correspondencias

cine y pensamiento

POLÍTICAS DEL CINE

No. 00 // Invierno 2017

Eduardo Cruz
Rafael Guilhem
Edición

Emilia Baksht
Corrección de estilo

Benjamin Juárez
Web

Constanza Viveros
Coordinadora de comunicación

Ana Ramírez
Redes sociales

Marco Reyes
Diseño gráfico

Fiama Díaz
Coordinadora de materiales

Abraham González
Medios Digitales

Agradecimientos:
Catalina Durán, Fabiola García.

Lugar de edición: Ciudad de México, México.

Dirección eléctronica: contacto@correspondenciascine.com

Sitio web: www.correspondenciascine.com

Correspondencias. Cine y pensamiento. Año 01 // No. 00 // Invierno 2017. «Políticas del cine» Ciudad de México 2017

ISSN: En trámite

Algunos derechos reservados. Bajo licencia Creative Commons (Atribución-No comercial-No derivadas)

Imagen de portada: *At sea* (Peter Hutton, 2007)

Presentación

El cine es la forma más reciente de los sueños más antiguos. Hemos llegado a un momento en que las cosas ocurren antes en las películas que en el mundo, lo que nos lleva a imaginar lo real más allá de lo real. Es esta correspondencia entre cine y realidad la que abre un espacio al pensamiento, y que a su vez, inaugura la posibilidad de otros mundos.

Correspondencias es una revista digital de cine que pretende sumarse al diálogo polifónico alrededor del pensamiento cinematográfico, así como la creación de espacios de discusión para llevar el cine por otros senderos.

La palabra correspondencias remite, desde nuestro punto de vista, a establecer una relación inesperada entre elementos distantes. Es decir, que al igual que en el montaje, corresponder es poner en juego las perspectivas, aproximar y alejar las distancias, así como remitir a diversas formas de organizar la realidad. En el mismo sentido, las correspondencias son intercambios epistolares, los cuales conforman una comunicación viajera, esto es, que pasan por varias fases comunicativas que cambian el sentido mismo del mensaje en su traslado. Apostamos con este nombre, a movilizar una búsqueda de las formas insospechadas del cine a partir de relaciones inadvertidas.

Nuestro objetivo es ser un espacio de debate y discusión del cine desde una postura reflexiva, visibilizando cinematografías con propuestas diversas, para la construcción y articulación de espectadores/as con interés por el cine como forma de pensamiento.

Sumario

EDITORIAL
Dossier: Políticas del cine.....6

ARTÍCULOS

Pedro Costa: la política del desaparecer por Rafael guilhem.....8
Apuntes en torno al ensayo audivosual por Eduardo Cruz.....11
El sonido y su sombra. Notas personales al cine de Peter Hutton por Rafael Guilhem.....14

ENTREVISTAS

Poéticas del ensayo audiovidual. Entrevista a Cristina Álvarez.....17
La invención de la mirada. Entrevista a Roger Koza.....22

CRÍTICAS

La muerte de Luis XIV por Rafael Guilhem..... 31
Dulzura americana por Jonás Derbez.....33
Dos días, una noche por Eduardo Cruz.....35

Créditos de imágenes.....37

Dossier: Políticas del cine

No. 00 // Invierno 2017

Cuando se habla de cine político, hay una fuerte tendencia a vincularlo al cine militante; un canal para multiplicar la transmisión de un mensaje. Sin embargo, existen otros modos de concebir lo político en el cine, reducido ya no a un contenido, sino contemplado a partir de sus formas. En ese sentido, Jean Luc Godard alguna vez dijo que no se trata de hacer cine político, más bien cine políticamente. Reorganizando, mediante las dimensiones visuales y sonoras, una mirada del mundo que piense el estado mismo del mundo, y que ponga en contienda la construcción de un sentido no sólo por el presente, también por el pasado y el futuro.

Ya no basta preguntar como lo hiciera André Bazin sobre la ontología del cine, ahora –con una frontera cada vez más difusa entre vida y cine– hay que preguntar por sus potencias, por aquello que puede y aquello que produce; por las formas políticas específicas del cine. En el no. 00 // Invierno 2017 de la revista digital Correspondencias. Cine y pensamiento, se plantea por un lado, discutir la profundidad y responsabilidad de las formas del cine, así como los regímenes de representación y el orden sensible de la experiencia, y por el otro, sentar las bases para articular los distintos elementos de la crítica cinematográfica, entendida como una vía fundamental de pensamiento del mundo a partir del cine.

ARTÍCULOS

Pedro Costa:

la política del desaparecer

Rafael Guilhem

Hay una hermosa palabra en portugués aflição, que significa mucho más que una inquietud… un temor permanente a que todo desaparezca.
Pedro Costa

Una película es un archivo de algo que desaparece.
Andy Warhol

En alguna ocasión, mientras presentaba su película más reciente titulada Caballo Dinero (*Cavalo Dinheiro, 2014*), Pedro Costa mencionó que no hacía cine para recordar, por el contrario, lo hacía para olvidar. Es preciso prolongar esta idea a algunos momentos de su filmografía que se posicionan en la indiscernible capa entre lo que existe y lo que se dice que existe; para, desde una posición fantasmagórica, recuperar la perspectiva del movimiento de las formas que acontecen. Digamos que, frente al fuerte sentido de conservación asignado al cine, Pedro Costa utiliza la cámara para desaparecer presencias. Escapar de una dictadura lumínica donde, mostrarlo todo, es una conquista y reducción de las miradas a la superficie de los ojos, desprovistos de toda actividad sobre el mundo. La representación, desde esta lectura, no es más que el reemplazo de las cosas por su apariencia, de modo que verlo todo, es no ver nada. El cine, en tanto medio que trabaja sobre el orden de lo visible, tiene que desgastar, irremediablemente, la pregunta que planteara Maurice Blanchot: ¿cómo hacemos para desaparecer?

> *Los pueblos están expuestos. Nos gustaría mucho que, apoyados en la 'era de los medios', esta proposición quisiera decir: los pueblos son hoy más visibles unos para otros de lo que nunca lo fueron. ¿No son ellos el objeto de todos los documentales, todos los turismos, todos los mercados comerciales, todas las telerrealidades posibles e imaginables? También nos gustaría poder significar con esta frase que los pueblos están hoy, gracias a la 'victoria de las democracias', mejor 'representados' que antes. Y sin embargo, solo se trata de exactamente lo contrario, ni más ni menos: los pueblos están siempre expuestos a desaparecer. ¿Qué hacer, qué pensar en ese estado de perpetua amenaza? ¿Cómo hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición? ¿Para que aparezcan y cobren figura? (Didi-Huberman, 2014, p.11)*

En este sentido, el desaparecer para Vanda, Nuno, Ventura y Mariana, -frágiles presencias de las películas de Pedro Costa-, más que marcharse del mundo, es irse de su imagen. Entendiendo la imagen como un símbolo que se repite exhaustivamente hasta reducirse a un signo susceptible de ser develado, clasificado y sustituido. Inversamente, se suscitan las imágenes nacidas como

abismos desérticos e indescriptibles, senderos de pensamientos incomprobables con científicas hipótesis de lo inexistente. De tal suerte que lo político, visto desde y en la poética de Pedro Costa, no es tanto una enseñanza sino un aprendizaje asumido en el encuentro con los otros y materializado como una distancia reciclada de la proximidad. Consecuentemente, la opacidad se asume cual principio de desaparición entre-las-imágenes y entre-los-sonidos, participando de la incompletud que devuelve a los sujetos sus acciones y sensibilidades. En *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?* (Où gît votre sourire enfoui?, 2001), un retrato que hace Pedro Costa sobre el trabajo en la sala de montaje de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, se revela una idea notable para el cine: volver a mirar es aparecer las cosas.

Fantasmas de carne, sangre y huesos

Lo ausente, es una presencia por otros medios. Lo fantasmal, como modo de ausentarse, ocurre como una modulación del mundo; un modo de posicionarse intermedialmente, de diferenciarse y viajar hacia lo real. Desde ese lugar hay que precisar la idea de que las películas de Costa vagan entre la ficción y el documental. Todo comienza por el pacto del director con lo que tiene en frente. En este caso, no observa lo real, sino su irrealidad. La irrealidad de las sobre-vidas; de las vidas heridas que no acaban por existir. Los planos son tumbas para pasajeros ocultándose de la vida, no para muertos; y en cada corte, las personas se van para regresar en otra cualidad: a veces fantasmal, memorial o debilitada. Pensemos en el inicio de *Caballo Dinero*, las fotografías de Jacob Riis que terminan dando paso a la pintura de una mujer negra. En otro fragmento, las diferentes tomas nocturnas de estatuas por la ciudad culminan con la mirada atenta de una mujer más. Prestemos nuestros oídos a la importancia de la oralidad, de los diálogos puestos en el espacio; los constantes recuerdos, las cartas como gargantas llevadas al silencio. Los cuerpos tienen muchas formas de aparecer, de ser materia: pintura, piedra, sonido, fotografía, cartas y silencios. Son las vidas atravesando varios umbrales, resistiendo a desvanecerse, aunque por momentos se agoten en el intento. A partir de todo esto, es que el cine de Costa es fantasmagórico. Las personas y los espacios están en una disputa continua por su visibilidad; por aparecer, hacerse visibles para sí mismos y los demás. Creer que están vivos fundamentándolo en el hecho mismo de poder elaborar esta creencia. Dicho acto es el que se documenta: la búsqueda por aparecer, tanto física, como figuralmente. El constante ejercicio de memoria que elaboran las personas en las distintas películas que rodean a Ventura, un migrante caboverdiano cuyo presente está agotado, son espacios para esa existencia anhelada. Son formas densas de lo real, más consistentes que el lugar físico que ocupan los cuerpos. Hay en esa memoria agujeros a la vida; pausas y fugas. El pasado, entendido como un desglose del presente, es lo que permite hacerse vidas imaginarias: un olvido por el presente y su insoportable literalidad. Lo fantasmal en Costa es una forma de relato; de convivencia con la realidad. Cuerpos que en la exploración de sus límites, divisan en lo muerto la posibilidad de vida, fijando una tensión que en cualquier momento puede encarnarse. Cuerpos dubitativos habitando un mundo en vías de definición.

Tránsitos por Fontainhas

En principio, el barrio lisboeta de Fontainhas, microciudad de la diáspora caboverdiana, emerge en sus trazos plásticos. Es a la belleza de las formas y sus sombras a las que se suscribe el director portugués. Los espacios laberínticos que parecen no tener desenredo, la indescirnibilidad entre el interior de las casas y su exterior, así como los indescifrables comienzos y finales del barrio. Las puertas, que modifican la discreción y el alejamiento. "Todas son iguales", dice Ventura. Bardas y pasillos -más secretos que el interior de las casas- que comunican y encierran; las paredes frágiles y los perpetuos sonidos de soldaduras, bullicio y pasos. El espacio nos separa, nos junta y nos borra. ¿Basta una puerta cerrada -antes abierta- para desorientarnos? Fontinhas no es un set de filmación, pertenece antes a un orden espacial incontrolable e irrepetible; una caótica urbanidad punk y aquí está su singularidad: el espacio no se construye con cemento, está hecho de los tránsitos; de las acciones humanas que configuran en su habitar. Fontainhas es un proceso de construcción y, naturalmente, de destrucción. Es un espacio en movimiento que no pertenece a nadie y se negocia en la cotidianidad; en las huellas diarias. Ya no es sólo lo que vemos, sino lo superpuesto: los secretos, los recuerdos, los cadáveres bajo tierra y lo que sus durm-

ientes sueñan por las noches. En Fontainhas siempre es de noche, todo es nocturno, incluso el ritmo. De algún modo, es un gran interior que cuando se exterioriza es destrucción. En *El cuarto de Vanda* (No quarto da Vanda, 2000), centro simbólico de Fontinhas, el barrio comienza a ser demolido. Conforme van destruyendo casas, se va haciendo la luz y desapareciendo la noche, y eventualmente, el último refugio. Desaparecen las pequeñas historias de Fontinhas, y con ello, se pierden las películas de Costa que, de algún modo, son parte de esas pequeñas historias, pero permanecen, paradójicamente, los restos de ese cine que en última instancia fundan un cierto modo de contemplar el barrio, inclusive cuando éste ha desaparecido.

