutal; ancestral en su esencia y en las prácticas que tienen lugar en la misma.

Lo atávico es lo arcaico, lo heredado, lo innato, que se encuentra metaforizado centralmente acá por la figura del toro de lidia, que se cría en su finca.

Un toro de una raza particular, con características propias, que lo vuelven ideal para las corridas de

toros: espectáculo ancestral y popular en México, desde varios siglos atrás. El paisaje funciona como contexto, donde el toro salvaje en su embestida, nos advierte que la naturaleza nunca cede.

¿Qué sería lo atávico que se pone en juego entre Juan y Ester?

La decisión de Ester, de estar con otros hombres, desencadena en Juan una serie de rasgos y arquetipos subyacentes; patrones emocionales arcaicos, que se hallan en el inconsciente colectivo.

Ellos se manifiestan en la pretensión imparables de Juan: la insistencia de una posesión sin freno ni límite, del cuerpo y el alma de su mujer.



Tierra, agua, viento, barro, los toros de lidia; la soledad, la fragilidad que se experimenta frente a lo indomable de la Naturaleza para el ser humano.

Así como la que experimentamos como sujetos, frente al desamparo del desamor.

Juan quiere apoderarse de lo inasible de ella, que es su deseo puesto en fuga, en su mirada dirigida hacia otro hombre. Lo que no comprende es que es su propio afán de apoderamiento lo que aleja a Ester, lo que mata su deseo y desde donde emerge su odio, hacia quien tanto amó.

Ester advierte en la obsesión de Juan lo narcisista, lo egoísta de su amor; su imposibilidad de permitirle esa libertad prometida, esa apertura acordada por ambos.

Traición, mentira, persecución, acoso, abuso psicológico. Celos. Control. Posesión sin límites.

Vemos también la emergencia de un voyeurismo no manifestado antes por Juan, de ver a su mujer con otro.

Hay algo de presenciar la posesión de otro macho sobre el cuerpo de su mujer, que desea y también lo angustia.

Toros. Pene. Machismo atávico.

Pero no se trata tanto de que esa escena lo excite sexualmente, sino de su necesidad de estar allí, de no quedar fuera.

No lo soporta; fundamentalmente a nivel amoroso, o deseante: el quedar fuera de la escena erótica de Ester. De su deseo.

La persigue, la acosa, la enloquece.

No logra cerrar los ojos, apartarse.

No la deja sola, se mete en todo: adentro de su más íntima intimidad.

Eso es lo violatorio, lo atávico.

Su impulso imparable de estar siempre ahí, no sólo sexualmente, sino en su amorosidad, en su alma, en su ser, como una posesión diabólica absoluta.

En el tránsito de un estado al otro, emerge la pregunta de cómo alguien a quien realmente hemos amado tanto, puede convertirse en un maldito, un obseso; alguien que quiere retenernos o poseernos, sin que le importe en absoluto nuestro deseo.

La poética deseante

*El amor es tan dúctil
como imperfecto.*

Juan

En un día claro, vemos cómo la cámara recorre en visión aérea, montañas y cielos, con la voz en off de Ester, donde intenta en su discurso, recuperar el amor tan fuerte e importante que los ha unido, en un llamado al reencuentro del deseo.

Pero Juan ha perdido los estribos. No lo ha soportado y sólo avanza en su obsesión de posesión de su mujer, arrasando desde su fijación pulsional y retentiva, el hilo que ella le tiende para

recuperar el deseo.

Ya no hay remedio. Juan queda atrapado en el dilema moral de una libertad que ha propuesto y pretendido, pero que no logra permitir ni ejercer.



Más tarde, la cámara se fija afuera, sobre el portón de un corral del rancho, y se deja oír la voz en off de una niña que dice:

“Por fin, en ese día de viento y sol, Juan abrió los ojos y comprendió lo obvio: que la desesperación de su mujer no tenía nada que ver con su matrimonio, lo único que a ella le duele es que su amante no está allí.”

Ese día, Juan temió que el dolor de Ester se convirtiera en odio.

Así, decide escribirle una larga carta a Phil, el domador.

Juan: —“Yo te di trabajo y también éramos amigos. Y ahora tú te coges a mi mujer”.

Phil: —“Pero Ester me dijo que ustedes tenían

pareja abierta.”

Juan: —“Sí. Pero no deberías haberlo hecho o tendrías que habérmelo contado antes. Pondría en riesgo nuestro amor perder eso, la exclusividad sexual”.

Phil: —“Discúlpame Juan. Tampoco sabía si tú o ella queríais hablarlo”

Juan: —“No sé por qué ella quiere dejarme afuera a toda costa, si es para autoafirmarse, para vengarse de mí o porque es más fuerte el deseo que siente por ti. Debo dejarla esta vez. El amor es dúctil y ante todo imperfecto”.

Phil responde: —“Me acostaré con Ester unas semanas más y después adiós. Me apena que ella quiera vivir esta experiencia sin ti, y no los tres como le propuse varias veces. No te preocupes, la cuidaré. Ella saldrá ilesa”.

Más adelante, Juan entrega literalmente a Ester a un hombre con quien están cenando en un hotel, mientras él figonea cómo tienen sexo. Pero su problema mayor es con Phil, el domador, porque siente que hay algo más allí, de parte de su mujer: deseo, tal vez amor.

Juan siente cuánto daría por volver a ver, aunque sea unos milímetros, en su mirada, de ese amor que en otro tiempo su mujer tuvo para él. “Simplemente esa mirada se fue de mí”.

“Todo gran amor termina en odio”, dice Lacan, como algo inevitable, ya que ambos apuntan al

ser. Son pasiones del ser. Abordar al ser, ¿no es-
triba en esto lo extremo del amor, el más grande
amor?

Pero lo que se halla en la intimidad más íntima
del ser del sujeto es lo siniestro, el horror: el odio.

Un odio que se halla en el origen de lo psíquico,
que es anterior al amor. Proviene del rechazo que
se dirige hacia el objeto primario vivido como
extraño al yo, como fuente de infelicidad o dis-
placer.

En el centro, en el corazón de lo más íntimo, se
halla justamente, esa extimidad: lo expulsado
como negativo, lo destructivo que pervive en el
interior del sujeto, la pulsión de muerte.

Cuando se ama, no es asunto de sexo. Es en esta
imposibilidad por un lado perversa, pulsional y
por otro, enigmática, poética, como se pone a
prueba el amor-pasión.



El Tiempo de suspensión del amor

*No iba a terminar bien
Pero qué final es bueno
cuando de amor se trata?*

E.M.

Lacan utiliza la lógica aristotélica para formular
cómo el amor, que es contingente aspira a un
tiempo sin límites.

Lo ubica en el desplazamiento de la negación que
realiza el amor en la función de lo escrito: cesa
de no escribirse (contingencia, o sea por un
tiempo) a no cesa de escribirse (para siempre, as-
piración de eternidad).

Este es el punto de suspensión del que se ata todo
amor.

Por la vía de la existencia del inconsciente, ello
hace el destino y también el drama del amor.

En su contingencia, se crea la ilusión de que hay
encuentro entre dos, de que algo se inscribe en el
destino de cada uno.



Así durante un tiempo, tiempo de suspensión, la
relación sexual (la que no existe), encuentra en el
ser que habla su espejismo de completud y eter-
nidad.

¿Cómo empieza y termina, hasta dónde llega a
emocionarnos, obsesionarnos y lesionarnos, el
tiempo de un amor que ha sido realmente

verdadero?

Y aquello que sucede luego, cuando se suspende, cuando llega a su fin, la temporalidad propia de todo amor.

La declaración de Ester

Ellos viven su derrumbe emocional, su propio infierno personal, en medio de una belleza extrema de la Naturaleza.

Dice Ester: “El suceso en sí no es nada. En cambio, lo que provocó en nosotros fue enorme. Algo estaba fracturado, por debajo. Me sentí vacía, yo era ya otra mujer, que quería vivir hacia afuera. El deseo de vivir cosas por mí misma.”

“Todo lo que decías del amor, esas ideas en contra de la posesión, ¡era toda una mentira! Que podía coger con quien quisiera... Fue una falacia.”

“Siempre has querido estar arriba de todo, eras Stalin, pura soberbia. No entiendes que no estoy enamorada de otro. Es un proceso mío. ¡Déjame ya en paz!”

“Esto no tiene sentido Juan, tenemos que separarnos. Yo no puedo estar contigo. Yo ya no puedo darte lo que tú necesitas. No aguanto más tu presión. Tú quieres que te idolatren. Me siento insultada. Aguanté en silencio, durante años y ahora tú no eres capaz de aguantar mi proceso. Yo siempre estuve fuera de esto.”

Herido de muerte

Juan visita a su amigo Pablo, ya herido de muerte por una enfermedad irremediable. Lloro. Pero siente una envidia infinita, de la buena, limpia, sin rencor ni malos deseos, porque su mujer y sus amigos están a su lado en la habitación, al lado de su cama; con música, con plegarias y con invocaciones mágicas.

Las lágrimas se deslizan por el rostro de Juan. Tiene ganas de ser Pablo, un condenado a muerte, lleno de amor. Para él seguramente no será así. Lo aterra pensar quién lo podría acompañar. Su mujer estaba en una cueva y aunque saliera, nunca se entregaría como la mujer de su amigo.

No sabía si él aguantaría hasta el final o se mataría. Pero no. Por su apego a la vida. Así fue como viajó Juan, hasta otra comarca, para ver a su amigo Pablo, herido de muerte.

Final

Juan no ha logrado sostener su propuesta de relación abierta, de ceder la exclusividad sexual. Pero fue aún más lejos. Lo salvaje, lo ancestral, la naturaleza que no cede, lo pulsional mortífero, avanzó sobre lo poético de la escena del deseo.

Juan vulneró la intimidad más íntima de Ester,

arrasó su deseo sin miramiento alguno, y allí, el dolor de ella, se transformó en odio. Porque comprendió que, en su obsesión, lo que Juan pretendía era el arrebatamiento de su ser, como el toro bravo, allí donde la naturaleza no cede.

La pulsión —el instinto en el humano— es consistente y sólo busca su satisfacción. El deseo, en cambio, es enigmático, misterioso, y la Ley simbólica, el suelo en el cual se asienta. Eros, la pulsión de vida, y la Ley simbólica, acotan la pulsión de muerte, y permiten, con o sin éxito, la apuesta posible de un amor verdadero. No el apoderamiento del otro, la posesión y el control frente a la amenaza de la pérdida, sino el soportar y sostener el enigma del deseo y la otredad de lo erótico.

Allí, donde ha cesado la suspensión de Nuestro tiempo, donde es el amor el que está herido de muerte, Ester, en la cocina de la finca, le grita furiosa a su marido: “Al final Juan, me mentiste con lo de las relaciones libres. Siempre manejaste todos los hilos. ¡¡Reverendo hijo de puta!!”

La figura de Ester sale dando un portazo de la finca.

Uno de esos finales.

Pérdida

*Acaso lloran
los animales como humanos
como yo al perderte
con alaridos y aspavientos
ovillados*

*Así es como
combatimos el campo helado
descalzos y de manos vacías
apenas humanos*

*Sorteando terreno salvaje
que aún desconocemos
aquí es donde se para el tiempo
y no tenemos otro al que ir.*

Patti Smith

Lecturas

BARNES, Julian (2023). *Elizabeth Finch*. Barcelona, Editorial Paidós.

DICKINSON, Emily (2005). *Poemas*. Madrid, Ediciones Cátedra.

FREUD, Sigmund (2015). *Las pulsiones y sus destinos*. Buenos Aires, Amorrortu Ediciones.

FREUD, Sigmund (2015). *Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y análisis del yo, y otras obras (1920-1922)*. Buenos Aires, Amorrortu Ediciones.

FREUD, Sigmund (2016). *Lo siniestro*. Buenos Aires, Amorrortu Ediciones.

JUNG, Carl Gustav (2010). *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*. Barcelona, Ediciones Paidós.

LACAN, Jacques (2012). *Seminario 20: Aun*. Buenos Aires, Paidós Ediciones.

MARTORELL, Elvira (2023). *Intimidad. Escenas de la vida amorosa*. Buenos Aires, Ediciones R.V.

PAZ, Octavio (2001). *La llama doble. Amor y Erotismo*. Madrid, Seix Barral Ediciones.

SMITH, Patti (2003). *M Train. Memorias*. Barcelona, Lumen Editorial.