Las cartas son palabras al borde de la desaparición

"Nha cretcheu, mi amor. Estar juntos de nuevo hará que nuestra vida sea más bonita…". Así comienza la carta infinitamente pronunciada por Ventura, imposible de escribir en papel a falta de plumas y, por lo tanto, repetida incesantemente para que las palabras no se desmoronen. Esta carta es el último umbral del espacio; el último lugar físico de la memoria. De esa frágil enunciación se sostienen los restos de Fontinhas: "Aun habiendo sido demolido, el barrio de Fontainhas conservará en pie la estancia en ese texto, el cual se sustrae a los derribos y la intemperie y resulta habitable para el entendimiento" (Castro, 2010, p.79). ¿La carta se dice para olvidar o para recordar? El recorrido de Ventura, desde *Casa de lava* (1994), donde cae del andamio, pasando por su desorientación en *Juventud en marcha* (Juventude Em Marcha, 2006), y llegando al bloque espacio-temporal delirante de *Caballo Dinero*, hace pensar que su vida transcurre en la carta, en su ir y venir; donde las palabras viajan por el pensamiento y permanecen en el aire. Ventura busca siempre los lugares de la memoria, el tiempo trabajado. Va al museo a rencontrarse con el pasado, pero es expulsado porque su historia es ajena a lo que el recinto alberga, o cuando menos, irreconciliable. Una carta, esto es, un papel, carga más verdad que las pinturas que el guardia del museo resguarda, ante el temor de que esas imágenes puedan ser modificadas por los transeúntes. En la repetición de las letras de la carta, da la impresión que se evoca algo que no está. Lo que es claro, es que para que desaparezca Fontinhas, tendría que perderse esa carta jamás escrita.

La imagen y su eclipse

Vitalina, la esposa de Ventura, aparece constantemente en *Caballo Dinero* acechando ese mundo de presencias al que solo pertenece mediante el pensamiento de Ventura. Esta invención, al borde de una creación, no es más que la respuesta herida a un ambiente de desposeídos. Las soledades errantes imaginan su compañía, los extensos territorios de oscuridad, son principios carentes de consistencia en los cuerpos y sus identidades; una incapacidad para aparecer. Eventualmente, la noche se hace un refugio inhallable, donde los personajes se van extinguiendo, pasando de ser una evidencia a un misterio. Rara vez aparecen espejos donde mirarse y reconocerse, sin embargo, hay eclipses. A partir de un proceso del desaparecer, quedan solo entidades inmóviles: "los objetos, las naturalezas muertas, son testigos silenciosos de la vida de sus propietarios; son parte integrante de las casas, y de la vida de sus pobladores. Hasta el punto que, aun siendo mudos, hablan sobre aquellos" (Santos, 2005, p.95). Lo que permanece es el ruido del mundo, la resonancia de los tránsitos por Fontainhas: el habitar, las memorias y las cartas. Aquello imposibilitado a ser encuadrado por las imágenes burocráticas de la identidad, pero instaurado como imágenes de la alteridad, donde es posible aparecer en la diferencia. "Mi rostro estaba desfigurado. No pude siquiera tomarme la foto para el pasaporte" susurra Vitalina, cuya voz indocumentada es sólo viento. Pero, ¿qué es más real que el viento y más falso que unos documentos inventados?, ¿cuál es la verdad y cuál es la ficción? Para la mirada sostenida de Pedro Costa, las películas de ficción, son posibilidades antes que mentiras. Es sobre este juego entre la luz y la sombra, donde la sensación de indeterminación del eclipse puede ser una apertura a liberarse. Desaparecer es dormirse por un rato del mundo y prolongar el sueño, igual que las ruinas imaginan en lo que fueron, eso que pueden llegar a ser.

Fuentes

Castro, A. (2010). La fábrica sensible de Fontainhas. Trebal de Recerca, curs 2010-11. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.

Didi-Huberman, G. (2014). Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Buenos Aires: Manantial.

Santos, A. (2005). Yasujiro Ozu. Madrid: Cátedra.

Apuntes en torno al ensayo audiovisual

Eduardo Cruz

Si el cine que conocimos en el pasado, se basaba en el registro fotográfico del mundo, (…) ahora, con la imagen digital, podemos falsear ese mundo.
Pere Portabella

Una película que se puede describir en palabras, no es realmente una película.
Michelangelo Antonioni

Mi primer contacto con el ensayo audiovisual sucedió de la mano de mi descubrimiento del cine de Robert Bresson. La primera vez que vi *Condenado a muerte ha escapado* (Un condamné à mort s'est échappé, 1956), sentí la necesidad imperante de saber más, de ver más. Fue así como llegó a mí *Hands of Bresson* (Kogonada, 2015), una maravillosa recopilación de fragmentos de su cine montados al ritmo de Schubert, que en pocos minutos lograba evidenciar la atención especial que el cineasta prestaba a las manos: "¡la extraordinaria habilidad de las manos, su inteligencia!" (Bresson, 2004, p.63). A partir de entonces, siempre que veía una nueva película de Bresson, volvía a él. Me había autoimpuesto la misión de identificar cada toma y mientras más lo veía, más asociaciones hacía, y comencé a encontrar motivos nuevos detrás del montaje. Caí en cuenta que el video no era solo una compilación de maneras de filmar una mano; había relaciones secretas en su interior, era en sí mismo una obra.

Para definir el ensayo audiovisual de manera rápida, podemos decir que es un formato que sirve para pensar el cine desde el cine mismo. A diferencia de la videocrítica, el ensayo audiovisual es un ejercicio de montaje; de búsqueda de nuevas significaciones a partir de proponer o resaltar ciertas relaciones del orden material dentro de las películas o incluso entre ellas, indagando directamente en sus imágenes. Está formado, en general, por fragmentos de video recortados, seleccionados y reordenados a libertad, y explorando su relación con los sonidos. Esto supone la finalidad de hacer emerger la *imagen ausente* (Losilla, 2014) dentro de los films que analiza, al menos la que el ensayista propone.

Ahora bien, para profundizar en la idea es importante primero estudiar el concepto. Para explicar la palabra ensayo, me remitiré a la lúcida definición de Arlindo Machado: "Denominamos ensayo a cierta modalidad de discurso científico o filosófico, generalmente presentada en forma escrita, que conlleva atributos a menudo considerados "literarios", como la subjetividad del enfoque (explicitación del sujeto que habla), la elocuencia del

lenguaje (preocupación por la expresividad del texto) y la libertad del pensamiento (concepción de la escritura como creación, antes que simple comunicación de ideas)".(Machado, 2010) En este sentido un ensayo audiovisual, aunque en su forma haya emigrado a la imagen en movimiento y al sonido, renunciando a su carácter literario, no deja de ser una reflexión en clave personal sobre un cierto tema o en este caso, sobre ciertas películas, con preocupaciones estéticas respecto del lenguaje en el que se desarrolla. Por otro lado, el origen que da el adjetivo a este tipo de ensayo radica ineluctablemente en su medio de realización y distribución, y por ende, en su etimología que deviene de la forma de entender sus herramientas. Para Cristina Álvarez, crítica de cine y ensayista española, un ensayo audiovisual, en relación de otros ejercicios de reapropiación, "refiere a un trabajo más consciente respecto al sonido y la música."

Alexander Kluge decía que la historia del cine viene a nosotros desde el futuro (Kluge, 2010), para explicar que el cine ha existido desde siempre, mucho antes que la tecnología posible para realizarlo, porque tiene mayor relación con imágenes interiores, con nuestra imaginación, que con un cámara. Algo similar ocurre con el ensayo audiovisual. De alguna manera existió desde hace décadas, pero tuvo que esperar la llegada de la era digital y la simplificación del proceso de edición y montaje para ser posible. Si pretendiéramos hacer una genealogía, tendríamos que remitirnos, por un lado, al cine de vanguardia o cine *collage*, pero por el otro más importante aún, a un deseo del crítico por comentar y compartir. Sobre esto, Cristina Álvarez hace una amplia explicación en la entrevista incluida en esta misma edición e identifica sus orígenes más allá de lo audiovisual: en el aula.

Podríamos decir entonces que el ensayo audiovisual nos permite una nueva forma de ver las películas. Le da la oportunidad al crítico de "comentarla" mientras la presenta y mejor aún, le da la oportunidad al espectador de regresar sobre el análisis cuantas veces guste: "en lugar de apoyarse en su propia memoria o en la descripción e interpretación del autor, el lector puede ahora ver por sí mismo la escena discutida, comprobar qué aspecto tiene, cómo suena y cómo se desarrolla."(Keathley, 2011) Tal vez por esta razón es que algunos sectores de la crítica cinematográfica se han volcado al ensayo audiovisual; las visualidades han cambiado y los espectadores, habituados ya a interactuar con imágenes, buscamos más. "Nuestra capacidad para ver y conectar es cada vez más rápida, este entrenamiento obedece al híper-estímulo de la cultura visual moderna que ha intentado sin éxito desde hace más de un siglo colmar el campo visual en que vivimos. Esta capacidad de visualización humana, correlativa a la tendencia moderna a modelar o visualizar toda la existencia, es una exigencia moderna a comprender y conciliar ideas tan complicadamente trenzadas que el solo intelecto tendría gran dificultad en escrutar con el método del discurso. Esto no quiere decir que la visualización sustituya al discurso, sino que lo hace más comprensible, expedito y firme." (Pesci-Gaytán, 2007) Este nuevo formato de crítica y reflexión cinematográfica obedece, de alguna manera, al monopolio actual de la imagen y las palabras de Godard acaso resuenan más que nunca: "A veces me parece que la imagen es algo maravilloso porque me permite decirlo todo." (De Lucas y Aidelman, 2010), ¿pero es esto cierto?

De acuerdo con Adrian Martin y Cristina Álvarez, en su texto *Entender el montaje del ensayo audivisual* (Martin y Álvarez, 2015), hay dos corrientes principales para clasificar su producción, el de la demostración pedagógica y el de tradición del cine-poema o tradición sublime. El primero se refiere a ensayos audiovisuales más parecidos a conferencias filmadas o pases de diapositivas animadas, cuya principal atención recae en la voz *over* del autor que transmite información y guía el entendimiento del mismo. La segunda, por otro lado, tiene un carácter más artístico, propone diálogos entre las imágenes, miradas nuevas sobre las películas. Dentro de estas dos categorías existen muchas otras que aunque podrían parecer excluyentes entre sí, en muchos casos se mezclan y confunden, explorando y generando cada vez nuevas posibilidades en el formato.

En años recientes se ha vivido un auge en torno al tema y aunque en general no terminan de romper la frontera de los espacios especializados en cine, cada vez se producen y se ven más ensayos audiovisuales. En una rápida colección de autores, sitios y revistas que publican y difunden el ensayo audiovisual podemos encontrar: la revista española *Transit*, la holandesa *Filmkrant* o las estadounidenses *Filmcommment* e *Indiwire/Press play*,

sitios de divulgación como *Fandor keyframe* o F*ilmscalpel*, e incluso canales de *Vimeo* como *Audiovisualicy: Videographic Film and Moving Image Studies* creado por Catherine Grant y además cada vez más museos, festivales de cine e institutos de estudios fílmicos a lo largo del mundo encargan y exhiben ensayos audiovisuales.

Pareciera que el impulso que motiva la creación de ensayos audiovisuales, de manera tanto profesional como amateur, guarda relación directa con el espíritu del cinéfilo y su ímpetu por participar de la discusión que las películas proponen: "la nueva crítica cinematográfica, en forma de crítica audiovisual, estará impulsada una vez más por la cinefilia, la misma que alguna vez impulsó a los creadores de *Cahiers du Cinema*." (Keathley, 2011) Dicho pronóstico, si acaso aventurado, es ya en sí mismo motor suficiente para seguir creando.