Elvira Martorell

Miss Deren

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

Alejandro Pidello



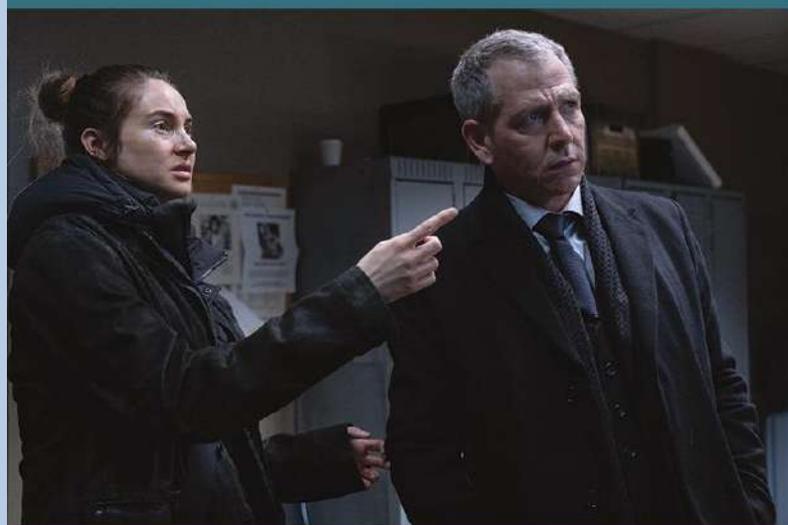
Colección **Estación Cine** / 37



El cine clásico de vuelta en casa



Misántropo de Damián Szifron



Alberto H. Tricarico



COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

DUEL

EL HOMBRE CONTRA LA MÁQUINA

UNIVERSAL PRESENTA



DUEL

DENNIS WEAVER

SOBRETITO Y
SCENOGRAFIA DI RICHARD MATHESON • REGIA DI STEVEN SPIELBERG • PRODOTTO DA GEORGE ECKSTEIN

UN FILM UNIVERSAL DISTRIBUITO DALLA CINEMA INTERNATIONAL CORPORATION | TECHNICOLOR

Por Daniel Nuñez

Goliat le dijo a David: —¡Acércate, y echaré tu cuerpo a los animales salvajes y a las aves de rapiña! / David le dijo al filisteo: —Tú vienes contra mí con espada, lanza y jabalina, ¡pero yo vengo contra ti en el nombre del SEÑOR Todopoderoso, el Dios de los ejércitos de Israel!

Samuel 17:44-46

En *Duel* la máquina devora al hombre. Lo acecha y persigue porque pretende robar su alma, como un Diablo que en el desierto necesita saciar su sed de maldad. La máquina, es decir, la modernidad en su síntesis total y si se quiere final, es aquella a la que hartos entendemos filosófica y simbólicamente como mito y, en consecuencia, castigo: aquel donde Prometeo desafiaba a los dioses dándonos la llama divina a los hombres para que éstos, con el fuego abrazador, puedan transformarse en seres civilizados. La máquina es, entonces, una reinterpretación material sobre otro material, en este caso mítico y que encripta aquello que fue concebido sin medir consecuencia alguna y en donde su creador es superado, sobrepasado o destruido por su propia creación.

La máquina en *Duel*, un enorme camión al que jamás vemos quién lo maneja, ostenta con orgullo morboso y vicioso las patentes de otros vehículos. Vehículos a los que pudo haber perseguido, como hará con el pobre David, pero a los que logró alcanzar con éxito para llevarse consigo las placas como trofeos. Por eso no sólo es La máquina como representación del paradigma

de la era moderna y la llegada y triunfo de la revolución industrial ante la caída de un mundo tradicionalista, es si se quiere un monstruo, mecánico, corroído por el óxido de años recorriendo las áridas e interminables rutas americanas. También es el Diablo, que se manifiesta inesperada y repentinamente en el medio de la nada, reclamando por aquello que cree pertenecerle. El diablo, aquel que condena las almas de quienes osan pecar y que en *Duel* no es más que el castigo hacia el ser humano por vender su espíritu a la modernidad y su engañoso confort, acá sirve de carga en su tara más metafísica.

Por eso David, el desprevenido David que viene de la ciudad, pero también del mito bíblico, es quien debe transmutar en alguien capaz de vencer a la máquina en la infernal carrera contra la muerte. Si David, nuestro David Mann logra vencer a la máquina, recupera entonces su espíritu, ese que en la sofocante urbanización de la ciudad se vio abatido gracias a la seductora y amenazante industrialización.

El infierno, acá un mundo alterno u otro mundo representado por ese desierto vasto e infinito, amén de sus extensas y laberínticas carreteras de asfalto hirviendo como magma, es también el espacio para que el hombre mute y se haga a imagen y semejanza del héroe. El desierto, que albergó el espacio mítico del *Western*, supo pulir el carácter del héroe y volverlo símbolo, como una representación absoluta y perfecta del camino

heroico. Por eso a David lo sacan de su lugar, su hábitat y lo mueven a un espacio donde la modernidad apenas asoma su existencia y en donde lo más cercano a ella son los bólidos de cuatro ruedas o alguna que otra cabina telefónica parcialmente ubicada en gasolineras de aspecto crepuscular y decadente.

David Mann es un hombre ordinario. Un tipo de clase media común y corriente. Su apellido, Mann, que significa “hombre”, es justamente el sello de representación, la clave para entender su funcionalidad dentro del relato. Ese “hombre” al que se alude es la representación del hombre moderno, urbanita, atrapado entre las obligaciones familiares y laborales, que no tiene mayor identidad que la descripta acá. Es sólo uno más. De esos que tienen autos no demasiado lujosos, como el que David maneja. Por eso David los (nos) representa a todos.

David así es el sacrificio al volante guiado por cuatro ruedas. Un cordero que maneja desprevenido hacia las fauces de un lobo hambriento. Al otro lado de la ciudad, en ese espacio que esconde lo inenarrable, lo desconocido y fantástico, como todo relato que sabe reflexionar y retratar el mal, lo espera su Goliath, un monstruo mecánico corroído por el óxido de innumerables décadas y decorado con las patentes de otros vehículos a los que devoró y tomó su alma. David no lo sabe aún, pero deberá batallar contra su voluntad para hallar el camino de redención. No personal, ni

psicológico, más bien simbólico, reivindicando al hombre cuyo espíritu fue seducido y consumido por las parafernalias modernas. Como única arma deberá emplear su auto, un pequeño *Plymouth Valiant* modelo 71, que reemplaza al caballo en tiempos en que el oeste era un lugar más salvaje y peligroso de lo que es ahora.



David, que a su vez escapa de una pelea azarosa con su mujer, la cual queda en la ciudad cuidando de los niños, mantiene viva así su conexión con la urbanización y sus obligaciones institucionales como hombre que debe de hacerse cargo de una familia mediante el empleo mitopoético del auto que maneja. El color del mismo es rojo, que más allá de tomar cierta cuestión de advertencia y peligrosidad, es también el color de la ropa que lleva su mujer. La escena en donde David habla con ella, lo hace mediante un teléfono situado en una lavandería. En la toma vemos a David a través de la tapa de vidrio de una de las máquinas lavarropas, abierta mientras alguien la utiliza. En el plano, que cierra la acción con la pareja haciendo las paces entre ellos, accedemos a un

recurso simbólico: arreglar las cosas o mejor dicho por su empleo mitopoético, lavarlas, limpiarlas, dejarlas impolutas, quitar esa suciedad que quedó latente, la mugre de una pelea pegada a nosotros, es también una mancha que nos distrae, nos molesta tener encima. La escena restablece así el orden entre ellos y, en parte, el orden emocional de David.



Dicha conexión sirve para contextualizar el arco psicológico de David y su huida necesaria del hogar y todas sus responsabilidades. *Duel*, entonces, es una película que hace una disociación del hombre espiritual con el hombre de las grandes ciudades y todo lo que acarrea el espacio urbano. Por ello lo lleva de paseo hacia lo más recóndito, hacia los confines de lo estrictamente ulterior del *statu quo* al que accedemos cotidianamente gracias a los estigmas sociales. El desierto es ese lugar allende que logra desprender la figura axiomática del hombre dentro de los parámetros urbanitas para conducirlo hacia la deconstrucción introspectiva, hacia su adentro, su catábasis. *Duel* de esta manera se convierte en un relato sobre la

búsqueda incesante y urgente del ser humano en su estado menos institucionalizado, en función a una necesaria anábasis que lo lleve hacia la iluminación.

El camión de esta forma es una especie de espectro, un fantasma del cual casi nadie repara en su existencia y que transforma así las vastas carreteras en una especie de dimensión alterna, en otro plano, fantástico y más aterrador, salvaje y desolador, que trazan un viaje de pesadilla para el desafortunado David. Tanto el camión como su auto son parafernalias modernas que jamás abandonan su funcionalidad técnica, siempre y tanto sean útiles a los fines dados mediante las necesidades del hombre. Es por ello que, para vencer al Diablo sobre ruedas que persigue insistentemente a David, es necesario disponer de la máquina para vencerla. Algo que puede denominarse “contradicción inherente a la técnica”, aquella hace referencia polar a su uso y que encuentra una dualidad tanto reflexiva como especular sobre su empleo. Aunque, también, simbólico: el auto pasa de ser un mero material de empleo técnico a convertirse en un arma.

El camión es utilizado así, como un arma asesina. De esta forma Spielberg se embarra en el tema de los asesinos seriales, pero desde un prisma sumamente inteligente, más complejo y metafísico. No olvidemos que el mal acá es el diablo, pero también una serpiente tras un pequeño roedor, como también un monstruo. Para entender esta

complicada cuestión, podemos analizar la escena en donde el auto de David se atasca en el paracolpes de un ómnibus escolar, el cual necesita que lo empujen para ponerse en marcha nuevamente. En la escena se muestra a David desesperado, intentando poner a salvo a los niños que juegan al borde de la carretera, a la vez que trata de desenganchar su auto atascado. A la distancia vemos cómo el camión espera, amenazante, en la oscuridad de un túnel. El vehículo así se transforma en un Dragón en su cueva, donde las luces se vuelven enormes ojos y el incesante humo que escupe, su aliento de fuego abrasador. David, entonces, es el caballero que debe exterminar al Dragón y acabar con su reinado de terror. Harto entendida la cuestión sobre las representaciones a las que se presta la figura del vehículo malvado, se pone en marcha así algo más profundo y a su vez complejo: David logra desenganchar su vehículo del autobús detenido, al que no logró ayudar y se marcha por donde vino a toda prisa. El camión/dragón sale de la cueva, pero en vez de perseguir al aterrado conductor, pega media vuelta y se dispone a empujar el autobús escolar, logrando que éste pueda volver a la carretera. Esto no es caprichoso: acá la máquina impulsa a los niños del autobús. Es decir, es la máquina impulsando un elemento que representa el futuro, en este caso, los más pequeños. De esta forma entendemos que la máquina es el complemento perfecto, absoluto y elemental que sintetiza la

modernidad y que es y será quien impulse a la sociedad en el futuro. Por esto y mucho más, su complejidad: es el diablo, un monstruo, una serpiente, la modernidad, lo todo.



Duel es un film cuya mitología férrea no agota nada de todo aquello que la compone, que la representa y constituye en su magnitud cinematográfica. Por eso, más allá de su poética, su cargado enunciado simbólico, es un film que en su proceder narrativo es implacable e inmejorable. Spielberg, limitando la acción a dos vehículos y el espacio que los alberga, toma cada una de estas formas, para poder comprender, componer el relato en su totalidad sin irse por otro camino que no sea el de la Clase B rudimentaria y económica, aquella que se valía exclusivamente de un par de recursos usados de la manera más inteligente posible y exprimiendo al máximo cada uno de ellos, pero sin tentar la reiteración y la monotonía canina.

Es por eso que cada detalle sirve para que el relato alimente su construcción: un autobús escolar detenido que deja a los niños a merced del peligro, un tramo de la ruta en subida que acrecienta el suspenso y la tensión al máximo, un restorán que pone a David en un frenético estado de paranoia porque al parecer, el conductor del bólido asesino se mimetiza con otros camioneros, etc. Spielberg no deja pasar absolutamente nada que pueda ayudar a su relato a ser una experiencia aterradora e inquietante.