Fuentes

Bresson, R. (2014). Bresson por Bresson. Buenos Aires: Cuenco de plata.

De Lucas, G. y Aidelman, N. (2010). Pensar entre imágenes. Jean-Luc Godard. Barcelona: Intermedio.

Keathley, C. (Trad. Álvarez, C). (2014). La caméra-stylo: Notas sobre la crítica audiovisual y la cinefilia. Recuperado de Revista Transit: http://cinentransit.com/critica-audiovisual-y-cinefilia/.

Kluge, A. (2010). 120 historias del cine. Argentina: Caja Negra.

Kogonada. (2015). Hands of Bresson. Recuperado de: https://vimeo.com/98484833.

Losilla, C. (2014). The Absent Image, The Invisible Narrative. The Audiovisual Essay: Practice and Theory of Videographic Film and Moving Image Studies. Recuperado de: http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/frankfurt-papers/carlos-losilla/.

Machado, A. (2010). El filme-ensayo, laFuga, 11. Recuperado de: http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409

Martin, A. y Álvarez, C. (2015). Entender el montaje audiovisual. Recuperado de Revista Transit: http://cinentransit.com/entender-el-montaje-en-el-ensayo-audiovisual/.

Pesci Gaytán, E. (2007). Video-Ensayo, Narrativa maestra del pensamiento audiovisual. Recuperado de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/A6036.pdf.

El sonido y su sombra

Notas personales sobre el cine de Peter Hutton

Rafael Guilhem

I.

Alguna vez leí que los fantasmas se ven o se escuchan, pero nunca las dos cosas. Este indicio fue ineludible cuando presencié por primera vez el cine de Peter Hutton. Me pareció que estaba frente a un objeto fantasmal, cuyo perpetuo silencio nublaba las imágenes con una incomunicable sensación de opacidad. Se trataba de *Three landscapes* (2013), su último filme, proyectado en el año de 2014 durante un festival de cine en la Ciudad de México. Pronto nos advirtieron que la película era muda, con el temor de que los espectadores protestáramos equivocadamente una falla técnica. En la sala estaba presente el propio director estadounidense. Su celular sonó en cuatro ocasiones, y él, desconcertado, pedía disculpas por no entender cómo apagar el timbre de su móvil. Era un hombre sereno saboteando la película y al mismo tiempo, el motivo con el que los espectadores rompíamos con risas la incomodidad de una sala cautelosa que aún estaba en proceso de adaptar sus ojos y oídos a una experiencia insólita. Tres planos en cincuenta minutos; suaves y disimulados, sin sonido alguno. Un "cine de baja intensidad", como diría Nicole Brenez sobre las películas de Dominique Gonzalez-Foerster.

II.

No creo que las películas de Peter Hutton sean unívocamente silenciosas. Es decir, pensarlas en ese modo las despoja de sus múltiples sentidos. Antes que inexistente, la ausencia de sonido en su cine es eso, una ausencia; algo que estuvo pero no está más, una sonoridad con un paradero desconocido. Esa desnudez en las películas de Hutton, donde las imágenes parecen navegar en soledad, parten de una atenta apropiación del recurso sonoro. Se niegan a usarlo como ornamento y en cambio, lo presentan en un acto de supervivencia. Del sonido queda su sombra, pero jamás su silencio. Una presencia diferida de sonidos desgastados y heridos, llevados al límite de su sosiego. En *El elogio de la sombra*, Jun'ichirō Tanizaki (2014) dice que la sombra "vale por todos los adornos del mundo" (p.46), es la penumbra del sonido un espacio para encontrar, a partir de lo desprovisto, una multitud de posibilidades a vislumbrar.

III.

Es inevitable pensar este sonido sin virar hacia las imágenes, pues el sonido en las películas de Hutton está montado a través de la mirada, en una dialéctica entre lo visible y lo audible, no de manera intercalada pero sí

en movimientos de absorción, despliegue, fuga y revelación. Se trata de una auscultación de las imágenes que permite que las cosas surjan en su fragilidad. En el bellísimo cortometraje *Landscape (for Manon)* (1987), vemos una serie de árboles cuyas hojas son ondeadas por el viento. Pequeñas mareas de ritmo van y vienen en un aliento de frialdad. Ese aire invisible instaura una sonoridad imaginada que nos adentra a una experiencia sensible y que nos impide distinguir entre la escucha, la vista, el olfato o el tacto. El sonido, rodea de sensibilidad nuestra visión como las olas del mar rodean un barco. Es sin duda¬, un cine contra los estímulos y la manipulación, que exige al espectador una cierta desorientación, como quien frente a una pintura intuye su antes y su después, no para combatir el instante de la pintura, pero sí para dar densidad a su percepción. Las imágenes de Peter Hutton se entrevén, fundadas en vistas itinerantes y resonancias intermitentes. Antes que un cine mudo devuelto al idílico gesto prístino, es una voz material que emerge en las capas geológicas de la imagen cual espejismo, reflejo de extensivos territorios audibles. Hay un trabajo por movilizar la mirada -sentido de la distancia- a una zona de cercanía.

IV.

En la trilogía de *New York Portrait* (1979, 1981, 1990), Hutton hace un retrato de una ciudad orquestal y ruidosa, donde los monumentales edificios, los durmientes de las escalinatas, los niños jugando entre calles y los vertiginosos cielos, renacen como estatuas mudas. No es que las cosas estén incompletas, están repensadas en su debilidad. La expresión permanece siempre abierta a ser completada por algo exterior a ella, se deja influenciar, contrario del cine que busca a como dé lugar imponerse a quien mira y escucha. El cine, entiende Hutton, es una restitución de la mirada, no para reinventar el mundo sino para mostrar otra cara de él. En *Florence* (1975), un discreto filme, es la luz y su sombra la que da figura a las cosas. El silencio parece estar al acecho esperando ser iluminado para aparecer. Este silencio, en perpetua tensión, es tan sólo la noche del sonido. La materia y las personas, sea en un ambiente urbano o no, están vaciados hasta su mínima locución, como si su cualidad eclipsal les restringiera a la soledad. "Por eso estoy tan atado al mar, porque el mar es algo así como la última frontera de la soledad" (Rubín, S. & Palacios, M., 2010), palabras interiores de la poética de Hutton, que revelan en gran medida su búsqueda. En *Time and Tide* (2000) Hutton mira desde un barco. A menudo la imagen muestra sus imperfecciones, arañazos que podemos pensar como una rejilla a través de la cual vemos y que encierra esa ventana donde nos asomamos a un mundo, como decía Bazin. La imagen de la transparencia, se potencia en invisibilidad amenazante que nos impide ver directamente. Vemos vidrieras con gotas de agua que no sólo intermedian nuestra visión y nos alejan del paisaje, también dejan en soledad al paisaje, contemplándose a sí mismo. Lo aleja de nosotros. Esta soledad, es la evidencia de un sonido desconocido que no podemos concebir y es mejor atenuar.

V.

Quizá uno de los problemas centrales en los paisajistas es el de la escala. No basta con alejarnos o acercarnos, hay que asumir el gesto de hacerlo, de sentir nuestras diferencias y proximidades; de proyectar nuestro interior o interiorizar el mundo exterior. *Landscape (for Manon)* (1987) comienza filmando un tren que parece lejano, pero que en verdad corresponde a un tren miniatura de juguete. El secretismo sonoro evita delatar la distancia a la que vemos y simultáneamente, este sonido inmóvil, casi disecado, invita a trazar una línea más tenue frente a la pantalla. Deja al espectador multiplicar sus recorridos por la película. Es la misma pregunta que nos hacemos frente a una puerta: ¿se trata de una salida o una entrada? La sombra del sonido está entre imágenes; esperando apagar la lámpara para desaparecer y así estar un poco más presente.

Fuentes

Rubín, S. & Palacios, M. (2010). Entrevista a Peter Hutton. Recuperado de Blogs&Docs: http://www.blogsandocs.com/?p=565.

Tanizaki, J. (2014). El elogio de la sombra. Madrid: Siruela

ENTREVISTAS

Poética del ensayo audiovisual

Entrevista a Cristina Álvarez

Correspondencias

En años recientes, la crítica cinematográfica ha adoptado distintas formas que se han nutrido de las posibilidades que dan los cambios tecnológicos, particularmente los medios audiovisuales. En esta ocasión, Cristina Álvarez López (Barcelona, 1980), lúcida crítica de cine freelance, nos ayuda a establecer algunas de las pautas, retos y posibilidades que otorgan los ensayos audiovisuales para pensar el cine.

Nos gustaría comenzar pidiéndote que establezcas, de modo muy general, las coordenadas sobre las que se sitúa la práctica del ensayo audiovisual. Desde tu lectura ¿Dónde podemos situar sus orígenes?, ¿con qué otras prácticas comparte elementos, preocupaciones y formas?

Si nos limitamos al terreno cinematográfico, yo destacaría dos corrientes que creo que han tenido cierta influencia en el ensayo audiovisual. Por un lado, está el cine de vanguardia basado en prácticas de apropiación y *collage*, que otorga gran importancia al montaje y a la experimentación, y que efectúa una crítica, comentario o análisis de los materiales usados al tiempo que crea algo nuevo con ellos. Por otro lado, está el cine-ensayo que es importante por el modo en que trabaja cuestiones relativas a la subjetividad, la reflexividad y la enunciación a partir de las relaciones entre imagen, sonido, texto y voz en *off*. En mi propia práctica, creo que la primera de estas corrientes tiene más peso que la segunda; pero, en general, yo he encontrado inspiración en filmes de todo tipo cuando hacen un uso expresivo del montaje. Por otro lado, también hay piezas que poco tienen que ver con estas dos corrientes y que están más cerca de estrategias publicitarias aunque sus creadores se refieran a ellas como videoensayos, pero no me parece que haya que definir las posibilidades de un medio a partir de sus malos ejemplos.

Si ampliamos el campo de referencias, podemos también remontarnos a ciertas prácticas pedagógicas, divulgativas y críticas que contienen elementos e ideas que serán posteriormente desarrolladas por el ensayo audiovisual: los audiocomentarios que se incluyen en un DVD; la proyección simultánea de dos películas; los análisis de escenas realizados en el contexto de una clase o una conferencia (donde el comentario se intercala o se yuxtapone a los extractos mostrados); presentaciones que combinan imágenes, vídeos, *slides*, texto leído o improvisado, grabaciones musicales y/o extractos de audio; la maquetación de revistas de cine impresas u *online*; algunos documentales o programas televisivos sobre cine… Todas estas formas que tienen al cine

como objeto de estudio y que se desarrollan a partir de un montaje multimedia podrían considerarse esbozos del ensayo audiovisual y contienen lo que yo llamaría "un deseo por el videoensayo". Esta noción me parece importante porque, muy a menudo, se habla de las condiciones tecnológicas que han permitido el *boom* del videoensayo (la disponibilidad de archivos digitales, de programas de edición y de plataformas *online*), pero los videoensayos también existen porque había un deseo de ellos mucho antes de que fuera posible llevarlos a cabo.

En la última década, ha habido cambios sustanciales en las formas de hacer y presentar la crítica cinematográfica. En ese sentido, ¿qué nos dice el ensayo audiovisual del estado actual de la crítica de cine?, ¿qué diferencias hay con la crítica escrita?, ¿podemos considerar que no estamos solamente ante cambios de formato sino también de modos de pensar el cine?