Al final, cuando David parece estar acorralado al borde de un acantilado, un abismo que también lo mira a él, con ansias devoradoras, decide —como último recurso— abandonar su auto en movimiento mientras el monstruoso camión, casi pegado por detrás, le pisa los talones. David se arroja a un costado y los dos vehículos caen por la pendiente vertical, en un dramático descenso a

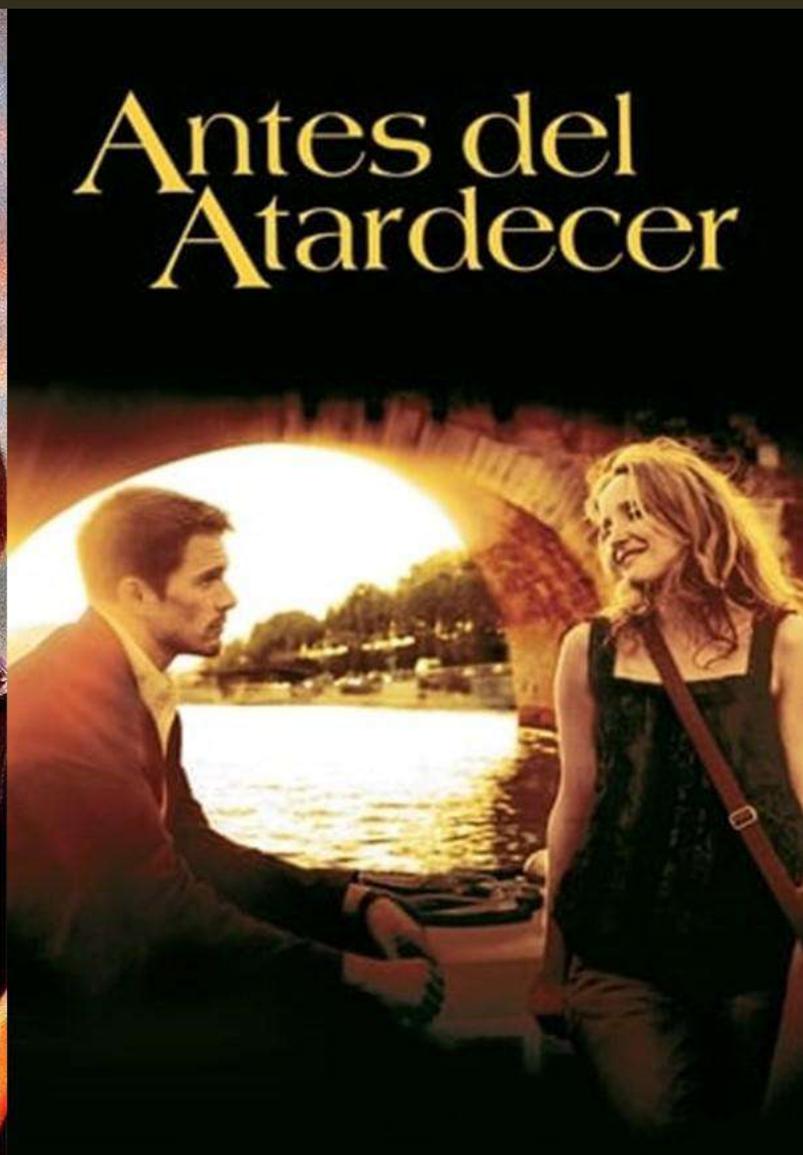
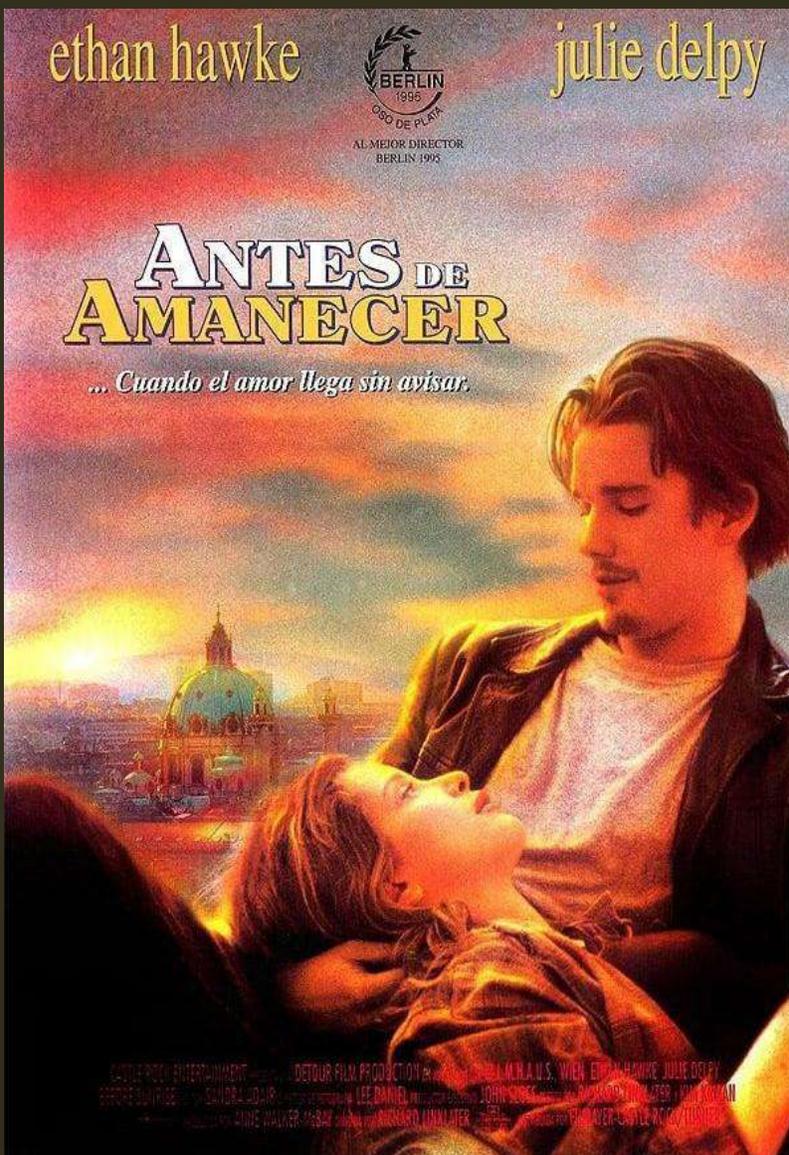
los infiernos, a los confines de un averno donde pertenece el mal, un espacio del que jamás tuvo que salir el demonio sobre ruedas. Con un último rugido, de hierros retorciéndose, hasta volverse una masa informe, el monstruoso vehículo queda moribundo, en el fondo del abismo, agonizando, hasta que sus ruedas dan su última vuelta, antes de detenerse, como un corazón que entrega su latido final antes de colapsar.

David vence a la máquina. Para lograrlo tuvo que entender que debía también despojarse de la suya. Ahora, totalmente libre de aquello que lo mantenía siempre adherido a los influjos de la modernidad, David se sienta al borde del abismo, iluminado por un sol del atardecer que no es más que la representación de la redención del hombre. David, meditabundo, alcanzando la iluminación total, es decir, la trascendencia, recupera, restablece su espíritu y arroja, al oscuro vacío que se devoró los vehículos, una roca: la piedra que en el mito David había utilizado para derribar y matar a su monstruoso rival, Goliath. Al final, en lo alto del acantilado, bañado por los rayos del atardecer, sólo queda entender el significado de su triunfante nombre: David, el que es amado por Dios.

Daniel Nuñez

Antes del amanecer / Antes del atardecer

Transitar la ciudad. La enunciación del discurso amoroso en el cine



Por Alma Stella Mangas

El lenguaje está estructurado como una ciudad. Esto es lo que postula el semiólogo Michel de Certeau. Y teniendo en cuenta que la enunciación es el acto propio del habla, es el acto de apropiación y producción del lenguaje, de Certeau toma este concepto para explicar que el andar por una ciudad es un espacio de enunciación, donde los caminantes crean trazos inconscientes de un texto urbano propio, donde cada espacio que recorremos cotidianamente, cada paso consciente e inconsciente que damos forman parte de una construcción discursiva; a su vez, estas redes de escritura se entrelazan con otros trazos, componiendo diversas historias conjuntas.



El cine en muchas ocasiones nos encuadra esto, sobre todo en las películas de género romántico, en donde aquellas escrituras que se entrecruzan son las de dos personajes que se encuentran y comienzan a transitar la ciudad, generando un nuevo enunciado que da lugar al enamoramiento, a un discurso

amoroso. Como podemos observar en *Antes del amanecer* (Richard Linklater, 1995) y su secuela, *Antes del atardecer* (Richard Linklater, 2004).

Antes del amanecer comienza con los protagonistas, Celine y Jesse, en un tren y, en este caso, la urbe todavía no está presente, pero cabe destacar que este comienzo es crucial debido a que tal medio de transporte es lo que los lleva a Viena. Esta nave, simbólicamente, los conduce a otra realidad que ellos mismos van a crear; la decisión de Celine de aceptar la propuesta de bajarse del tren a pesar de no estar en sus planes implica renunciar al mundo en el que está. El pasaje a ese otro universo se consuma cuando lo primero que hacen, luego de salir de la estación, es cruzar un puente, el cual representa una unión de dos espacios distintos y obliga a un cambio en la condición del ser de cada personaje, en este caso vincula la vida “real” de cada uno, donde entre ellos son simples desconocidos, y el mundo que están a punto de crear, algo que va a cambiar sus vidas por completo y para siempre. Esta simbolización es remarcada en la escena cuando entablan una conversación con un personaje oriundo de aquel lugar y les pregunta el motivo por el cual eligieron Viena para pasear, dando a entender que no es un destino interesante, y esto nos da la

pauta de cómo los protagonistas, a partir de ese punto crucial, a partir de cruzar aquel puente, van a apropiarse de esa ciudad “insípida” y resignificarla solamente para ellos, pasará a tener un sentido en el discurso amoroso que ellos enuncien. Este puente es cruzado de regreso por fuera de campo, y también tiene una segunda aparición muy significativa sobre el final, luego de que ellos se despidieran vemos un plano de establecimiento del puente vacío, resaltando el hecho de que ellos tuvieron que volver por donde vinieron, cruzar y retroceder al estadio donde se encontraban antes de enamorarse, pero igualmente volvieron transformados y eso es lo único con lo que se quedan. En Viena quedó un lenguaje que solo ellos conocen y nadie más puede decodificar, en su ciudad del amor quedaron las huellas de su historia, de sus trazos cruzados por un día, quedó todo menos ellos y esto se enaltece con cada uno de los planos de establecimiento de los lugares que recorrieron pero que ahora están desiertos. De Certeau plantea que los peatones convierten los lugares de la ciudad en otros espacios, que los cambian y modifican con su transitar y esto en la película es evidente porque al final vemos una Viena vacía, pero sabemos que, por aquellos lugares cotidianos, por aquel texto urbano preestablecido pasaron dos personas

que se amaron, que enunciaron su amor, haciendo que ya no podamos ver la ciudad con los mismos ojos.



Agregando al postulado de que una localidad, por su planificación, es un texto urbano instaurado de antemano, cabe destacar que son los peatones quienes se salen de los márgenes de lo que está previamente dictaminado, se salen del ritmo acelerado marcando uno propio con sus pasos. Y el amor es una contraposición a la vida impuesta, a una vida acelerada, porque el amor nos descarrila, hace que nuestros garabatos se vuelvan más delicados y tiernos, algo que se hace notable en estas películas donde Celine y Jesse crean su propio mundo aislado de significaciones, donde los planos cerrados nos muestran intimidad y vemos cómo ellos no pueden concentrarse en otra cosa que no sea el otro, en su mirada, en sus palabras; también hay planos abiertos, generales, que muchas veces nos muestran lugares donde ellos están solos, como si no

hubiese nadie más en el universo. También encontramos otros planos generales donde, con suerte, alrededor hay algunas pocas personas; aquí la mayoría de ellos son completamente ajenos, pero hay algunos personajes que son clave debido a que intervienen en su discurso amoroso y aportan enunciados significativos para los protagonistas, como por ejemplo cuando en *Antes del amanecer* se cruzan a quien les escribe un poema improvisado y en él recita “No tienes idea de dónde vengo, no tenemos idea hacia dónde vamos [...] flotando a la deriva, atrapados en la corriente, yo te llevo a ti, tú me llevas a mí.” En definitiva, estos elementos hacen a la suma de la simbolización, de la creación de ese universo propio al que se adentraron al atravesar aquel puente.



En *Antes del atardecer* vemos un punto y coma en el discurso, hay un nuevo comienzo, sus trazos vuelven a entretorse. Desde el inicio vemos cómo aquel texto que escribieron en conjunto se retoma desde

donde lo dejaron, ya que, en oposición a cómo termina *Antes del amanecer*, el film comienza con planos de establecimiento de París, de distintos lugares vacíos que más adelante serán transitados por Celine y Jesse, luego de reencontrarse tras nueve años de no haber sabido nada del otro. Todo cambia nuevamente, pero esta vez ya no habrá ausencia, ya no quedarán lugares desolados en donde sólo queden huellas, éstos ahora son un lienzo en blanco que será transformado y completado por su discurso amoroso.



En este film también encontramos algunos símbolos que hacen a la enunciación de los personajes, como por ejemplo la nave, la cual nombré anteriormente, salvo que en esta ocasión aparece como un barco en vez de un tren, al cual suben a mitad de la película simplemente para pasear por el río, pero a partir de aquí los personajes comienzan a cuestionarse el rumbo actual de sus vidas, mediante una conversación clave que aborda el tema de cómo hubiese sido todo si ellos se

hubiesen reencontrado antes; implícita e inconscientemente se instala la duda respecto a qué harán después de ese encuentro. Ellos se bajan de la embarcación y nos percatamos que algo está por cambiar. Pero el viaje en la nave no termina ahí, sino que inmediatamente después se suben a un auto donde sacarán a la luz vulnerabilidades y confesiones personales que serán un punto de quiebre en donde los protagonistas comenzarán a ser más conscientes de que hay algo que está transmutando.



Sobre el final ellos se encuentran subiendo al departamento de Celine y aquí tenemos a la escalera como simbolización de un pasaje entre dos estadios que están en diferentes niveles ya que hablamos de lo alto y lo bajo; esto se vuelve evidente cuando antes ella le advierte que si sube, él va a perder el vuelo de regreso a su casa, a lo que él responde que no y decide hacerlo a sabiendas de que corre el riesgo. La escalera significa una transformación en los personajes, una vez

que asciendan no van a volver a ser los mismos que antes; el ritmo es marcado y muy significativo, ascienden lentamente y en completo silencio, expectantes, pero con cierta cautela, hay un deseo que está latente pero todavía ninguno lo nombró, la idea de permanecer juntos luego de ese reencuentro se fue construyendo a medida que fueron andando por la ciudad y esas escaleras son el último tramo que terminará de consolidar y hacer presente ese deseo. Una vez que lleguen arriba se dará la revelación y cambiará el rumbo de sus vidas, ya que asimismo éstas simbolizan el ascenso en busca de la verdad, en lo alto siempre se encuentra el conocimiento. Ellos ascendieron al cielo sabiendo, inconscientemente, que ya no iba a haber vuelta atrás, que escribieron una historia que inevitablemente no puede quedar ahí, él tiene una parte de ella, así como ella tiene una parte de él y juntos formaron un lenguaje secreto que se convirtió en un hilo invisible que los ató y jamás los soltó. Ellos crearon magia en aquel intento por conocerse y comprenderse recíprocamente, tal como dijo Celine: si existe la magia en el mundo debe estar en el espacio intermedio entre dos personas.

Alma Stella Mangas



El simulacro como una de las Bellas Artes

Los simuladores de Damián Szifron



Alberto H. Tricarico - Marcelo Vieguer



COLECCIÓN
ESTACIÓN 39 CINE



Cine y fútbol 3



Acero - Aliau - Aloí - Américo - Angriman - Bazán - Camou
Casals - Catalá - Cocchiarella - Farini - Fullana - Galuppo
Ghidici - Guiamet - Izaguirre - Langhi - Mastrogiuseppe
Pintus - Ramos - Sopranzetti - Superti - Tricarico - Vieguer



COLECCIÓN
ESTACIÓN 40 CINE

COLECCIÓN ESTACIÓN CINE

El Eternauta y sus viajes por el cine



Por Leandro Arteaga

El viajero de los tiempos



La película infinita (Leandro Listorti, 2018)

En el lejano número 56 de la revista (de historietas) *Fierro* (abril 1989), uno descubría que *El Eternauta* —la historieta realizada por Héctor Germán Oesterheld y Francisco Solano López, entre 1957 y 1959 en *Hora Cero Semanal*— había contado con serias intenciones de llegar a las pantallas, grande y chica. El reportero del asunto, “El Gavilán”, informaba allí sobre un primer proyecto, hacia fines de la década de 1960, coincidente a la vez con la publicación en revista *Gente*, de la “remake” dibujada por Alberto Breccia (en 1969). Contó con producción de la empresa *Gil & Bertolini*, compañía publicitaria conformada por Hugo Gil, Mario Bertolini y Roberto “Toti” Gil. Hubo un piloto de TV bastante avanzado, con aval de Héctor Germán Oesterheld, quien iba además a participar como actor; en una estética

que incluiría imágenes de acción real y animadas, junto a miniaturas que ya habían sido diseñadas. El dibujante Jorge Moliterni, entre otros, integró el grupo de trabajo. Pero la necesidad de un presupuesto importante, así como de una distribución que estuviese a la altura, frenaron el entusiasmo.

Un fragmento del proyecto sobrevivió y fue rescatado por el cineasta Leandro Listorti en *La película infinita* (2018): allí se aprecia una animación de características “limitadas” (*limited animation*), en color y sostenida por el lenguaje de los cómics (se dejan ver algunos Cascarudos y, presumiblemente, a Juan Salvo disparar); pero bien podría ser un *animatic*, es decir, una suerte de *teaser* de lo que sería el trabajo a producir, destinado a lograr su financiamiento. Por otro lado, los rasgos estéticos emparentan la propuesta con la estética que emplearían, por ejemplo, las series animadas *Marvel* en 1966.

La nota de revista *Fierro* refiere otro proyecto, que tuvo lugar más de una década después y con Oesterheld ya desaparecido (el guionista es uno de los 30.000 desaparecidos por la última dictadura cívico-militar, que asoló Argentina entre 1976 y 1983). Estuvo también orientado a la televisión y en formato de serie animada, con la participación del dibujante Carlos Berrino y del productor Mario Álvarez. El proyecto decaería más o menos pronto; por un lado, la desaparición

del escritor —militante de Montoneros— inevitablemente incidía (y si el destino era la televisión, ésta estaba en poder de los militares), pero también los acuerdos en relación a la cesión de derechos sobre la obra. Según desliza el artículo, en ese entonces, éstos estaban comprometidos con Italia. Al respecto, vale recordar que la historieta de Oesterheld y Francisco Solano López ya era conocida en Europa (junto a gran parte de la obra del guionista), hasta el punto de ser el nombre elegido para una revista de historietas italiana, publicada a partir de 1982: *L'Eternauta*.

El discípulo oesterheldiano



El tercer intento de relieve tal vez sea de conocimiento mayor, tuvo por protagonista al cineasta Adolfo Aristarain, quien siempre manifestó su interés por filmar a Oesterheld. Entre *Últimos días de la víctima* (1982) y la serie española *Pepe Carvalho* (1986), Aristarain tuvo en sus manos la

chance, al menos, de soñar con el proyecto. Pero la cesión de derechos otra vez fue uno de los problemas —éste es todo un tema y bien complejo, toca a la potestad sobre las páginas de tantas historietas que los autores argentinos perdieron o cedieron, muchas veces manipulados por los editores—, sumado a un presupuesto que debía ser necesariamente oneroso. En este sentido, se imponía la coproducción; si bien no era algo que Aristarain temiera, conocedor como era de los mercados europeo y norteamericano (en este caso, con la realización de *The Stranger*, de 1987).

Cuando uno lee en entrevistas y notas diversas la ilusión con la que el cineasta refería las imágenes que estaban (y seguro, todavía) en su cabeza, con el deseo puesto en filmarlas, la película “aparecía”. Pero no pudo ser. Vale recordar que, además, era otro momento y otra época, en donde los efectos especiales y la elección de localizaciones debían ser pensados de una manera ajena a la lógica digital. Es decir, un mundo de cine que hoy ya no está, o que por lo menos ha cambiado. La ilusión de Aristarain, en todo caso, es igual a la de otros cineastas, igual de fascinante; recuerdo, para el caso, a Leonardo Favio contar acerca de su película sobre San Martín y el cruce de los Andes (uno de sus tantos proyectos). En palabras de cineastas así, el germen trascendía la película para alumbrar otras. Vale decir, la poética de Oesterheld está en todas y cada una de las películas de Aristarain, más allá de *El Eternauta*.

Algunas menciones, pero hay más



El Eternauta (1991, Alejandro Delgado)

Películas documentales o capítulos televisivos (como *Continuará*) dedicados a la vida y obra de Héctor Oesterheld y Solano López hay muchos, no tiene demasiado sentido hacer una lista que puede consultarse en la web. Pero entre ellos, recuerdo con gratitud *H.G.O.* (1999), un trabajo realizado por Víctor Baylo y Daniel Stefanello, sea por la entrevista que tuve con ellos en aquel momento, pero también por los testimonios recopilados (Elsa Sánchez, Solano López, Ricardo Barreiro, Guillermo Saccomanno, y muchos más) y por el contexto del estreno: estaba por estallar la crisis del 2001 y la obra de Oesterheld se hacía presente otra vez, en esa constante que la llevó a tocar (y decir sobre) los tiempos actuales, a la manera de un verdadero mito moderno. Todo un clásico. Y yo, feliz con poder escribir, en ese entonces, sobre la historieta que tanto quería (y

quiero), y sobre el cine, haciendo así mis primeras armas periodísticas.

En esa misma década hubo un proyecto de serie animada bajo el título *El Eternauta* (1991), con dirección de Alejandro Delgado, y que puede consultarse en *YouTube*. La animación es “limitada” y los cuadritos de Solano López son replicados e intervenidos gracias a las posibilidades que ofrecían las computadoras de la época. Una estética que hoy no ha desaparecido y se replica, por ejemplo, en los denominados *motion comics*. En la animación participó también Jorge Montiel, hoy un reconocido artista de trayectoria internacional.

En otro orden, me permito citar la serie *Germán, últimas viñetas* (2013), porque significó una aproximación importante al mundo de la historieta argentina. Con guion de Luciano Saracino, los capítulos retratan los últimos años en la vida de Héctor Oesterheld, con la interpretación de Miguel Ángel Solá (a quien muchos vimos, en su momento, como un Juan Salvo ideal). La recreación admitía algunas licencias artísticas (Saracino combina cuestiones ligadas a la dinámica editorial de la época, repartida principalmente entre *Skorpio* y *Columba*), que muchos criticaron innecesariamente; es decir, siempre hay eruditos dedicados a objetar lo ajeno, cuando mejor harían en escribir un libro y, así, aportar sus conocimientos sobre el tema. Pero lo cierto es que *Germán, últimas viñetas* dio vuelo poético a toda

una época de la historieta argentina, vinculada a los tristes sucesos acaecidos en la historia argentina, con el corolario fúnebre de la última dictadura cívico-militar. El paso del tiempo debería situar a esta serie en un lugar de referencia para futuros proyectos.

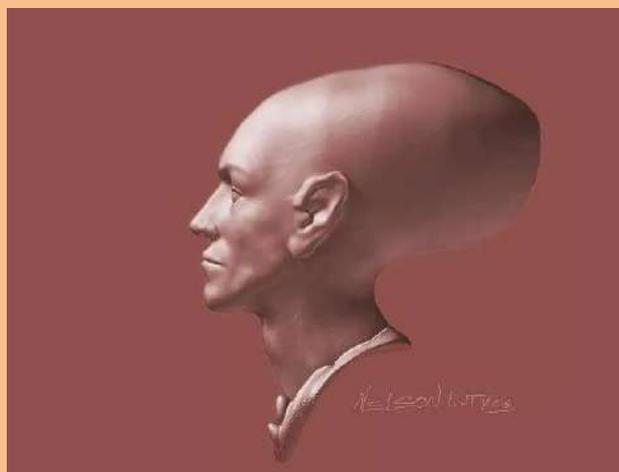


Huellas de una invasión (NOS, 2014)

Entre lo mucho más que podría citarse, destaca el cortometraje que acompañó al museo Eternauta en Tecnópolis (2014-2015): *Huellas de una invasión*, a cargo de la productora de contenidos NOS; desde un clima documental, con dosis de ciencia ficción al estilo *La jetée* (1962, Chris Marker), el grado de verosimilitud logrado aún impacta y hace de este trabajo una de las referencias más claras para la inminente serie de Bruno Stagnaro. Otro corto destacable, y en este caso animado, es *60 Segundos de Oscuridad* (2017),

con dirección de Pablo Conde, en donde se relea la historieta de Oesterheld desde un episodio tangencial, que bien podría haber ocurrido y del que son testigos Juan Salvo y Favalli: una operación estética que, a su manera, prefigura a la nueva serie de Stagnaro, en relación a la apropiación que se permite en cuanto a caracterizaciones y situaciones, ambientadas en un marco más contemporáneo.

Martel y los miedos



Visual Concept de Nelson Luty para *El Eternauta*, de Lucrecia Martel

El otro proyecto que debió haber sido (al menos, para quienes soñamos con los Eternautas que habrían filmado Aristarain y Martel) es el de la cineasta salteña Lucrecia Martel. Tuvo lugar entre 2008 y 2009, parecía que estaba todo alineado para que la película fuera posible, con la producción de K&S (productora de la serie que ahora

dirige Bruno Stagnaro) y la preproducción en ejercicio. El maestro Nelson Luty estaba en plena tarea, y muchos de sus *concepts* pueden consultarse hoy gracias a las redes.

Aquí hay muchas cuestiones dignas de atención. En principio, hay que decir que *El Eternauta* es una historieta realizada por hombres para ser leída por pibes. Esto es así, guste o no. La historieta no escapó a la regla general que dictaminó la organización social y económica, en donde las decisiones mayores estuvieron dadas por los hombres. La historieta (como el cine) fue un mundo de hombres; en donde, excepcionalmente, participaron mujeres. Nada de esto quita gloria a la obra de Oesterheld —quien seguramente defendía la causa feminista, así como a sus hijas, a quienes siguió en la militancia revolucionaria—, pero no se trataba de una historieta leída por pibas. Justamente, que la directora fuese una mujer y además Martel, agregaba una cuota perfecta para este diálogo o discusión. Por eso, ¿cuál habría sido la aproximación de la cineasta a una obra pensada, justamente, por y para hombres? Algo así, y sin necesidad de comparar, sucedió con la película *Eternals* (2021), dirigida por la realizadora china Chloé Zhao, a partir de una historieta de Jack Kirby: no es casual que gran parte de la crítica y del público, hayan cuestionado al que es uno de los films más interesantes de *Marvel*, alejado de las piñas varoniles del gran Kirby.

Entonces, ¿qué hubiese filmado alguien ajeno a la cosmogonía porteña como Lucrecia Martel? Seguramente, algo alucinante y extraño. Que Martel fuese (y sea) una *outsider* a las lógicas de Buenos Aires, la volvían la extraterrestre perfecta para el proyecto (ella lo señaló así en entrevistas); y además, cuando se le preguntaba qué iba a filmar, decía que al leer *El Eternauta*, pensaba en una película sobre “los miedos”.