Lo que a mí me apasiona del ensayo audiovisual es esa posibilidad de trabajar la crítica de cine con una serie de herramientas y materiales que son distintos a los que usamos en la escritura y que implican otro tipo de relaciones, actividades y procesos. Por lo tanto, para mí, el ensayo audiovisual sí implica un cambio en el modo de pensar el cine. En este sentido, hay muchas diferencias entre la crítica escrita y la crítica audiovisual, pero antes de extenderme sobre esto me gustaría referirme a lo que, a mi modo de ver, debería ser común a ambas: la necesidad de ir más allá de los lugares comunes, del culto a la opinión y al gusto personal; una exigencia a la hora de dar a ver y desarrollar aspectos que no sean demasiado simplistas o demasiado evidentes; una obligación de corregir los tópicos, de profundizar en las ideas, de construir algo valioso que pueda arrojar luz sobre el funcionamiento de los filmes. Comento esto porque, a menudo, el problema que yo encuentro en muchas piezas audiovisuales y en muchos textos no tiene tanto que ver con los modos o formatos en los que la crítica es llevada a cabo, sino con una concepción muy ligera, muy relajada y muy conformista de lo que la crítica puede aportar al conocimiento de las películas.

Dicho esto, yo experimento la escritura de un texto y la realización de un ensayo audiovisual como procesos muy distintos. Para mí, escribir se parece a esculpir porque trabajas con un bloque aforme de un material homogéneo al que vas dando forma hasta encontrar la mejor expresión de un pensamiento. El ensayo audiovisual, en cambio, es más heterogéneo, surge de la combinación de elementos de distinta índole y procedencia. Algunos de esos elementos vienen dados, por lo tanto hay que empezar destruyendo el original: este proceso de demolición, desintegración y selección de los materiales originales que, luego, vas a utilizar para construir tu pieza es algo que pertenece exclusivamente al ensayo audiovisual. El texto, al construirse con materiales ajenos al filme, no necesita realizar este tipo de operaciones.

También me parece que el proceso de realizar un ensayo audiovisual es más tentativo que el de escribir un texto: implica un grado mayor de experimentación y muchas ideas surgen de la acción directa, de la manipulación de los materiales. La escritura, para mí, está guiada por una especie de ideal platónico que implica, no solo más ansiedad, sino también una fuerte subordinación de la acción al pensamiento. Lo que me fascina del ensayo audiovisual es que esa jerarquía es constantemente puesta en jaque: hay un movimiento mucho más dinámico entre acción y pensamiento, se retroalimentan más, el acto de montar no está tan subordinado al acto de pensar. De hecho, muchas veces, es la manipulación de los materiales lo que hace surgir las ideas y no al contrario.

Hay muchos otros aspectos que son trabajados de manera distinta dependiendo del formato: los modos de argumentación y retórica son muy distintos (generalmente, el ensayo audiovisual presenta mayores niveles de condensación y de agilidad, varias ideas pueden desarrollarse simultáneamente, permite saltos más dramáticos, conexiones más dinámicas); el rol otorgado a la descripción, que suele ser crucial en la escritura, debe ser repensado en el ensayo audiovisual porque el objeto de estudio ya no está ausente; hay cuestiones relativas al afecto, al ritmo o al tono que en absoluto son exclusivas del videoensayo, pero que implican un trabajo distinto cuando pasamos de un medio a otro. Por otro lado, en el ensayo audiovisual se da un contacto más intenso e íntimo con los materiales usados (durante el proceso de realización, vemos, revemos y manipulamos muchas veces algunos fragmentos), esto puede ayudarnos a notar ciertos detalles y operaciones muy sutiles del

filme que quizás pasarían desapercibidas si tuviésemos un contacto menos estrecho con los materiales.

Para terminar, me gustaría referirme a dos puntos que implican también una diferencia respecto al texto. En el ensayo audiovisual, tus percepciones y recuerdos del filme suelen ser contradichas o puntualizadas por los propios materiales. Por otro lado, en un texto es fácil ignorar ciertos aspectos que no queremos tratar, basta con dejarlos de lado, con no traerlos a colación; en un ensayo audiovisual, en cambio, tienes que trabajar con todo lo que está en la superficie del filme, hay toda una serie de cuestiones formales que no pueden ser ignoradas porque forman parte de la capa visible y audible de la película, e incluso cuando no estás especialmente interesado en lidiar con ellas, debes incorporarlas de algún modo, no puedes eludirlas de manera tan cómoda como en la escritura. Estas son dos lecciones que yo aprendí cuando hice mi primer ensayo audiovisual, *Juegos*, donde partí de una idea —la comparación semántica de dos escenas— que tuve que modificar considerablemente durante la realización. En primer lugar, porque algunos de mis recuerdos de las escenas se revelaron inexactos; pero, sobre todo, porque mi idea inicial no había tomado en cuenta los aspectos relativos a la forma y al punto de vista, y al poner los dos fragmentos uno junto al otro, se hizo evidente que estos aspectos tenían demasiado peso y dificultaban la ejecución satisfactoria de esa comparación semántica que yo quería llevar a cabo.

Da la sensación de que la crítica audiovisual no es un campo homogéneo. Las formas en que se nombra: videoensayo, ensayo audiovisual, crítica audiovisual; así como los modos en que se lleva a cabo. ¿Se podría establecer una clasificación tentativa de la crítica audiovisual?, ¿cuáles son sus diferentes paradigmas, corrientes y funciones?

No es un campo homogéneo en absoluto. Yo empecé a usar el término 'ensayo audiovisual' (en vez de 'videoensayo') cuando comencé a colaborar con Adrian Martin en 2013 y este cambio de terminología trajo también consigo un trabajo más consciente respecto al sonido y la música. Personalmente, me parece bien que cada cual use el termino que mejor le parezca, pero la elección de un nombre suele implicar ya una cierta idea de lo que hacemos y de los aspectos que enfatizamos y marginalizamos.

En cuanto a las categorías, hay un texto de Christian Keathley, "La caméra-stylo: Notas sobre la crítica audiovisual y la cinefilia" *(http://cinentransit.com/critica-audiovisual-y-cinefilia/)*, donde él establece la existencia de dos tendencias principales en el ensayo audiovisual: la explicativa y la poética. En este texto, atendiendo a cuestiones que tienen que ver con el uso del lenguaje, la importancia de la voz en *off*, el papel otorgado al montaje y la claridad de los argumentos, él desarrolla las diferencias entre ambas tendencias y la problemática inherente a cada una de ellas a partir del análisis de ejemplos concretos. Él insiste, sin embargo, en que estas categorías no son excluyentes y hay piezas que incorporan características de ambas. Keathley es también el autor de uno de mis videoensayos favoritos, *Pass the Salt* (*https://vimeo.com/23266798*), que es un muy buen ejemplo de esa mezcla entre tendencias: es una pieza donde la voz en *off* tiene mucha importancia, pero hay toda una serie de operaciones de montaje entre distintos materiales que intensifican, expanden o añaden una dimensión extra que se pierde por completo si solo atendemos a lo que la voz nos dice.

Actualmente, a medida que han ido surgiendo nuevos ensayos audiovisuales, también se han ido haciendo nuevas clasificaciones de formas, tendencias o géneros. Pero creo que estamos en un estadio en el que debemos ir más allá de eso. Esta obsesión por categorizar y compartimentar, más que ayudar a la apreciación de los videoensayos, a veces la limita. Acabamos refiriéndonos a estas piezas a partir de una serie de lugares comunes, las encasillamos en categorías que determinan de antemano lo que supuestamente hacen y por lo tanto, acotan lo que vemos en ellas y los términos que usamos para discutirlas. Un ejemplo de esto son los ensayos que usan la doble pantalla, de los que siempre se dice que son comparaciones; pero la doble pantalla no solo sirve para comparar, se pueden establecer relaciones de muy distinto tipo mediante esta técnica. Por eso, en lugar de centrarnos en las categorías, lo que me parece mucho más necesario y productivo son los estudios de ejemplos particulares: intentar ver cómo funcionan estas piezas, caso por caso, qué proponen, qué operaciones ejecutan, cómo construyen

su discurso. Solo así se puede avanzar en la apreciación y la comprensión de los ensayos audiovisuales.

Hay categorías que, *a priori,* pueden parecer muy limitadas, pero que mediante prácticas concretas pueden ser llevadas más allá de su definición. Por ejemplo, el *supercut* es una compilación de clips centrados en un mismo motivo. Muchos *supercuts* se quedan en la mera exhibición de la pulsión fetichista del *fan boy*. Pero si elegimos un motivo que no es totalmente evidente, si logramos desentrañar un patrón, una lógica o un sistema en el uso que la película hace de ese motivo, si somos capaces de ir más allá de la simple enumeración y utilizar el montaje para poner de manifiesto los modos en que un motivo es presentado, desarrollado, reelaborado o transformado a lo largo de un filme, entonces ya estamos haciendo otra cosa, ya estamos trascendiendo los límites de una categoría a partir de nuestra práctica. Mi ensayo audiovisual *Small Gestures* (sobre *El silencio del mar*, de Jean-Pierre Melville) podría considerarse, en cierto modo, un *supercut*: está compuesto por clips que tienen en común el motivo de los pequeños gestos. Pero, en esta pieza, lo que intento hacer es expandir la misma idea de 'motivo' poniendo en relación gestos de los actores y gestos de la puesta en escena de Melville; en este ensayo audiovisual, la historia subterránea que el filme desarrolla a partir de estos pequeños gestos es condensada, llevada a primer término y enmarcada en una narrativa nueva que hilvano a partir de otro gesto (en este caso auditivo) lleno de connotaciones.

Anteriormente preguntabais si el videoensayo implica una nueva manera de pensar el cine. Obviamente, para mí sí la implica pero también hay quien entiende el videoensayo como un texto grabado en una pista de audio y acompañado o ilustrado por fragmentos de los filmes: esta concepción del videoensayo no creo que presente un cambio sustancial en la manera de pensar el cine. Hay quien llama videoensayos a piezas que están más cerca de la recopilación o el muestrario: si en ellas hay un pensamiento sobre el cine, se trata de uno muy residual. Entonces, para terminar, me gustaría recalcar que, a mi modo de ver, lo que define al ensayo audiovisual (por lo menos, tal y como yo lo entiendo e intento practicarlo) es el montaje: el montaje como creador de relaciones que portan ideas. Contrariamente a quienes entienden el videoensayo como un texto (=ensayo) acompañado de un vídeo, lo que yo defiendo -y esto es válido tanto para mis piezas individuales como para las que he hecho en colaboración con Adrian Martin- es que el texto es solo un elemento más, un elemento que hay que poner en relación con otros: es mediante el montaje, no mediante el texto, que el videoensayo ensaya. Frente a un videoensayo, no hay que preguntarse qué dice, hay que preguntarse qué hace: qué elementos selecciona, cómo los pone en relación, qué canales conecta, qué ideas se desprenden de esas combinaciones.

En su libro* Poéticas del cine*, Raúl Ruiz menciona que toda película siempre es portadora de otra, una película secreta que se esconde porque no quiere ser vista. De modo que en cada película hay muchas películas. ¿Es posible pensar, a partir de esta idea, que los ensayos audiovisuales son una búsqueda de esas otras películas?

Esta idea de Raúl sobre la película secreta es un concepto increíblemente generativo no solo para el ensayo audiovisual, sino para la crítica en general. Es una idea que, con distintas variaciones, ha sido evocada por muchos autores. Thierry Kuntzel hablaba de "el otro filme"; Ado Kyrou, en un textito precioso sobre películas semi-pornográficas, habla "de ese filme que solo yo veo". Esta idea tiene que ver con una serie de cuestiones (virtualidad-multiplicidad-percepción) que, en gran medida, definen mi concepción de la crítica de cine: un filme es una combinación compleja, compuesta por múltiples capas o dimensiones que son, en sí mismas, como posibilidades para distintas películas. Es en este sentido que un filme puede contener muchos filmes. Lo que la crítica de cine hace es dar a ver y a escuchar una de esas películas secretas. Podemos decir, si queremos, que inventamos esa película secreta, pero la inventamos solo en la medida en que ya la percibimos como latente o posible en el filme original -solo que ahí esta película secreta está o bien en un estado de virtualidad no efectuada, o bien mezclada con muchas otras películas posibles. Es al aislarla, al trabajar sobre ella, que la iluminamos, la realizamos. A veces creo que la crítica es justamente esto: un trabajo, a veces muy elaborado y con muchos rodeos, donde creamos nuevas combinaciones y relaciones con las que dar a ver algo que hemos percibido y que nos ha afectado.