El cine contemporáneo puede plasmar cualquier monstruo, *alien* o *gurbo*; es decir, el cine digital todo lo puede. Y eso está bien, se disfruta. Pero también, hay una falta de construcción formal en la puesta en escena de la mayoría de las películas, que vuelve olvidable lo visto (como sucede con gran parte de las películas de superhéroes). Por eso, filmar “los miedos” era, al menos para mí, lo que más me motivaba en relación a una película sobre la cual —y todavía...— se entretejen controversias alrededor de cuántos dedos deberían tener los “Manos”; cuestiones que no tienen mayor sentido.

Intuyo que Martel debió llevar la historieta hacia un territorio demasiado propio, y eso seguramente provocó fricciones internas entre los intereses económicos en juego y lo que presumiblemente espera el público. Dilemas que el cine de toda época sobrelleva. De esta manera, la película de Lucrecia Martel quedó en un limbo fascinante, junto al *Superman* que no llegó a filmar Tim Burton y el *Dick Tracy* que debiera haber vuelto a

filmar el veterano Warren Beatty (viejo, arrugado, seductor y siempre incorruptible...).

Nadie se salva solo



El bar (Álex de la Iglesia, 2017)

Por supuesto que hubo varios realizadores que manifestaron sus deseos de filmar *El Eternauta*, desde Gustavo Mosquera (quien parece estuvo más cerca que otros) a Pino Solanas (alrededor de 1989; misma intención tendría luego su hijo, Juan Solanas) y Álex de la Iglesia. Cuando este último visitó la ciudad de Rosario, durante el mes de febrero de 2014, para el rodaje de *Messi* (2014), dio una conferencia de prensa (a regañadientes) y allí, con mis ganas de preguntar algo y una remera (de calculado efecto) de *El Eternauta*, levanté la mano. Al momento de hacer mi pregunta, De la Iglesia me frenó, a sabiendas de mi interrogante malévolo; es decir, ¿qué hacía él, el director de *Acción mutante*, en una *biopic* futbolera? Respondió rápido y un tanto fastidiado, dejando en claro que era un trabajo por encargo.

Con mayor interés se detuvo en mi “rotunda remera de *El Eternauta*” (sic) y comentó sobre sus deseos de filmar la historieta, con Ricardo Darín por protagonista. ¡Me darás la primicia cuando así sea!, le dije. El efecto, decía, era “calculado”, el cineasta ya había dicho sobre sus intenciones con *El Eternauta* en entrevistas; un deseo que no podría cumplir, pero al que sin embargo refrenaría con la realización de *El bar* (2017), en donde un grupo de personas quedaban atrapadas en el interior del bar del título, mientras la ciudad se teñía de una quietud sospechosa. La admiración del director español por *El Eternauta* tiene, en esa película, una de sus mejores pruebas.

Finalmente, *El Eternauta* llega a la pantalla —pequeña o grande, ya no hay tanta distancia entre las dos—, con producción de *Netflix* y dirección de Bruno Stagnaro. Existe una relación afín entre la historieta y la obra del director de *Pizza, birra, faso* (1998) y *Okupas* (2000): los márgenes de la ciudad, el aire callejero, las tretas para sobrevivir, la solidaridad entre pares. La comunión de miradas entre la historieta y el realizador ha sido, a mi juicio, óptima; en consecuencia, *El Eternauta* ha devuelto un reflejo necesario, extraño y cercano, sobre estos tiempos que, parece, son de derrota.

Leandro Arteaga



Gustavo Postiglione

Cine en llamas

CINE, CULTURA Y POLÍTICA
entre apostillas, discursos, reflexiones y relatos
de la vida en estos tiempos tumultuosos



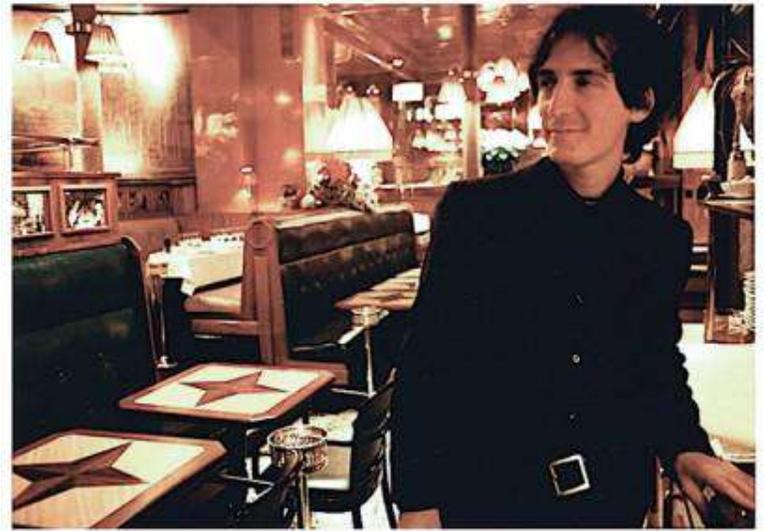
GG
EDITORIAL

COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE



Fernando Samalea

El envoltorio beat
de un fotograma



L. Pablo Casals - Sergio Luis Fuster



GG
EDITORIAL

COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE
SERIE POESÍA Y MÚSICA

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

EL ETERNAUTA



Por Josefina Raparo

La ternura como resistencia, el lazo como habilitador, la comunidad como armonía

En la fascinación de los encuentros y desencuentros entre el cine y el psicoanálisis es necesario tomar la premisa desde la cual se parte para la elaboración de cada escrito: *tanto el cine como el psicoanálisis tienen el mismo objetivo: el intento de elaboración del padecer subjetivo*. Se podría agregar: aunque... por diferentes vías. La visión disruptiva que propone el cine, mantiene intacta la fibra de elaboración en el hacer o para el hacer, un hacer que se puede describir como darle forma a aquello informe, narrar aquello que se escapa, y ¿de qué se trata este in-decir? De lo propio del sujeto, es decir, su subjetividad.

Tal como se dijo en el escrito anterior al hablar de psicoanálisis se produce una clara introducción a la dificultad, por lo tanto, invita a la circularidad de preguntas en relación al claro objeto de enigma del discurso psicoanalítico, el padecer subjetivo. Es así como el cine otorga cierta pincelada distinta, innovadora, también (puede ser) errónea sobre el enigmático sujeto. En este escrito se invita entonces, al intento de mantener una lectura psicoanalítica sobre una obra cinematográfica, pero esta vez se prevé un tinte particular: una obra cinematográfica Argentina, *El Eternauta*.

El Eternauta: viajero eterno de la memoria

El Eternauta se estrenó el 30 de abril en una famosa plataforma dejando a su paso un sinfín de sentimientos asociados. Dirigida por Bruno Stagnaro es una serie basada en la popular historieta argentina de Héctor Germán Oesterheld que cuenta con un total de 106 entregas durante los años 1957 y 1959.



Ambientada en Buenos Aires, la historia comienza con una nevada que cae repentinamente sobre la ciudad, siendo mortal a todos aquellos que entran en contacto con ella. Un grupo de sobrevivientes, liderado por Juan Salvo, se atrincheró en una casa y luego emprende un viaje por una ciudad desolada. Lo que comienza como un desastre climático se revela como una invasión alienígena. La adaptación cinematográfica reúne a Juan Salvo (Ricardo Darín) con tres amigos de toda la vida: el “Ruso” Polsky (Claudio Martínez Bel), Lucas Herbet (Marcelo Subiotto) y el “Tano” Favalli (César Troncoso).

La primera escena que comparten —una partida de truco— no solo funciona como presentación de los personajes, sino como un retrato sensible del lazo que los une. El truco no es un juego cualquiera: es un código compartido, condensa mucho más que un momento de distensión: es un ritual de filiación, una forma de nombrar lo común sin necesidad de decirlo. Hay prácticas que dicen sin decir, el truco es una de ellas, ese juego tan argentino, se vuelve aquí una trama furtiva donde el lazo se sostiene en el gesto, en la trampa pactada, en la picardía compartida. Pero también aparece la exclusión: Omar, cuñado del Ruso, queda fuera del código del truco. No logra entrar en la escena, ni ser incluido del todo en el tejido invisible del grupo. Hay demás personajes que ordenan la trama tales como: Ana, la esposa del Tano, Elena exesposa de Juan y madre de Clara, Igna una *delivery* colombiana que de alguna manera queda atrapada en esta dinámica y Clara hija de Juan Salvo, que, tras su desaparición, es el motor que impulsa la acción de sus padres en su búsqueda.

Con el objetivo en no perder al lector en cada personaje, su historia, su forma de encarnar las dificultades que se atraviesan, el punto del escrito partirá de una bitácora a trabajar: la ternura como resistencia.

Entre las frases que atraviesan la serie, hay una que resuena como núcleo simbólico: “¡Lo viejo funciona, Juan!”, grita el Tano Favalli ¿Pero...

qué tiene de particular esta frase? Lo viejo —lo descartado, lo obsoleto, lo que ya no cotiza— aparece aquí como fuente de continuidad, no se trata sólo de un objeto: se trata de una ética. La frase del Tano es una forma de resistencia contra la lógica de la obsolescencia programada que también rige los vínculos. En tiempos donde lo que no sirve se tira, lo viejo —los vínculos que no buscan ser eficaces, sino entrañables— se vuelve el verdadero refugio.

Freud, en *El malestar en la cultura*, señalaba que para convivir en sociedad el sujeto debe renunciar a la satisfacción plena de sus pulsiones. Esta renuncia genera malestar, pero también funda la posibilidad del lazo. El Tano encarna esa contradicción de manera brutal: podría salvarse solo, pero decide poner el cuerpo por el otro. Su gesto no es racional ni heroico: es profundamente ético. Elige la vida del otro como extensión de la propia. No hay yo sin los otros.

Pero en una lectura más contemporánea, se puede ir más allá del sacrificio pulsional. Silvia Bleichmar lo plantea con claridad: no hay proyecto futuro posible si no se restituye el lazo intersubjetivo. No basta con renunciar a algo para que el lazo exista; hay que construir una trama simbólica que sostenga. En ese sentido, la escena no es sólo una elección individual sino una apuesta por el porvenir, un acto fundante que dice: todavía podemos ser un nosotros. Todavía funciona lo descartado.

La sorpresa de lo hostil; la no-nieve

La nieve mortal en *El Eternauta* es una escena puramente traumática: viene de afuera y arrasa sin sentido. No hay señal ni advertencia, no hay preparación, simplemente sucede. Lo familiar se vuelve hostil. Esto se enlaza con la idea freudiana de un acontecimiento que irrumpe sin haber sido anticipado por ninguna preparación psíquica, el trauma. Trauma que puede ser compartido, habitado por los personajes que se encuentran ante la sorpresa, que rodean esa casa con las esperanzas de respuestas.



El peligro eminente, la incertidumbre total, lo desconocido, la tragedia de la muerte de un ser querido producto también de la desesperación del no saber cómo, confronta a los personajes al pensar un hacer, pero un hacer colectivo: el traje. El traje es creación de todos, es otorgado por el Tano, es una suma de sus preciadas cosas, cuida lo suyo, le importa lo suyo. El traje despierta

indignación en Omar, y deseo de obtenerlo entre los vecinos del edificio de Elena, pero representa algo más grande: la reinención. Reinventarse ante la tragedia, organizarse, identificarse con los trajes para no solo protegerse sino proteger a otros. En *El Eternauta*, no hay identificación con el héroe solitario, sino con el grupo, el Tano se despoja de lo suyo propio, por el bien común.

En medio del caos, una mirada compañera rescata a otro, el Tano otorga a Juan sus tan preciadas pertenencias, cubre libidinalmente de protección a su tan querido amigo. El traje armado para Juan, se formatea en algo identitario del grupo.

El artificio de la bondad como resistencia

En la escena ya nombrada, luego de rescatar a Juan, la cámara se pierde en un plano lejano acompañada de una elección musical puramente intencionada. Se trata de la canción *El magnetismo*, —creada por la banda *El Mató a un Policía Motorizado*— la cual comienza de la siguiente forma “¿Quién te va a cuidar? En este mundo peligroso tenemos que estar juntos.”

Esta elección oculta un propósito, en un mundo quebrado por el odio, la desconfianza y la violencia, la bondad no es ingenuidad: es resistencia. Seguir siendo parte de una comunidad, aunque rota, nos pone en consonancia con la calidez, con

la amabilidad, con la ternura, con el gesto de estar para el otro, con la ayuda.

Como dice Ana: “la gente buena tiene que seguir existiendo”. Esa frase, casi susurrada, resuena como un manifiesto. La bondad —tan ridiculizada por el cinismo contemporáneo— aparece aquí como una forma de subversión. Una apuesta por el lazo, aun en medio del colapso. Como diría Fernando Ulloa, médico y ensayista, la ternura puede ser una forma de insurrección. En ese gesto —pequeño, casi invisible— se cifra una ética del cuidado, una decisión de no entregarse a la lógica del sálvese quien pueda. Porque incluso en el colapso, sigue existiendo la posibilidad del lazo, el cual es un gesto que interrumpe la lógica cruel de lo necesario.