Esta idea de la película secreta, sin embargo, creo que vale tanto para el ensayo audiovisual como para el texto: el texto, al desarrollarse en un medio distinto al del filme, la evoca; el ensayo audiovisual puede, en efecto, invocarla y hacerla aparecer, no solo en la imaginación del espectador, sino en la pantalla.

Finalmente, ¿qué espacios existen para la crítica audiovisual?, ¿dónde se muestra y quiénes son sus espectadores?, ¿existe sólo en internet o hay otros lugares para su exhibición?

Internet es el espacio por excelencia para la crítica audiovisual. Lo que sucede es que está mucho más diseminada que la escrita. Normalmente las revistas *online* que publican ensayos audiovisuales los suben a sus cuentas de *Vimeo* o *YouTube* y desde ahí, los insertan en sus páginas. Pero, en muchas ocasiones, a menos que deshabiliten la opción, estas piezas también pueden ser insertadas en cualquier otra página. Creo que esto explica, en gran medida, la popularidad de los ensayos audiovisuales: el hecho de que estén menos anclados a la publicación original para la que han sido realizados y circulen de manera más anárquica por Internet incrementa el número de espectadores que llegan a ellos desde lugares muy diversos. En muchas ocasiones, los ensayos audiovisuales tienen más visitas procedentes de *Vimeo* o *YouTube* que de las revistas que los han publicado. Esto significa que llegan también a gente que no está especialmente interesada o familiarizada con la crítica de cine, gente que quizás se acerca a estas piezas solo porque contienen fragmentos de los filmes, sin apreciar el trabajo crítico que hay detrás de ellas. Pero, por otro lado, al tiempo que implica un riesgo, esta aleatoriedad es también la que puede hacer posible que se genere un interés genuino por estas piezas en espectadores que no se mueven en los círculos críticos habituales.

Además de para su publicación *online*, Adrian y yo hemos hecho ensayos audiovisuales para su presentación en conferencias o clases, para la sección *The Return of the Critics' Choice* del Festival de Rotterdam y para algunos eventos dedicados exclusivamente al videoensayo. En estas ocasiones, exhibimos las piezas, pero también las presentamos, las contextualizamos y las discutimos.

Un espacio que yo considero ideal para los ensayos audiovisuales es el de los extras de DVD, también ciertas publicaciones como *Notebook* que está asociada a la plataforma de *streaming* MUBI. Ahí los ensayos audiovisuales no solo pueden visionarse repetidas veces (algo que yo considero muy importante y que se pierde en las presentaciones en vivo), sino que van de la mano de los filmes, los acompañan, se puede pasar del uno al otro fácilmente.

Una cosa que me gustaría ver en el futuro es un poco más de arrojo por parte de las compañías que editan DVDs a la hora de incluir distintos tipos de ensayos audiovisuales en sus extras. Siempre hay excepciones, pero creo que en general, en muchas de estas piezas se está dando una idea muy convencional, muy mecánica y muy limitada de lo que el ensayo audiovisual puede hacer.

La invención de la mirada

Entrevista a Roger Koza

Correspondencias

En el marco de la séptima edición del Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM), y con la intención de establecer un suelo común respecto al estado de la crítica de cine en la actualidad, nos acercamos a Roger Koza (Argentina, 1968), notable pensador, crítico de cine y programador DE FICUNAM, y de la sección Vitrina del Festival Internacional de Cine de Hamburgo.

¿Qué es para ti el cine y qué puede hacer el cine?

Bueno, en principio el cine nace de un momento histórico en donde las tecnologías de observación estaban por asumir un cambio cualitativo, puesto que ya, unos siglos antes, la posibilidad de expandir las opciones ópticas de percepción a través del mero ojo se habían empezado a alterar. En un principio por el telescopio, después por el microscopio y posteriormente por la aparición del cinematógrafo. Ésta no es una tesis personal, es una tesis del cineasta Jean Epstein, que de algún modo hace esta especie de historia evolutiva de las posibilidades perceptivas a través de instrumentos que expanden la mirada. Personalmente, me adhiero a esta idea de que el cine, antes que nada, es una extensión del deseo por mirar más allá de lo propiamente orgánico, aquello que reside en la percepción natural de la mirada, si se quiere, de los hombres y las mujeres. Creo que esa es una rama, tiene que ver lógicamente con una disposición a conocer. Entonces, en un primer sentido, yo asocio al cine con la posibilidad del conocimiento. Junto con la evolución de dicha tecnología de la observación, el cine nace al mismo tiempo que el psicoanálisis. Un momento muy peculiar que no deberíamos mirar como una suerte de coincidencia totalmente azarosa, pero tampoco reducirlo a una lectura determinista. El año de 1895, es un período donde se trata de seguir explorando las dimensiones simbólicas en las culturas de los hombres. Me parece que el cine nace en un momento donde se enuncia que hay una dimensión de la vida de los hombres donde no tienen total control de lo que les sucede, no solamente cuando duermen sino cuando hablan, cuando se relacionan. Yo creo que el cine es parte de esto también, porque el cine permite ver lo que no vemos simplemente mirando, como tampoco escuchando. Eso es una dimensión que ya voy a aclarar, porque hasta aquí, el cine sería un fenómeno que estaría sujeto a la vista y yo creo que el cine llega a ser cine en su total dimensión cuando es también sonido. Dicho esto, la idea de una coexistencia entre la genealogía del psicoanálisis y el cine, no es una idea estrictamente personal, es una idea que aparece muy bien detallada en un texto seminal de Walter Benjamin: *Discursos interrumpidos*, dentro del libro

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Ahí aparece la noción del inconsciente pulsional, que es lo que descubre de algún modo el psicoanálisis y lo que Benjamin llama inconsciente óptico. Ahí hay otra capa de la respuesta a: ¿qué es el cine? Por un lado decíamos, es una especie de evolución de las tecnologías de observación, pero también aparece esta segunda dimensión que tiene que ver con una posibilidad de reorganización de lo dado, de forma que uno puede interrogarlo sin participar como solemos hacerlo, esto es, sin consciencia de eso mismo. Así, al filmar uno puede ver de otro modo, porque hay una distancia y esa distancia, esa forma de ordenar, se llama puesta en escena. La puesta en escena es la organización de un fenómeno filmado, de un bloque de lo real dispuesto de otra manera, más allá de que sea ficción o documental. Esta última dimensión tiene que ver con la posibilidad de ver lo que no se puede ver; no porque sea invisible, porque el cine no trabaja con el orden de lo invisible, trabaja siempre con el orden de lo visible, pero lo visible no es estrictamente percibido con facilidad por quienes miramos, pensamos y nombramos, es decir, nosotros los seres humanos. Es como una especie de forma de trabajo sobre el imaginario y sobre la experiencia misma de lo real desde un lugar que ya es una segunda naturaleza de lo real. Lo tercero, que ya es la definición más cercana del cine, tiene que ver con una necesidad evolutiva y en este sentido, ya con las tres formas de responderte, tengo una lectura si se quiere un poco naturalista del cine, en un sentido darwinista del cine, en tanto que me parece que hay una ligera tendencia en todas las culturas de tratar de organizar la percepción del mero instante, de cualquier instante; darle una lógica de sucesión a los instantes para que de algún modo definan un sentido, un *telos;* con la intención de dar continuidad y duración, es una necesidad que yo llamaría instinto narrativo. Se ha dado que, desde mi punto de vista naturalista y hablando en términos de una especie con sus culturas, variaciones y variedades, una forma de existir es haciendo relatos. La vida simbólica se perpetúa a través de ellos y el cine puede trabajar sobre esta dimensión imaginaria del relato, que ya venía previamente. Desde que las culturas se empiezan a instituir como tales, lo que hacen es hacer relatos; relatos cosmogónicos, cosmológicos y mitológicos, hasta que se llega a la literatura, que también es una invención novedosa. La literatura no está desde siempre, la novela aparece con *El Quijote*, previo a eso hay otro tipo de relatos, entonces, esa dimensión de la novela, me parece que también le hereda algo al cine, pero todos estos elementos están de algún modo redefinidos por lo que el cine puede hacer, porque el cine puede jugar con una mímesis de lo real y reproducir lo real, lo cual nos lleva a una cuarta dimensión, que yo creo es lo que define por excelencia lo que el cine hace: una manera peculiar de atrapar el tiempo. Cuando uno atrapa el tiempo, atrapa la duración de una experiencia, y toda experiencia, todo el orden de lo vivo, tiene movimiento, por eso lo primero que querían tratar de capturar era el movimiento; entender si al galopar el caballo, en algún momento sus cuatro patas dejaban de pisar la tierra. No es casual, no en un sentido de casualidad fuerte sino en un sentido de casualidad histórica dada por un conjunto de inquietudes, que la primera imagen que tenemos es la de un tren, que es movimiento, toda la vanguardia inicial, los rusos y los estadounidenses, tienen esa preocupación. Fíjense la comicidad en Chaplin y sobretodo en Buster Keaton, está siempre situada con los problemas del movimiento, las máquinas y el cuerpo. La quinta forma de entender el cine está también, de algún modo, signada por la otra película importante inicial de los Lumiére, que es la *Salida de los obreros de la fábrica*. Ya no solamente viendo lo que no vemos, sino entendiendo que lo que vemos es siempre un estado del mundo, naturalmente atravesado por una contienda de la materia; de quienes producen y son dueños, es decir, hay un problema político de representación. Eso es lo que los Lumière también ven en los obreros saliendo de su fábrica, porque los obreros son de su fábrica, o sea, que ya hay, en el inicio mismo del cine, una simetría entre quien filma y quien es filmado. De hecho hay un pedido, cuando salen los obreros no sale bien la toma y les dicen: ¡métanse y salgan de nuevo! Ahí hay ya un problema con la idea de documental, porque hay una intervención de una simulación que tiene que ver con la ficción.

Para redondear esta pregunta inicial tenemos: las tecnologías de la observación, un reordenamiento de lo visible, un tercer lugar que tiene que ver con el instinto narrativo, la relación que nosotros establecemos con el tiempo; poder atraparlo, reproducirlo y ver la duración y un quinto elemento que sería el espacio en el cine de lo político, inscripto en la medida que lo que se filma

es la historia, y la historia, el presente que se convierte en historia; siempre problemática. Todo empieza con la materia, la reproducción de la materia y los dueños de la materia; siendo la materia en su más mínima definición, es decir, aquellos eventos que constituyen lo que tenemos frente de nosotros: la tierra, el hierro, el cobre. Es impactante, en toda la primera etapa del cine, la fascinación por filmar la transformación de la materia: las minas de carbón, los trabajos colectivos para diseñar y edificar automóviles y trenes, después los aviones. El cine es hijo de la revolución industrial, por eso es también político, porque el problema de la revolución industrial es un cambio en el ordenamiento colectivo de un continente que además por su voluntad de posesión se extendió a otros continentes.

Esto es un poco el cine, que evidentemente no tiene nada que ver con el sentido de entretenimiento que generalmente se le da. Hay un lugar de placer que tiene que ver con lo que estamos diciendo cuando hablamos del instinto narrativo, eso es parte también un gran entrenamiento, no solo un entretenimiento; es una zona de modulación de la sensibilidad, de la ideas, de las formas de entender el tiempo y el trabajo, o sea, que es bastante más complejo que los *Oscars*. Incluso en esa película hay otros elementos en juego.

Cuál consideras que es el papel de la crítica cinematográfica en la actualidad?