Es así, donde se encuentra un punto salvador, donde Silvia Bleichmar tendría mucho para decir, ya que Silvia Bleichmar sostiene que allí donde el lazo se rompió, es necesario restituirlo para que el porvenir sea posible. Esa restitución no es inmediata. No es automática. Requiere espera, tiempo, cuidado. En ese suspenso donde la urgencia se detiene, puede nacer lo común. Lo que nos vuelve parte. Lo que nos permite soñar, proyectar, contagiar sentido. El lazo es aquí una forma de cura, la clínica del héroe colectivo.

Juan Salvo con su idea fija de ir solo a buscar a su hija, Omar huyendo con el auto, el Ruso escapando de la casa para reencontrarse con su

familia conociendo así la muerte. Son movimientos disgregantes, el enemigo es disgregante, apunta a la separación, al borramiento de la identidad poniéndolos unos contra otros. El enemigo se presenta como aquella nieve imposible, insectos salidos de esferas gigantes llenas de fuego, humanos que parecen ser no tan humanos, y humanos en su mayor esplendor.

Esa grupalidad que esboza cierta organización es una escena de ternura política, donde la fragilidad no se esconde, sino que se acompaña.

El Eternauta no es un héroe como los del cine norteamericano. Es argentino, cargado de historia identitaria. *El Eternauta* no es Juan Salvo, no es el Tano Favalli, *El Eternauta* son todos. No se salva solo. No quiere salvarse solo. Como escribió el propio Oesterheld, el verdadero héroe es el grupo humano. Y esta decisión estética es también política. La ética del cuidado compartido, de la decisión colectiva, del afecto como motor, reemplaza la lógica del héroe individual por la de una comunidad organizada.

Aquí puede articularse otra capa de lectura, más local, más situada: la del pensamiento peronista. La comunidad organizada como proyecto político donde cada uno tiene una función, pero todas son parte de un todo que se cuida a sí mismo. Lejos de toda verticalidad autoritaria, este modelo resuena con las formas originarias del cuidado: las comunidades nativas y la búsqueda por la

armonía. Juan Domingo Perón elabora que la humanidad necesita fe en sus destinos y acción, y poseer la clarividencia suficiente para entrever que el tránsito del yo al nosotros no se opera metafóricamente como un exterminio de las individualidades, sino como una reafirmación de éstas en su función colectiva.

El cine como memoria y transmisión

Lo que hace esta serie —y con ella el cine— es más que narrar una historia. Es transmitir una memoria. Una verdad que no sólo se dice, sino que se encarna. La figura de Oesterheld, desaparecido por la dictadura junto con sus hijas, vibra en cada escena. Comprometido con la militancia política, Oesterheld fue secuestrado en 1976 junto con sus 4 hijas a sus 57 años. Se presume que fue asesinado en uno de los centros clandestinos de detención del circuito represivo bonaerense. La figura de Oesterheld se volvió símbolo colectivo, su legado se resignifica con el paso de los años, toma fuerza con cada nueva lectura.

El relato de ciencia ficción se convierte así en un alegato contra el olvido. Contra el silenciamiento. Contra la repetición del trauma.

El psicoanálisis, como el cine, sabe que no hay cura sin transmisión de la palabra, que los síntomas no se escabullen, pero pueden transformarse.



El Eternauta no es sólo una serie. Es un llamado. A no olvidar. A resistir. A organizarse. A cuidar. A hacer comunidad. A construir una ética del lazo. A reinventar la vida cuando todo alrededor parece muerto.

Porque mientras caiga la nieve, mientras la amenaza persista, será necesario volver a la casa. Y allí, con el otro, armar lo posible. Porque como ya aprendimos: nadie se salva solo.

La producción de Stagnaro nos invita a no olvidar, Héctor Germán Oesterheld presente, ahora y siempre.

Josefina Raparo

La relación entre el cine y la música —esto como protagonista del film que nos convoca—, tiene larga data. Desde biografías de grandes músicos como *La historia de Glenn Miller* (1954) de Anthony Mann, *Amadeus* (1984) de Milos Forman, *Bird* (1988) de Clint Eastwood sobre Charlie Parker, *Ray* (Taylor Hackford, 2004), por nombrar algunas. Sobre escenas musicales, *24 Hour Party People* (2002) de Michael Winterbottom nos muestra la escena de Manchester de los años 70 y 80. En *'Round Midnight* (1986) de Bertrand Tavernier, encontramos a un músico de jazz protagonizado por Dexter Gordon. O directamente, *biopics* de bandas inexistentes como *Spinal Tap* (1986, Rob Reiner).

Pero pocas veces se ha hecho referencia al destinatario de esta música, es decir, el oyente. En el caso de *Alta Fidelidad*, esta se enfoca en un oyente especial, el melómano, aquel que de la escucha hace no solamente un arte, sino también una obsesión.

Basada en el libro homónimo de Nick Hornby lanzado en 1995, nos encontramos con el personaje de Rob Gordon (Fleming en la novela), dueño de la disquería *Championship Vinyl*. Rob (interpretado por John Cusack) atraviesa una crisis, no sólo amorosa sino también existencial, al haber sido abandonado por su pareja Laura (Iben Hjejle). Tanto el libro como el film comienzan

con un top 5 de rupturas sentimentales y este tópico va a ser una constante a lo largo del largometraje.



Rob Gordon (John Cusack)



Rob, Dick y Barry

La relación, tanto de Rob como sus empleados Dick (Todd Louiso) y Barry (Jack Black), con la música, tiene un carácter de culto hacia el objeto, es decir, el disco. Las complicidades planteadas

tienen que ver, justamente, con esa relación fetichista por ese objeto codiciado y buscado febrilmente. Algo casi desaparecido hoy en día (aunque no muerto, todo hay que decirlo).

Esa búsqueda por tratar de hallar ese ejemplar deseado por cualquier medio posible es también parte de la magia, pues sirve de salvoconducto para relacionarse, intercambiar información que enriquece, no sólo al conocimiento sino el direccionamiento para el encuentro del tesoro.

Aunque a veces el encuentro queda trunco, como por ejemplo en la escena en que un cliente habitual (pero no del agrado de Rob y los suyos), una y otra vez trata de comprar una edición francesa de *Safe as Milk* (1967) de *Captain Beefheart and The Magic Band*, y le niegan la adquisición para luego venderlo a un amigo a un precio razonable. O cuando Barry toma como una afrenta personal el pedido de un padre que busca *I Just Called to Say I Love You* (1984) de Stevie Wonder para regalar a su hija y procede a un escarnio y expulsión del sujeto. Su explicación es: que un músico haya hecho genialidades en los 60 y 70 no justifica las obras intrascendentes de los 80 y 90.

Estas escenas son interesantes porque muestran, además, un grado de esnobismo que —no podemos negar— abunda en el ambiente. Aunque hay un dato interesante, a veces los discos también se merecen, es decir, encuentran el *match* perfecto.

Otra muestra de este juego cómplice, casi imposible de ver hoy en día, es cuando Rob dice “voy a vender cinco ejemplares de *The Three E.P.'s* y suena *Dry the Rain* (1998) de *The Beta Band*. Esta escena es pura del film, recordemos que la novela es de 1995.

Estos rituales de relaciones, mediante la oferta del objeto, son las situaciones y momentos que, o desaparecieron o van en vías de hacerlo. Porque tanto la forma de escucha como de adquisición de esa música cambió radicalmente, en cuanto no solamente había que trasladarse a la disquería, sino que muchísimas veces la compra era a ciegas, es decir, sin el conocimiento previo de lo que se estaba adquiriendo.

Hoy son situaciones completamente ajenas, primero por la popularización de internet y la invención de las plataformas digitales, después. Este traslado y contrato entre vendedor y clientes/cómplices es el mundo perdido. La charla donde se intercambiaban gustos, pareceres, rechazos o encendidos entusiasmos, y la argumentación para justificar esas posturas. En suma, polemizar sobre esa gran obsesión que es la música. Hoy estas opiniones se pueden ver en canales de YouTube, aunque muchas veces sin un fundamento sólido. Como resultado, tendrán algún comentario negativo que, en muchos casos, serán ignorados.

Por otro lado, los protagonistas utilizan un recurso que, este sí, pertenece a un pasado al que es imposible volver. Y es la grabación en cinta (*cassette*) de listas de temas para reproducir que podrían ser utilizadas para múltiples situaciones, desde la conquista amorosa hasta el compartir un material tal vez desconocido para el destinatario de la grabación. Pero tanto una (la conquista) como la otra (el disfrute) tenían diferencias específicas, que van desde el ritmo, la melodía y la poesía para el primer caso, como la búsqueda de lo novedoso en el segundo.

Pero el film trata, primordialmente, de la evolución personal, pero sobre todo afectiva de Rob, a partir de la ruptura con Laura. Esto lo lleva a reflexionar sobre su Top 5 de fracasos amorosos, y al reencuentro para saber por qué se separaron. Porque se nos muestra tal cual es, un yonqui musical que no puede sostener ni comprometerse en una relación sin intermediación de ese componente que puede ser seductor, seguro, pero a su vez es una de las grandes influencias que impide la felicidad compartida.

Estos tropiezos vienen también con el descubrimiento de su propia impericia, no sólo sentimental, sino lisa y llanamente el abandono al no poder obtener la cuota de sexo a la que se cree acreedor. Tal es el caso de Penny (Joelle Carter), porque en su cabeza y con mirada machista la responsable del alejamiento es ella. En el caso de Charlie

(Catherine Zeta-Jones) resulta más complejo, porque para Rob siempre fue una mujer fuera de "su" liga, pero que milagrosamente se interesa por él. Charlie es hermosa, sofisticada y hace gala de una extensa cultura.



Charlie (Catherine Zeta-Jones)

El reencuentro en ese momento frágil de su existencia lo coloca en una posición en que su mirada hacia el otro (otra) puede ser diáfana, lúcida y descubre que la sofisticación de Charlie es una impostura. Encuentra a una *snob* en la cual, tal vez, se siente reflejado. Y la reunión no tiene el efecto deseado: uno de los factores es, justamente, ese conocimiento utilizado como elemento de poder, es decir, utilizado como arma de supremacía y control.

Con Marie (Lisa Bonet) la cosa tiene un cariz depresivo. Sin bien la relación era placentera, escondía un gran dilema: ella estaba atraída por

otro, por lo cual antes que cariño hubo consuelo y eso no es aconsejable a largo plazo. Es el prólogo a una futura depresión que Rob logra sorprender, pero no así Marie.



Laura y Rob

Finalmente es Laura quien, con sus argumentaciones, direcciona a Rob hacia el camino correcto. La notable escena en que lee los trabajos soñados por él que incluyen ser productor del sello *Atlantic Records* entre el 64 y 71, periodista de la *Musical Express* entre el 76 y el 79, así como también arquitecto. Sin contemplar su logro efectivo que es, justamente, ser dueño de una disquería, y no una cualquiera, sino una especializada. Algo que Laura le hace notar.

Por eso ella celebra ese autodescubrimiento convocando a una fiesta de presentación de un EP

grabado por unos gamberros que roban en la disquería y son producidos por Rob, quien también oficia de Dj.

Cuando Barry sube al escenario con su banda recién formada, las alarmas están encendidas, porque se espera un *show* de música experimental y disonante. Pero con los primeros acordes de *Let's Get It On* de Marvin Gaye, no sólo llega tranquilidad al corazón de Rob, sino de todos nosotros. Nada como un clásico para sentirnos, al igual que él, en un lugar seguro.

Ante la duda que se plantea al principio del film: “estamos tristes porque escuchamos *pop*” o “escuchamos *pop* porque estamos tristes”, me atrevería a agregar que el *pop* puede ser bello, estéticamente bello, pero sumar a esa belleza rebeldía y tal vez rebelión, sería apropiado. Diría que en tiempos aciagos debería ser un imperativo.

Como palabras finales, estas notas son una mirada retrospectiva del film, no pretende ser un análisis exhaustivo sino algunas reflexiones sobre una forma de escucha y reproducción musical pretéritas.

Gustavo Milano



Poe y el cine

La otra Norteamérica



Marcelo Vieguer



EDITORIAL

COLECCIÓN
ESTACIÓN 43 CINE

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

CINE Y CANCIONES



Por Cristian Lagrutta

Track 1

Hay dos escenas en *E.T. el extraterrestre* (1982), entre muchas, (uno) la persecución a los niños en sus bicicletas y el vuelo que elude al piquete policial, con E.T. escondido en un canasto; (dos) la resurrección en la carpa de investigación, las flores marchitas se reaniman, E.T. no ha muerto.



La banda sonora de esta película, muy reconocida, en especial su melodía principal o *leitmotiv*, se escucha en estas escenas; veamos, escuchemos.

En una camioneta el niño presenta a sus amigos a E.T. y aquí mismo el *leitmotiv* se escucha. Da comienzo así la persecución, la música genera cierta tensión, se vuelve algo graciosa según lo que acontece, en el instante que las bicicletas vuelan otra vez la presencia del *leitmotiv* repitiéndose; lo volveremos a encontrar durante la

resurrección justo en ese instante, y una vez más cuándo las flores rejuvenezcan. Esta recurrencia en distintas escenas del film nos permite asociar a la melodía principal al hecho fantástico, aquello ilusorio o desconocido. Pero es justo entender al *leitmotiv* como símbolo de la relación que se construye entre el niño y el extraterrestre, distintivo de amistad.