La crítica nace de un contexto previo al cine: en la literatura, en los salones, lo que surge es la posibilidad de escribir sobre textos ya existentes. Se podían discutir las novelas y plantear a las creaciones de otros una lectura, puesto que lo que la literatura expresaba, era que al uno mirar el universo que se representaba en esa novela difícilmente identificaría una verdad de la novela. Más bien había formas de apreciar la novela y extraer de ella signos, y elementos nuevos que quizás se proporcionaban pero no llegaban a expresarse exactamente. Entonces creo que la crítica empieza con la intuición de que existe la posibilidad de una discusión sobre los objetos culturales, -en este caso las novelas-, en donde la discusión enriquece y edifica, conversando ilimitadamente sobre aquello que se lee, llevándolo más allá de su lectura. No creo que haya otra cosa en la crítica. La crítica no es un lugar donde se juega una verdad, no hay la verdad de la crítica, lo cual no significa que todo quede en el orden de lo meramente subjetivo, ese es como un origen de la crítica. Lo que un crítico hace ante una película, es en principio, reordenar los elementos de ésta. Reordenar significa pensarla, interrogarla y buscar el sentido también, a partir de lo cual, produce un texto, o un discurso oral sobre lo que ha visto. Ahora, ¿qué sucede ahí? El crítico, en el sentido que lo planteó a fines del siglo XIX Oscar Wilde en E*l crítico como un artista*, trabaja sobre un objeto dado pero que se convierte en otra cosa: un texto crítico. Por un lado, el crítico revisa la película de una manera diferente al mero acto de verla y escucharla, observa cómo lo que está en la película choca, se relaciona y se vincula, surgiendo incluso posibilidades de sentido. Lo que uno hace cuando hace crítica es tratar de justificar desde lo que existe en la película, posibles lecturas que para el lector eventualmente significa la posibilidad de revisar o rever lo que ya vio; entrando en una zona de discusión donde a través de la película se discute el cine. Aquí hay un problema de orden filosófico, el cine como tal no existe, excepto que uno crea que es una entelequia platónica. Lo que existe son películas y este conjunto de películas nos permite hablar del cine, entonces cada que se toma una película, se discute la película, pero al mismo tiempo está implícito un conjunto de relaciones con las películas y a partir de ahí, se inicia y se sostiene una larga conversación sin fin donde nadie tiene la última palabra, donde hay batallas de interpretación; películas que se reposicionan con el tiempo y otras que se vuelven obsoletas. Eso tiene que ver con una larga conversación, en ese sentido, de la crítica profesional y de la crítica no profesional, donde el espectador también es un crítico. Aquel que ama el cine, sin saberlo, participa en el diálogo de lo que yo llamaría una cultura cinematográfica, que siempre ha sido global, más ahora que nunca, pero siempre había que saber lo que se decía de otro lado. Me parece que la crítica tiene que ver con esto. Al mismo tiempo, Ricardo Piglia decía que la crítica es una especie de extraña autobiografía del crítico, en donde se ponen en juego discursos históricos, políticos y sociales confrontados con otros, siendo esa confrontación la riqueza de las posibilidades de cómo se habla de una película y de cómo hablamos del cine, que me parece es a veces más lindo que verlas.

¿Crees que este panorama cambia según los contextos?

Sí, por supuesto. La pregunta es casi una tautología. Claramente toda práctica cambia según su contexto, un poco lo que decía anteriormente, hay ciertas películas que han tenido una recepción gloriosa, dejan de tenerla y en otro momento reaparecen. ¿A qué se debe? A que hay intereses, problemas que reaparecen y que durante una época a nadie le importaban. Durante mucho tiempo se olvidó el *western*, y posteriormente reapareció. ¿Por qué? Lo que está haciendo el cine estadounidense es siempre pensar su propia historia, no del cine, la historia del país, entonces los *western* son formas de revisar la institucionalidad o la invención de las leyes para que no sea la ley del más fuerte. Eso fue importantísimo en 1950, ya en 1960, empieza a haber una merma del *western*, surgen otros géneros más importantes que lo sustituyen. Es más, en la década de los 70, hay una sustitución del *western* por las películas espaciales. El problema ahora es el espacio, *Star Wars*, la federación contra Anakin, o qué sé yo. Pero también es el tema de la ley, del poder, de la democracia… siempre está eso, entonces ahí hubo un cambio. Hay que preguntarse, por ejemplo, ¿qué pasó en la década del 60 y el 70 que aparecen los *spaguetti westerns*, qué es eso?, ¿de dónde viene eso? Yo no he visto todavía una forma de trabajo que se trate de preguntar porqué de pronto aparece el *spaguetti western* como un género que se desarraiga de los Estados Unidos, que además es un género que se hizo presuntamente en Italia, pero no solamente en Italia, donde se doblaba a veces al italiano, al inglés o al alemán; dónde había actores desde Toshiro Mifune, Pasolini a Klaus Kinski. Ahí tienes justamente tu pregunta de los contextos, claro que los contextos cambian constantemente, no solamente de las discusiones sino algo más importante: las poéticas del cine. Esto es lo que correspondería.

¿Hay una responsabilidad del crítico con las cinematografías locales?

Sí, hay muchos críticos que prescinden de responder a lo que sucede en la cercanía de sus propias vidas y creo que es una tendencia actual. Es un momento de la crítica donde hay una suerte de perfil de crítico, generacional también, donde no son críticos que estén preocupados sobre qué responsabilidad tienen frente a una cinematografía. Si discuten la cinematografía cercana no es por cuestiones de responsabilidad, muchas veces es por cuestiones de vanidad. Sin embargo, yo creo que lo que está cercano es lo que hay que discutir, o una de las cosas que hay que discutir y por momentos, diría además, que es lo más difícil de discutir. Uno puede no conocer a Guillermo del Toro o a Cuarón ahora, pero ya conocer a Nicolás Pereda es muy fácil para un crítico y si están en el esquema de los festivales, más fácil todavía. Ahí empieza una yuxtaposición de actores vinculados al campo del cine problemática. Manny Farber, uno de lo más grandes críticos de la historia del cine, tenía casi como una regla no conocer cineastas. Yo no creo que eso sea imprescindible. La contracara es André Bazin, él era muy amigo de muchos cineastas. Una de las cosas más notables de cuando muere Bazin, es que el cementerio estaba lleno de cineastas, totalmente lleno y él los conocía. Renoir hablaba con Bazin sobre las películas que él hacía y era un interlocutor, no porque fuera un gurú, o alguien que de alguna forma iba a determinar lo que iban a hacer los cineastas, pero era alguien que había podido establecer una posición de ese cine y de esas películas que parecía ser importante; no por conveniencia, sino porque participaban de una idea de cine que tanto el crítico como el cineasta reconocían, era bastante complejo eso. Ahora, en principio, uno no tiene una obligatoriedad de apoyar al cine, uno tiene la responsabilidad de pensar el cine que se hace cerca de uno, creo que cuando los críticos confunden pensar y apoyar están en problemas. También creo que están en problemas cuando el crítico cree que tiene que denostar, porque cree que pensar es denostar, pero pensar no es denostar. Ese es el camino más fácil en donde el crítico muchas veces se siente importante y para mí ese tipo de posicionamiento frente a una cinematografía nacional de un critico de esa nación muchas veces es importante en el momento, pero a largo plazo la cosa no está por denostar o apoyar, la cosa está por pensar lo que está pasando en el cine del lugar donde uno vive y para pensar sobre eso siempre hay que saber pensar lo que no está cerca, lo que está lejos. No es fácil esto, es un ida y vuelta, es uno de los grandes problemas de los programadores de los festivales, siempre están pensando; conocen el cine de su país, lo independiente o la clase B o lo que fuera, o ven el cine internacional de festivales, pero para pensar el cine debes pensarlo entero. Uno tiene que ir a ver la de *Star Wars*

y tiene que ir a ver qué diablos hizo Angela Schanelec recientemente, y ambas cosas hay que pensarlas.

Siento que hay tres países en Latinoamérica que para mí apoyan de manera excesiva: México, Brasil y Perú. Cuando van a algún festival es como si fuera un campeonato de futbol. La forma de promoción en las redes sociales, lo que se escribe, da la impresión de que estuvieran confundiendo la consagración de un director como si fuera la consagración nacional de futbol en un mundial, son cosas muy diferentes. En ese sentido el nacionalismo es enceguecedor de la crítica. El crítico está situado en un espacio muy concreto, eso hay que pensarlo.

Quisiéramos que profundizaras sobre la crítica en México.

No leo mucho de lo que escriben acá. Está claro que Jorge Ayala Blanco no solamente es una voz única del continente y no solo del continente, de lo que se escribe en español, uno puede o no coincidir. Ese es otro tema ridículo par mí personalmente, yo no necesito ni coincidir ni no coincidir con nadie, francamente no entiendo; entiendo y no entiendo esa necesidad de coincido–no coincido, francamente no sé que valor tiene eso. Pero lo que sí tiene valor es encontrarse con alguien que tiene autonomía en lo que piensa y que además ha inventado una expresión de lo que piensa -retóricamente, digamos- de un estilo de él, que es único. Eso del barroco al infinito que ha inventado puede no gustarle a la gente, no importa, pero ahí hay una invención de una forma de hacer crítica, eso es insólito y es uno de los pocos casos en toda Latinoamérica, no solo en Latinoamérica, en el mundo de habla hispana. Después leo algunos, muy esporádicamente. Me es muy difícil leer critica en México, creo que porque no hay en los diarios, no hay un espacio claro, no sé muy bien cuando escriben. Me resulta difícil la periodicidad de la publicación, naturalmente conozco algunos y alguna gente más joven. Por el momento me interesa lo que hace la revista *F.I.L.M.E.* parece que se han preocupado en los últimos dos o tres años de encontrar alguna forma de renovación de la crítica. Creo que en este momento hay un estancamiento, me van a odiar igual, pero no importa, cada que uno dice una cosa se agarra enemigos por todos lados y uno no lo dice de maldad. Pero creo que hay una estancamiento, o sea si bien la lectura y el sentido común crítico postularían que el cine mexicano está en su mejor momento, yo creo que para nada está en el mejor momento, creo que está absolutamente estancado en una forma de representación. Naturalmente hay excepciones, pero hay una máquina de producir películas que de algún modo están situadas en un esquema de producción y en un paradigma poético. Yo creo que eso sucede y se perpetúa porque no hay una discusión crítica fuerte sobre eso, y en líneas generales, como las películas mexicanas van a Cannes, a Venecia, a Berlín… se festeja, como si eso fuera la legitimación de las películas mexicanas. Me parece que acá se necesita una discusión a fondo sobre cuáles son las relaciones que se establecen entre Buñuel, Ripstein, Raygadas, Escalante y un grupo más jovencito que mantienen una línea, que de algún modo trabajan sobre fenómenos extremos de la marginalidad y la representan con una determinada estética, eso hay que discutirlo. Hay casos excepcionales, yo creo que lo de Pablo Echevarría es una rareza, todavía no consolidada, todavía casi del orden -para mí y lo digo con respeto- amateur. La única película de él donde uno alcanza a intuir lo que puede hacer es *Las letras*. Creo que el caso de Fernando Eimbicke, con tres comedias en el contexto del cine que se hace en México es una anomalía y aparte no son comedias así nomás, hay que prestar bastante atención a las formas que elige Eimbicke. Es decir ¿por qué hay una prominencia de planos generales y de planos medios?, no hay primeros planos en sus películas, ¿por qué son películas que dependen siempre del espacio: un departamento, un lugar alejado o un resort con una madre? ahí hay algo para entender. Hablando con él, alguna vez que he hablado con él, me doy cuenta que no sé hasta que punto él es consciente de lo que hace pero eso es una anomalía en el sistema. Me parece sumamente interesante lo de Tatiana Huezo, y me parece muy llamativo el cine de Pereda, aunque el problema que ha tenido es su éxito en el exterior. Pero en Pereda hay un autor, mal que les pese a todos. La lentitud, todo lo que quieran criticarle, pero ahí hay alguien que ha trabajado un conjunto de temas y que en su filmografía se sostienen, algunas películas para mí son mejores que otras pero me parece que es interesante y está Raygadas, que evidentemente es el punto más, para mí primero que nada es un cineasta. Lo que hay que aprender a distinguir es que hay muchas películas, hay gente que hace películas, pero

no hay tantos cineastas. Reygadas es un cineasta, con una dimensión, con un mundo. Se puede discutir con él ciertas cuestiones, pero alguien que hace esos diez minutos iniciales de su última película, *Post Tenebras Lux*, hay que prestarle atención; hay que ser medio necio para no darse cuenta y está claro para mí que *Luz silenciosa* sigue siendo su película fundamental, porque se aleja de la dimensión de la crueldad. El tema del cine mexicano contemporáneo de autor, es ¿qué hacer con la crueldad?, ¿cómo filmarla? Con esto no estamos diciendo que no se pueda filmar la crueldad; el tema es: ¿cómo, para qué, y en nombre de quién? Porque generalmente se filma, ¿en el nombre de qué y de quién?

¿Has podido ver el cine de Julián Hernández?

Sí, en algún momento, al principio del siglo, era como el cineasta al que uno prestaba atención, pero creo que se fue desdibujando. También un poco quizás es un problema para el cine gay, cine LGTB digamos. O sea, a mí parece fantástico que se filme así, pero creo que hay que ser más libre que la identificación de las políticas de identidad; se necesita en un momento cuando hay un sistema represivo, donde la heterosexualidad y el imaginario patriarcal hace estragos, pero creo que hay que pensar el deseo más allá de las identificaciones. Creo que muchos cineastas cuando se posicionan en un cine de políticas de la identidad, en cierta forma sus caminos se restringen. Eso es lo genial, y eso en lo que hay que aplaudir y aprender de Guiraudie. Guiraudie está lleno de pitos y de mamadas, y no solamente en *El desconocido en el lago*, en todas las películas. Pero nunca uno puede identificar una película de Guiraudie como una película de circuito gay. No estoy diciendo que esté mal, estoy diciendo que se delimita a un circuito y creo que se pierde una mayor libertad, cuando uno puede incluir el deseo en sus múltiples versiones. Si van a ver *Rester vertical*, una película que está en el festival, ahí se nota; él imagina ahí, tiene una escena que es de una libertad que nadie que hace cine de políticas de género, hace. Uno dice: "qué libertad absoluta que tiene este hombre", porque está más allá de la identificación. No codifica el deseo a partir de lo homosexual, lo heterosexual. Eso es importante cuando no se es libre, cuando se es libre, todo vale. En el deseo, mal que les pese a los curas y a los moralistas, ¿cuál es el problema? Todo está bien. Esa es otra de las cosas que me encanta. Hay por ahí, para mí, otra gran película de un director que hay que prestarle atención, es de Rigoberto Perezcano, yo creo que *Carmín Tropical* es una película notable, trabaja sobre un tema difícil y sin embargo la película es de una dulzura, y de una amabilidad que es rarísimo. Imagínense en otras manos esa película, hubiéramos tenido la violación, el asesinato… acá hay un trabajo muy peculiar del fuera de campo; de insinuar. Es una película finísima. Entonces bueno, hay diferenciaciones dentro del cine mexicano.

Para redondear lo que comentas, ¿hay una correspondencia entre el estado de la critica y la cinematografía?

Lo que voy viendo yo, es que hay ciertos impulsos de la crítica en México. Veo que hay algunos jóvenes, algunas revistas; ustedes están haciendo una revista. Creo que se van a tener que revelar contra otras revistas, con la revista de *cine TOMA*, por ejemplo. Ahí tienen que plantearle una discusión a esa revista y a *En Filme*, y a *F.I.L.M.E.*, y discutir el cine que hacen acá. Yo creo que es muy condescendiente lo que se lee sobre el cine mexicano y luego hay, sí, alguno que otro crítico que es al revés, toma el camino opuesto, no es condescendiente pero es absolutamente un despreciador profesional de todo lo que sea ajeno a un canon más narrativo, más tradicional con sus tres actos precisos, que está bien, yo creo que hay que reaccionar contra cierto esoterismo consagrado del cine de festivales y creo que lo que él hace tiene que ver con eso, estoy pensando en Diezmartínez, pero hay un momento en que yo veo que llega un límite en que no piensa otras cuestiones que están ahí, que no es todo lo mismo. De un modo como Hollywood no es todo lo mismo, tampoco el cine llamado de festivales es todo lo mismo.

Qué se yo, esto es lo que yo veo, pero me da la impresión de que está naciendo algo. Me gustaría decirles algo más sobre esto, que me llamó mucho la atención, quizás tiene que ver con el contexto del certamen. Los primeros cuatro años, se sigue haciendo pero yo dejé de ser jurado, había un concurso en el FICUNAM que era el concurso de critica *Fósforo*, era increíble leer eso, con todo respeto, no lo que decían, la forma de escritura, eran todas las críticas iguales. Todas asumían que un

director es alguien que enseña algo; "lo que nos dice Godard, lo que nos cuenta", o sea, la imposibilidad de jugar con el lenguaje, la imposibilidad de plantear hipótesis de una película con respecto de otras, la necesidad imperante de interpretar, y no de pensar la forma y las relaciones materiales de la película. Pero es que era una estructura, era un viaje cultural leer esos trabajos, porque todos tenían la misma modalidad, habían sido moldeados en su forma de escritura, en su forma de pensamiento, en la forma de hacer relaciones; realmente había una homogeneidad rarísima, a la que yo asumo que tiene que ver con el contexto, porque creo que hay poca desobediencia frente al profesor. Una de las cosas que me molesta profundamente de México es que cuando alguien presupone que sabes algo te dice "maestro"; esa forma de darle autoridad. Está bien ser respetuoso de alguien que sabe, pero hay un momento en el que se traspasa del respeto a una obediencia y eso se veía un poco en el contexto de esa escritura, siempre en la primera persona del plural. Muy llamativo.

Aterrizando en FICUNAM, ¿Cuál es la idea del cine que subyace al festival? no sólo en la programación, también la discusión que se plantea y el lugar que le dan a la crítica de cine.

Bueno, al FICUNAM a mí me llamaron el primer año a participar, iba a ser un programador invitado y después iba a haber un segundo invitado, quizás arruiné el festival, quién sabe, algunos deben pensarlo, quizás está bien que lo piensen; no, seguro que está bien que lo piensen, habría que ver si tienen razón. Tampoco el festival es lo que yo pienso. Eva Sangorgi, que es la directora del festival, ha tenido muy claro desde el inicio lo que intuyó que había que hacer. Nosotros tenemos grandes diferencias sobre ciertas películas, pero hay un acuerdo previo a algo del cine, a un entendimiento del cine y también una dimensión del gusto; porque también eso juega. Yo no veo que el gusto sea el elemento *sine qua non* de la programación, pero es un elemento de la programación. Ahora, ella tenía muy claro algo cuando me llama: es un festival de cine contemporáneo, un festival que entiende que el cine contemporáneo se define por una forma de trabajo sobre el lenguaje cinematográfico, y al estar dentro del contexto de la universidad, tiene que haber algún tipo de relación con el conocimiento. Entonces, creo que lo primero que uno puede observar, en función de lo que me preguntas, es que la gran distinción inmediata para cualquiera que preste un poquito de atención al festival, es el catálogo. El catálogo no se parece a nada, lo que se escribe en el catálogo son textos, no sinopsis y no son solo los que yo escribo, también lo que escribía en su momento Maximiliano Cruz, los que escribe Eva, los que escribe Sébastien ahora; en su momento Bruno Ceguera, que también fue un asistente de programación que escribía. ¿Qué se está diciendo con ese catálogo y esos textos? Que estamos preocupados por que el cine se relacione con el conocimiento y en ese sentido es el lugar de la crítica. Inmediatamente se pensó: "vamos a trabajar con los foros de la crítica permanente, con la aparición de la Cátedra Bergman; vamos a tratar que mientras sucede el festival se discutan cuestiones que hacen al festival" y que vengan personas que nos parecen más representativas de una dimensión de la discusión contemporánea del cine. Por eso han venido Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Nicole Brenez, Robert Koehler; el japonés Jun Fujita Hirose cuando pensamos en filosofía y cine. Él había escrito un libro rarísimo sobre Deleuze, entonces dije: "tiene que ser él". Después teníamos una crítica muy conocida, holandesa, que es Dana Linssen, que yo sabía que tenía formación filosófica. Siempre se está planteando ese tipo de discusión. Ahora, hay una idea de cine que tiene que ver con el lenguaje cinematográfico, con una forma de interrogación del lenguaje respecto del mundo y una idea fuerte que a mí me parece extremadamente valiosa, la de las políticas de los autores. Teniendo en cuenta las dos dimensiones del término: lo político y lo autoral, por eso están las retrospectivas. Es el único festival no sólo de México, te diría que cada vez de mayores lugares, donde se hacen retrospectivas y los directores vienen. Esto también ha definido a FICUNAM, aunque es un cine de vanguardia en general, nunca se pierde la dimensión con la historia del cine. Ahora, cuando se dice que el cine de FICUNAM es elitista, yo quiero cuestionar esa idea, porque qué cosa más elitista existe que ver películas estadounidenses sobre gente que es millonaria, eso es elitismo. Entonces, ver otras formas de representación, cinematografías de otras localidades, tiene que ver con el elitismo. Se piensa en el elitismo porque uno se ha mimetizado con una idea de mercado y como está deshabituado ve eso como algo raro, para gente con ínfulas de intelectuales. Pero el que quiere ver una película puede ver

cualquier película, el que tiene ganas de ver más allá de lo que ve, puede ir a FICUNAM; y en este FICUNAM, sin ir más lejos, hay fácil 20 o 25 películas para las cuales no necesitas nada para verlas y son únicas. Las de Agüero, sin lugar a dudas, algunas de la competencia: *Austerlitz* de Loznitsa. No necesitas nada, ponte a ver eso y te das cuenta solito de qué va. En principio, lo que quiero decir es que, es muy fácil devenir en reaccionario y conservador, estéticamente y políticamente, y eso también va para los críticos. Porque la forma de no volverse ni conservador ni reaccionario es en algún momento semanal, pensar en contra de lo que uno piensa, a ver qué pasa, a ver cómo está el movimiento.

Una última pregunta, tal vez la más difícil. Si pudieras escribir eternamente sobre una sola película, ¿cuál elegirías?

Bueno, lo más divertido para responderte eso sería *El día de la marmota*. Esa sería la respuesta perfecta. Nunca escuché esa pregunta, está buena. Déjame pensarla. Quizás, tendría dos o tres. Me gustaría escribir eternamente sobre *El dinero* de Bresson. Podría escribir eternamente sobre *La tierra* de Dovzhenko, y podría escribir eternamente de *Monsieur Verdoux* de Chaplin. Se me ocurrió eso. Esa pregunta que acabas de hacer, es lo que hace el cine. Jamás pensé sobre eso, entonces vos me has puesto ha responder de algo que no me habían preguntado. Todo lo que te respondí hasta ahora, de alguna forma u otra, alguien me lo preguntó y yo ya tengo todas las respuestas; no porque sepa, porque ya he pasado por la interrogación que vos me haces, pero la que acabas de hacer no, y es ahí donde hay un plus de saber algo nuevo. Nunca me pregunté cual sería de la que escribiría eternamente. Ese tipo de pregunta es la crítica; eso es la crítica y eso es el cine. Filmar algo que nadie filmó, eso es Herzog. Exactamente eso, ir a donde nadie fue, a filmar la imagen que no existe, al límite de lo civilizatorio. Pero bueno, generalmente se prefiere la comedia costumbrista.