Algo similar ocurre en el film *Interstellar* (2014), la escena donde se persigue al dron por el campo de maíz, nos pone en conocimiento de la relación del protagonista y sus hijos, en especial con su hija, la música una línea de notas orquestadas de aquí en adelante caracterizará el vínculo padre e hija, cada vez que la escuchemos nos hará testigos de esta relación tensa y emocional. En todo el filme el elemento musical mantiene una relación directa con la historia, casi un apunte sensitivo, en la llegada al planeta Miller (donde una hora allí equivalen a siete años en la tierra) el conteo a modo de *clip* que se escucha nos recuerda el paso del tiempo mientras la música asciende proporcionalmente a cómo se acercan las olas. El tiempo, tema central del film, es aquello en lo que se apoya la relación padre e hija, la banda sonora se construye en base a estos elementos centrales.

Tanto *Interstellar* como *E.T. el extraterrestre* y en diferentes épocas, desarrollan bandas so-

noras de características narrativas, que se amalgaman al relato y nos dejan conjeturando si hay película sin la música.

Track 2

En *Adventureland* (2009), película dirigida por Greg Mottola, los primeros minutos, mientras pasan los títulos de apertura oímos *Here She Comes Now (The Velvet Underground)*, grupo otrora liderado por Lou Reed, volveremos a escucharlo a éste en versión solista *Satellite of Love* y una vez más con la *Velvet*. Su imagen en el disco *Transformers* la veremos en una remera, en un póster, y una anécdota que lo involucra a él junto a un personaje se mencionará en dos escenas.

Las canciones de Lou Reed perfilan el tono melancólico y desesperanzador de los personajes, sintetizando al conjunto de la lista de temas elegidos para los soundtracks rock de los 70' y pop bailable de los 80' en el siglo pasado, dónde muchos de los grupos elegidos son herederos del legado de Reed y la Velvet.

El film comedia dramática de búsqueda del amor e independencia familiar, pone énfasis casi entusiasta a las canciones, al tal punto que podríamos recordar una escena si pensáramos en su música.

El film se cierra musicalmente con la banda sonora realizada por el grupo de Nueva Jersey Yo la tengo, sus composiciones embellecen las transiciones con sonidos de guitarras que aportan un tono apesadumbrado.

Track 3.

Aimee Mann interpreta *Wise Up* en *Magnolia* (1999), canción original que se escucha pasada las dos horas de película, dónde sus tres minutos treinta y cinco segundos se presentan como algo excepcional, en el que cada uno de los personajes canta una parte de la letra.

La escena es asombrosa e inquieta pensar porque los personajes cantan, este momento disruptivo da inicio a la última parte del relato tomando la forma de videoclip, nos induce a descifrar el significado de aquello que hemos visto hasta aquí.

En *Magnolia* el azar y las casualidades sirven de punto de contacto a los conflictos de los personajes, y es precisamente la canción interpretada por ellos lo que acuerda un punto en común, y pone de manifiesto el tema moral del film. De la introspección pasaran a la búsqueda de respuesta, y es aquí donde la canción con su letra nos adelantara el resultado final, aquello que determinadas situaciones en la vida sólo encuentran solución cuándo decidimos rendirnos.



Cineasta del pueblo

Leonardo Favio



Acero / Cabrera / Gasals / Catalá / Fuster
Huck / Langhi / Tricarico / Vieguer



EDITORIAL

COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**

ESTACIÓN JAZZ

Semblanza de un gigante: Mingus en los 70



Por Luciano Vargas

Para Alfredo Agostinelli

Charles Mingus es un nombre que se sostiene como uno de los más creativos exponentes de la música del siglo veinte. Si bien su obra es generalmente evaluada bajo el paraguas del término 'jazz', el alcance de su trabajo excede largamente el significado de la palabra. Es un referente ineludible al intentar aproximarnos a los sonidos de mayor creatividad generados por un artista original cuyas realizaciones son *inencasillables*.

Nacido en 1922 en Nogales, Arizona, desde niño mostró gran interés por los instrumentos de viento y su sonoridad dedicándose paradójicamente al estudio del cello. Tras largos de años de práctica y estudio cambió su interés hacia el contrabajo convirtiéndose en excepcional intérprete, sin dejar de lado el *pianismo* ocasional. Fundador de diversos *workshops* con músicos jóvenes que mediante una suerte de cooperativa intentaban ir afilando progresivamente sus ideas bajo diversos formatos, gradualmente se convirtió en líder de heterogéneas bandas y compositor de primer nivel —a la altura de Ellington, Monk, Porter o Gershwin— logrando consolidar su prestigio a mediados de la década de los sesenta. Dejando en su recorrido magníficos ejemplos de su cada vez renovada inventiva.

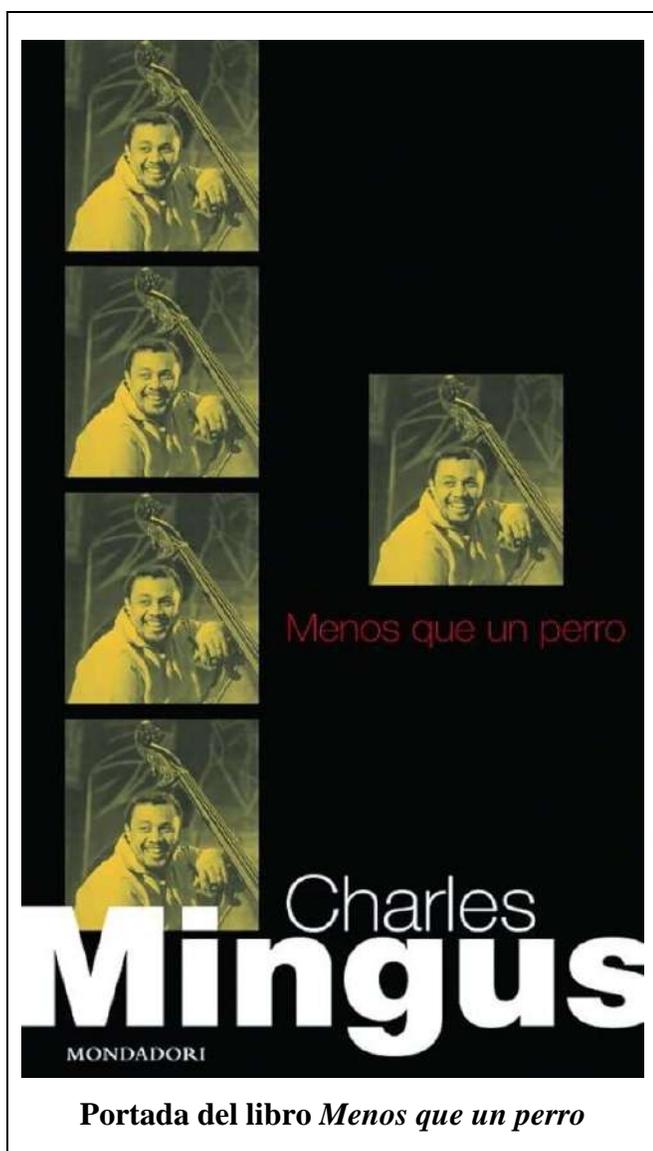
Pero lograr ese *status* no fue fácil. Atrás quedaba una larga y diversa serie de álbumes, acompañando a solistas del nivel de Charles Parker, Bud Powell, Miles Davis o Paul Bley. Cuando no siendo invitado por jefes de bandas míticas como Duke Ellington o Lionel Hampton a prestar servicios temporales. Recién incursionó en registros sonoros propios a finales de los años cuarenta debutando bajo el nombre de Baron Mingus, apelativo que desapareció rápidamente. Grabó para los hoy legendarios sellos Savoy, Clef, Candid, Debut (fundado por él) o Bethlehem, entre otros, antes de incursionar en las grandes ligas para Sony y Atlantic. Los resultados de su labor cubren una variedad estilística que podía ser interpretada desde el prisma crítico como *post bop*, *free jazz*, *avant garde*, o *blues* de vanguardia, aproximaciones únicamente referenciales. La improvisación colectiva era el eje de su tarea. Y es absolutamente válido afirmar que él fue creador de un género propio.

Activista y vocero en pro de los derechos del pueblo afroamericano, las inevitables represalias del *establishment* y la suma de trabas y dificultades desde diversos frentes que afectaron el desarrollo de su carrera —como bien puede observarse en el documental *Mingus* de Thomas Reichman, 1968— posiblemente ocasionaron que su equilibrio psicológico se viera afectado. Hay muchas anécdotas al respecto. Desde agredir a músicos

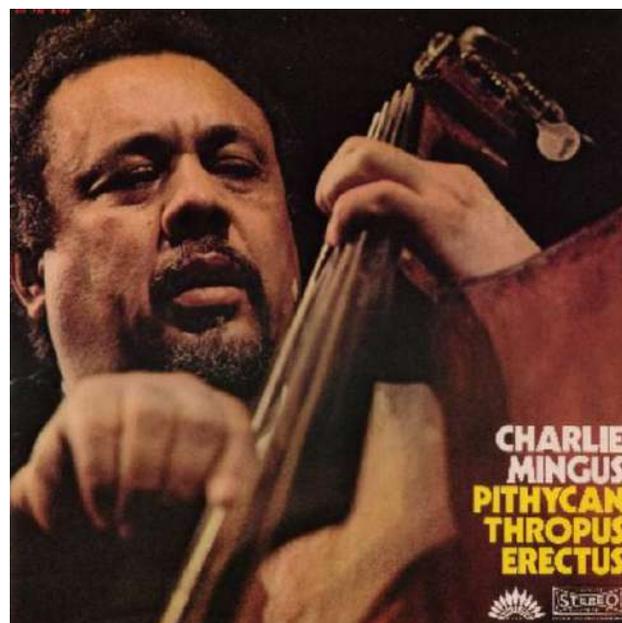
en el escenario por desobedecer sus instrucciones hasta invocar al público a exigir la devolución de su dinero por no haber ensayado la banda lo suficiente. Su carácter tempestuoso y una particular visión de la realidad pueden observarse en la autobiografía *Beneath the Underdog* (traducida al español bajo el título *Menos que un perro*, Editorial Mondadori).



Portada de *Blue Bird* (1971)



Portada del libro *Menos que un perro*

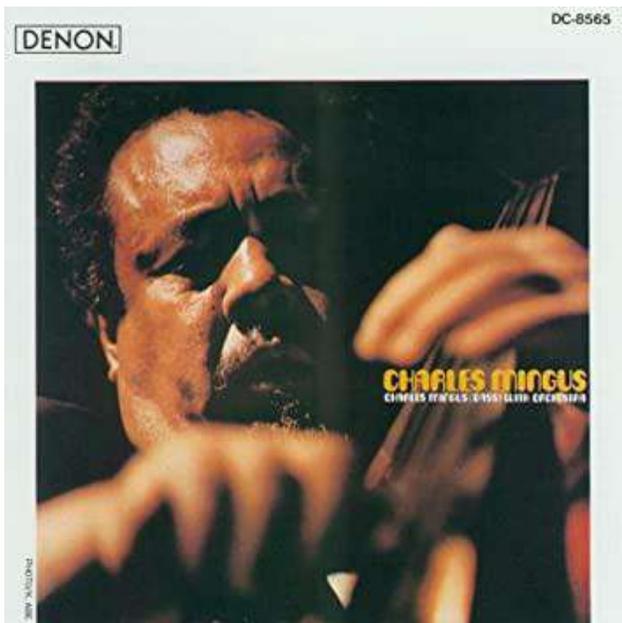


Portada de *Pithycanthropus Erectus* (1971)

A comienzos de la década de los setenta si bien trabajaba eventualmente en clubes con músicos de su total confianza, carecía de contrato con un

sello discográfico y llevaba cinco años sin grabar. Había perdido motivación y sus peleas con *managers* y representantes habían cerrado distintas posibilidades. La oportunidad de un nuevo comienzo en París produjo *Blue Bird* y *Pithycaanthropus Erectus*, temas que a manera de suite mostraban que su vuelo compositivo se hallaba incólume con todos los músicos sincronizados proyectando una música potente y original que renovó el interés del público y atrajo a nuevos fans. En 1971 grabó en Japón *Charles Mingus with Orchestra*, con resultados dispares, aunque siempre interesantes.

aliento con solistas al máximo de su nivel de ejecución. Cerca del final de su vida declaró que era el trabajo que más cercano estaba a su corazón.

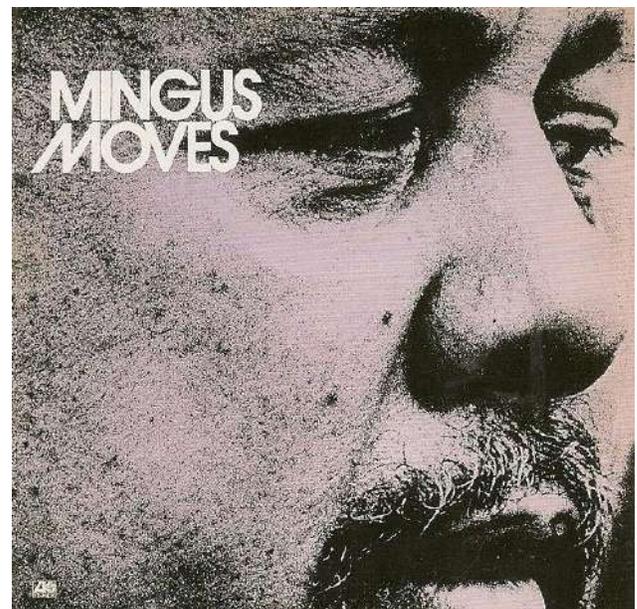


Portada de *Charles Mingus with Orchestra* (1971)

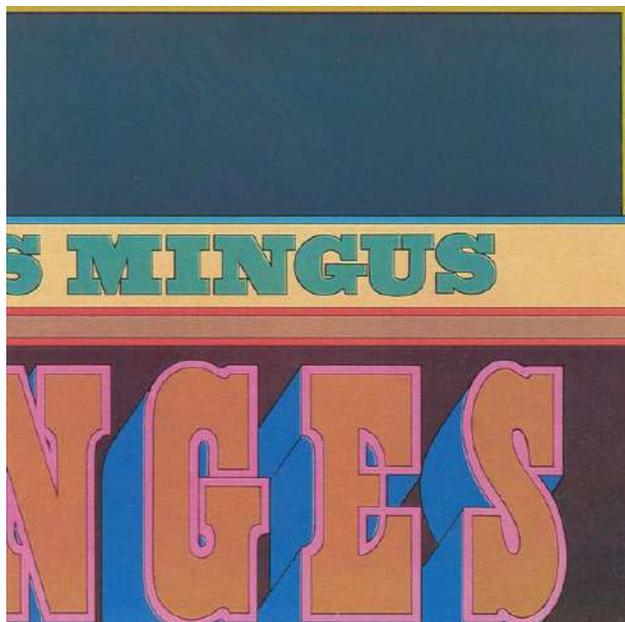
Con *Let My Children Hear Music* (1972), laboró con diferentes arreglistas y orquestadores de primer nivel ejecutando composiciones de largo



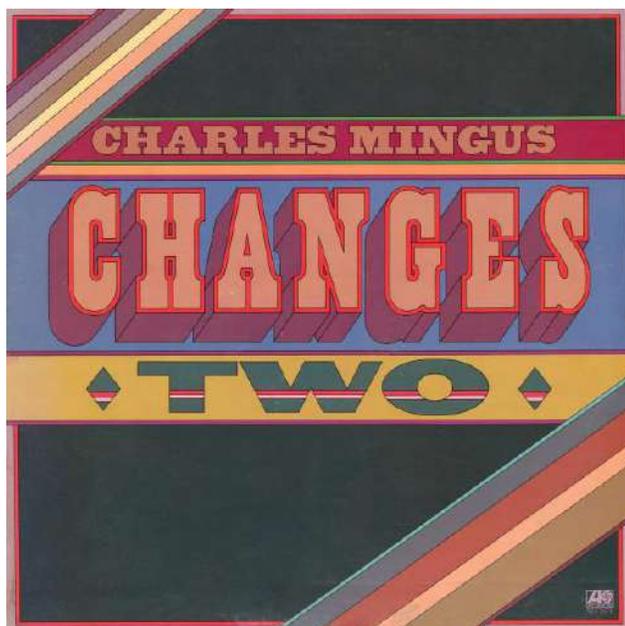
Portada de *Let My Children Hear Music* (1972)



Portada de *Mingus Moves* (1974)



Portada de *Changes One* (1975)



Portada de *Changes Two* (1975)

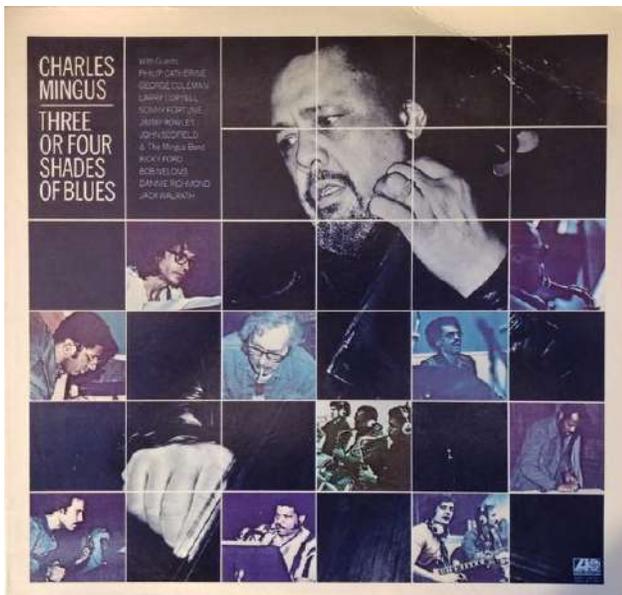
Hacia 1973 contaba con una banda estable que integraban el notable Don Pullen al piano, George Adams al saxo tenor y su baterista de los

viejos tiempos, Dannie Richmond, respaldados por Ronald Hampton o Jack Walrath a la trompeta. Esta alineación grabó tres discos muy importantes para el catálogo de su obra en estudio: *Mingus Moves* (1974), *Changes One* y *Changes Two* (ambos de 1975). La interacción entre los integrantes del combo es casi telepática. La música alcanza —una vez más— las alturas armónicas, melódicas y rítmicas. Mingus recobró el reconocimiento público y la aclamación masiva.

Pero malestares de orden físico obligaron su internamiento. El diagnóstico fue devastador. Padecía esclerosis lateral amiotrófica por lo que sus presentaciones fueron espaciándose en el tiempo. Aunque manteniendo el nivel de costumbre.

Sobreponiéndose a dificultades de orden físico alcanzó a grabar *Three or Four Shades of Blues* (1977), revisión de viejos temas estándar utilizando a sus colaboradores de siempre reforzados por tres ilustres guitarristas: Philip Catherine, Larry Coryell y John Scofield. La aclamación crítica fue unánime.

Un año después creó *Cumbia & Jazz Fusion* experimento sónico que dejó perplejo al público y que desafiaba una fácil reseña. Fue acusado de extravagancia y aproximación kitsch. El tiempo ha ayudado a revalorarlo ya que no deja de ser una curiosa manera de despedirse y poner punto final al corpus de una obra que sigue siendo objeto de reconocimiento y estimación.



Álbum *Three or Four Shades of Blues* (1977)



Portada de *Cumbia & Jazz Fusion* (1978)

En junio de ese mismo año, Jimmy Carter, gran *jazz fan*, organizó un concierto en la Casa Blanca invitando a los más destacados artistas del género. Acudieron Eubie Blake, Dizzy Gillespie, Max Roach, Cecil Taylor, Ornette Coleman, Sonny Rollins y Dexter Gordon entre muchos

otros exponentes del género. Mingus también fue invitado y acudió en silla de ruedas, visiblemente enfermo. Carter se acercó hacia él y agradeció por el trabajo realizado. Visiblemente emocionado expresó entre sonrisas y lágrimas su sentir.

Pero todavía quedaba tiempo para un último esfuerzo. Un par de meses después, la célebre cantautora canadiense Joni Mitchell le solicitó ayuda para dar forma a un proyecto que musicalizaba en clave jazz rock algunos de sus temas. Estaba acompañada por una nueva generación de intérpretes: Jaco Pastorius, Michael Brecker, Pat Metheny y Lyle Mays. El resultado fue un disco llamado *Mingus* (1979) que el músico no alcanzó a escuchar ya que falleció el 5 de enero a los 57 años. Había estado trabajando en su *magnum opus Epitaph*, composición de más de dos horas de duración que solo pudo estrenarse luego de numerosos ensayos y dificultades en 1989. Curiosamente fue su aporte hacia el futuro, ya que declaró que nunca podría ejecutarlo en vida. Era una especie de lápida sonora, summa del íntegro de su obra, que eventualmente se interpreta en importantes festivales.

De cuando en cuando un conjunto de músicos denominado Mingus Band recorre el mundo para recordarnos la herencia de un inventor de sonidos que ilustra a la perfección la palabra 'genio'. Escucharlo es rendirle un merecido homenaje. Y hacer plena justicia a la expresión de un arte musical trascendente.

Grabaciones imprescindibles



Sello: Impulse! (1967)

Por Luciano Vargas

Hacia 1967 John Coltrane era una institución musical americana. En menos de dos décadas lideraba las filas del *avant jazz* y era un referente obligatorio para el análisis musical de los efervescentes sonidos contemporáneos. El estilo *free*, telón de fondo a una época inimaginable en nuestros días, lo contaba como un guía definitivo. Los músicos expresaban la violencia de los tiempos mediante una mezcla de ira impotente y furia descontrolada. Pero él ya había dado vuelta a esa página, fiel a su destino de perpetuo explorador.

El camino había sido largo y sinuoso. En menos de dos décadas, desde sus incipientes inicios con las *big bands* de Dizzy Gillespie y Johnny Hodges, hasta obtener el reconocimiento crítico internacional con su afamado cuarteto, había estado siempre a la búsqueda de un sonido que intentó por todos los medios alcanzar, mas nunca pudo cristalizar. Inicialmente bajo el inevitable influjo de Charles Parker y posteriormente de Miles Davis y Thelonious Monk, como integrante de sus respectivas agrupaciones, contó con los mejores maestros para perfeccionar su arte en el saxo tenor (posteriormente desarrollaría la misma maestría en el saxo soprano). El virtuosismo alcanzado a base de tesón y sudor fue un lastre que le costó superar. Trabajos como *Giant Steps* (1959), *My Favorite Things* (1960), *A Love Supreme* (1964) o el monumental *Live in Japan* (1966) son a la

vez hitos y testimonio de su constante indagación, lejos de cualquier encasillamiento de la crítica pasatista. Y de análisis obligatorio para cualquier persona interesada en el desarrollo de una visión artística que integrara a su propuesta una profunda e inagotable búsqueda espiritual.

Tres años antes de culminar la “década prodigiosa” Coltrane estaba exhausto entre los continuos *tours* y las constantes sesiones de grabación. Su última banda, formada luego de la disolución del cuarteto a mediados de 1965, estaba integrada por su casi delfín Pharoah Sanders en saxos, su esposa Alice 'Turiya' Coltrane al piano, el fiel Jimmy Garrison al contrabajo y el impetuoso Rashid Ali a la batería, funcionaba como un engranaje y estaba comenzando a desarrollar todo su potencial. Dos nuevos trabajos: *Interstellar Space* (a dúo con Ali) y *Expression* señalan un renovado enfoque armónico, parcialmente alejado de la intensidad abrasiva que caracterizó su penúltima fase, acercándose al sonido de las esferas que pretendía alcanzar. Pero desde cierta contemplación ante lo parcialmente desplegado y un sosiego no del todo voluntario. Coltrane había alcanzado el último tramo de su vida y partiría de este plano a los 40 años el 17 de julio dejando un legado que documenta una carrera contra el tiempo. Y una obra compacta que es parte del canon de la historia de la música del siglo veinte.

Una legión de epígonos da fe de esto hasta la actualidad. La leyenda daba comienzo.

En 1971 se fundó en San Francisco la Iglesia de John Coltrane, privilegio exclusivo para un artista único, sin parangón hasta la actualidad, que sigue difundiendo su música bajo la ortodoxia de toda religión. Sus fieles se cuentan por miles. Fue canonizado en 1982 y se le denomina Santo desde ese entonces.



Imagen ubicada en el interior de la Iglesia Ortodoxa Africana de San John Coltrane

En 1994 su viuda descubrió en un armario cintas olvidadas que databan de inicios de 1967, posiblemente —salvo que el futuro depare una sorpresa— las últimas sesiones en estudio de la banda. Era el equivalente al Santo Grial para aficionados e historiadores de su figura. Consisten básicamente en improvisaciones que inciden en la exploración de nuevos campos sonoros. Con la vitalidad, vuelo interpretativo y el fuego de siempre. Alice dio título a los temas e ideó el título del disco. *Stellar Regions*. A manera de homenaje a ese permanente investigador sónico. Dicho material hace presagiar las posibles direcciones que la banda hubiese tomado de haber tenido mayor tiempo para desarrollarse.

En un mundo perfecto, cada 23 de setiembre debería ser una fecha de guardar. Quizás como un humilde tributo a un artista que, sin exageración alguna, dejó su vida en el intento de alcanzar por todos los medios una visión cada vez más nebulosa. El rastro que se observa al evaluar el conjunto de su obra alcanza su perfecta conclusión en este trabajo. Que hace las veces de epitafio. Y que nos recordará mientras exista la humanidad, el espíritu de trascendencia y el poder eterno del arte musical.

Luciano Vargas



Claude Sautet

El lúcido desencanto del mundo



Sergio Luis Fuster - Marcelo Vieguer



EDITORIAL

COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE

**COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE**



libros necesarios
Oxímoron