CRÍTICAS

El reflejo de la Agonía

La muerte de Luis XIV (2016) de Albert Serra

Rafael Guilhem

Los biógrafos, por desgracia, han creído, generalmente, que eran historiadores y así nos han privado de retratos admirables. Supusieron que solo la vida de los grandes hombres podía interesarnos.
Marcel Schwob
Vidas imaginarias

¿Podría filmarse la biografía de los grandes hombres como si se tratara de una vida común? Albert Serra se plantea este movimiento: establecer un sustrato que abarque a todos los seres humanos y les mantenga en un punto de igualdad. En sus películas podemos ver a Don Quijote, Sancho Panza, los reyes magos, el conde Drácula y Giacomo Casanova actuar con simpleza y habitar la banalidad. Es como si el cine se trasladara a los respectivos mundos ficticios para documentar la vida diaria de los personajes, mostrándolos no a la luz de la historia y los grandes acontecimientos, sino de una orgánica trivialidad.

En *La muerte de Luis XIV* (*La mort de Louis XIV*, 2016), Serra se interna en los últimos días de quien fuera el monarca más poderoso del mundo, un personaje cuya representación está por encima de lo que realmente era. No es que haya una esencia humana que preceda cualquier revestimiento social, pues son evidentes las diferencias entre la muerte de un rey y la de una persona simple. Sin embargo, Serra deja fuera de campo los rituales circundantes a la muerte real, para centrarse en la corporalidad; volumen que se desvanece ante las categorías ontológicas del tiempo y el espacio.

No estamos frente a Luis XIV, ni frente a Jean-Pierre Léaud, mítico actor de la nouvelle vague francesa, estamos frente al cuerpo que los ata en la pantalla, una mitad que impide cristalizar los egos a los que tanto rehúye la película. Es mediante los gestos y las actitudes del cuerpo del monarca que se estructura todo el entorno y los elementos fuera de campo. La película se ve en su piel y su rostro es ese espacio que refleja todo lo demás. No vemos nunca los vastos territorios gobernados por Luis XIV, sino la habitación real donde se condensa toda la fastuosidad del poder. Cual sistema solar, los distintos personajes, diálogos, silencios y acciones gravitan alrededor del rey: "cada cuerpo tiene no solamente su espacio, sino también su luz" (Deleuze, 2010, p.257).

Hay un momento notable en *La muerte de Luis XIV* difícil de olvidar. Se trata del instante preciso en que, de un segundo a otro, el rey fallece. Su cuerpo, que antes respiraba, sudaba y jadeaba, se atenúa hacia la in-

movilidad. Es sutil, casi imperceptible, pero hay algo en el modo de filmarlo que lo hace vigoroso e invita súbitamente a preguntarse por la vida y el cuerpo, por aquello que deja de estar repentinamente. Desde luego nuestra pregunta no puede referirse únicamente a la muerte, sino al hecho de filmar la muerte. En alguna ocasión, Jean Cocteau dijo que el cine consistía en "filmar la muerte haciendo su trabajo", algo que Albert Serra procura en toda su obra: navegar en los pasajes del tiempo, sentir su densidad y su desapego.

Serra no se apodera de una narrativa, más bien habita con la ficción las posibles atmósferas de los últimos días de Luis XIV. La ficción, en ese sentido, no significa lo falso o lo espectacular; lo que hay es una modulación del tiempo, del viaje del cuerpo en este fluir, en sus desviaciones e intersticios; todo aquello que la narración no puede ofrecer. Los sonidos y los pequeños cambios de la luz nos van mostrando en qué momento del día estamos. Las voces fuera del encuadre, los cuchicheos y las risas moldean un ambiente fúnebre, que por momentos adopta el sinsentido de la enfermedad delirante que aqueja al rey, como si todo se tratara de una proyección sensible emanada de su fatigosa espera. De un plano a otro, la continuidad se pierde, metamorfoseando la lógica en algo más allá de un orden comprensible. La temporalidad está casi suspendida, avanza con quietud. Es notorio en el momento en que vemos a los médicos realizando la disección, segundos después del fallecimiento del rey. Lo que antes era un cuerpo con sus potencias y su duración, es ahora un bulto de carne; un diagnóstico, una anatomía. "El cuerpo es un exceso de sentido, que parece cobrar sentido sólo cuando está muerto, paralizado" (Nancy, 2010, p.20). Finalmente, lo que la historia se encargó de disecar en la lejanía del pasado, el cine lo devuelve a una agonía en tiempo presente.

Fuentes

Deleuze, G. (2010). La imagen-tiempo. Barcelona: Paidós.

Nancy, J. L. (2010). 58 Indicios sobre el cuerpo. Buenos Aires: La cebra

Tempranamente hastiado

Dulzura americana (2016) de Andrea Arnold

Jonás Derbez

Esto es una crónica donde nada está pasando, suelto una bocana de humo hacia el techo, las bocinas de mi computadora están al tope, la canción no importa, cambiará en cualquier momento. En la cocina el agua hierve y aquí mis sienes tienen comezón, en la cocina el agua hierve anunciando que puedo preparar el Nescafé pero aún no quiero levantarme, estoy puesto aquí en mi cabeza para hablar de mi generación o fumar en el intento.

Hablar de mi generación y no ser una naive canción de *The Who*. Hablar de mi generación siendo parte de ella. Hablar siendo consciente de mi desconcentración, mi desinterés, mi falta de palabras y el desaliento de mi analista. Todo esto gira alrededor de una película, una que vi, naturalmente. Primero hablaré de mi infancia un poco, crecí en íntima relación con la televisión de mi sala. Eso es todo.

Dulzura Americana (*American Honey,* 2016), en 162 minutos mina el petróleo de mi generación que sin pedirlo fue denominada *millenial*, *y*, *Peter Pan Generation*, etc. siempre etc. Andrea Arnold y la gran fotografía en las manos maraqueras de Robbie Ryan implantan en la mente impermeable del espectador de cine el sentimiento común, global y empático de todos los nacidos del ochentaitantos para acá, de todos los tristes y agresivos (más tristes que agresivos) compañeros míos, hablo queridos lectores del "hastío" el "nuevo mal de René" la bandera del siglo XXI, mi siglo, el siglo de la inmediatez y la impaciencia, del voraz consumo de tecnología (detalle que el mundo de Arnold niega) donde todo lo real deviene en espectáculo, donde todo contacto es líquido, fugaz, virtual o inexistente; el siglo del desapego sentimental, amoroso y político; del individualismo arrasador y la necesidad de estar siempre entretenido o enervado. O eso es lo que entiendo de lo que dicen, ellos que no sé quiénes son, de lo que soy yo y todos mis amigos. Un, dos, tres por ellos.

"*I like to make money get turnt*" corean todos los integrantes de la van blanca que recorre Estados Unidos vendiendo revistas de casa en casa ofreciendo una especie de libertad, la libertad de estar siempre en el camino, a los vendedores que escapan de ser "*losers*" en su pueblo natal. Star, la melancólica heroína de esta *road movie*, recoge desperdicios comestibles de un basurero junto con sus hermanitos hasta que encuentra su escapatoria en una docena de adolescentes errantes liderados por Riley Keough, casi mafiosa en bikini de la bandera confederada y así se esfuma dejando a los niños, su casa en los suburbios pobres poco fre-

cuentados por Hollywood y un padre incestuoso, y demás elementos de una realidad rancia y etc.

Pero esto no es una reseña; así que hablaré de mí de nuevo. Cuando era niño veía sin parar televisión. Ahora, mil años después armado con *smartphone*, computadora, internet y las horas que mi intermitente vida de "nini" cosecha, paso el día entero deambulando de un aparato al otro; desenfundando el celular a cada trino que escucho, el cual viene de todas partes, de todos los bolsillos y esquizofrénico pienso que es el mío y me entusiasma levemente; mirando de forma estroboscópica e insaciable retazos falseados, engrandecidos de la vida de alguien más, seguramente igual de miserable que la de cualquier otro, como yo, espectador entusiasta de *Facebook*; devorando en plataformas virtuales de paga o gratuitas maratónicas horas de series y películas completamente desechables embalsamadoras y anestésicas; topándome accidentalmente y no tanto con basta publicidad hecha a mi medida la cual de vez en vez disfruto; escondiendo el ruido crudo de la calle que transito con mis audífonos de botón bien incrustados susurrándome en las orejas; persiguiendo sueños sin sueño; deseando alguna especie de redención, botón de auxilio o de *eject* como en las caricaturas; aburrido, arduamente aburrido como cuando de niño cambiaba de canal en la televisión sin encontrar nada, dándole la vuelta completa a la ruleta de imágenes y siguiendo la búsqueda vacía, rehusando salir de aquella sala y renunciar al televisor.

Fui a la cocina, me preparé el Nescafé y me arrepentí al primer sorbo, así que lo fondeé sin muchos rodeos. El hastío es un concepto que viene acompañado, todo aquel que esté angelicalmente aburrido y no pase de los treinta lo sabe. El hastío es un motivo, una urticaria, un desmayo incompleto. El hastío es una invitación a la huida o un síndrome de abstinencia, el hastío es una revelación que no se otorga. El hastío es demandar a gritos silencios, por que bien sabemos que nadie escucha, salvación. Star motivada por el hastío, huye y busca huir, para de esa forma "encontrar un lugar" a la mitad del bosque, lejos del mundo que no sede una mano y de una vida que no es "buena, ni noble, ni sagrada" y sólo le hace falta un poco dinero para comprar su redención. La redención, lo digo de primera mano, cada día es más cara. Star se sumerge lentamente en una laguna llena de luciérnagas, una laguna de suicidas, se hunde, se queda ahí y emerge rebautizada, en el mismo mundo de mierda, pero renacida. Y yo salgo de la sala de cine, incómodo, tal cual es nacer, incómodo.

Travesía por la dignidad

Dos días, una noche (2014) de Jean Pierre y Luc Dardenne

Eduardo Cruz

El opresor no sería tan fuerte si no tuviese cómplices entre los propios oprimidos.
Simone de Beauvoir

La inestabilidad laboral, fruto de la crisis económica actual y el estrés que de ella deviene es un mal que no reconoce fronteras. En un mercado que nos obliga a aceptar plazos cortos y condiciones abusivas, el temor a la pérdida del trabajo y con ello, la seguridad social y material, es una constante a la que se supeditan las relaciones humanas. La falta de empatía reina y pareciera convertirse en requisito para llegar cada vez más lejos.

Para los hermanos Dardenne este tema no es nuevo, lo habían tratado ya de cierta forma -tal vez opuesta- en *Rosetta* (1999) aunque aquí, el punto de partida es acaso más fuerte porque la identificación con el personaje principal resulta inmediata. Sandra es obrera en una fábrica local que de un día a otro amenaza con liquidarla para poder solventar el bono económico anual de €1000 que le corresponde a cada uno del resto de sus compañeros. A partir de entonces, tiene el tiempo que el título indica para convencer al menos a la mitad (más uno) de votar a su favor; rechazar el jugoso bono en pro de que ella conserve su puesto. Así comienza el vía crucis en toda forma en donde sus compañeros de trabajo hacen las veces de las tantas paradas y caídas en el camino, a cada cual peor y en el que el único fin posible parece ser terrible. La película propone una situación límite a manera de caldo de cultivo social. Un ejemplo pequeño y controlado de lo que la perversa lógica empresarial hace de nosotros en estos días: "por cada hombre rico debe haber al menos 500 pobres, y la opulencia de unos pocos supone la indigencia de muchos. (Smith, 1958). En ese sentido *Dos días, una noche* (*Deux jours, une nuit*, 2014) es un estudio moral sobre el impacto de nuestras ambiciones, profesionales y económicas, en la vida de otras personas. Sandra tiene razón, su lucha está justificada, pero ¿no lo está también la potencial negativa de sus colegas?

Los argumentos –posibles respuestas– llegan de distintas formas. La información se nos revela de a poco, los diálogos no nos cuentan nada, más bien suceden. Así nos enteramos de la depresión de Sandra -el origen de su situación actual– y descubrimos que mientras trata de recuperar su empleo en realidad está luchando contra algo más grande, está intentando reconstruirse. Esto no es mínimo, la cinta coloca sobre la mesa el debate de la responsabilidad ética de una empresa en el diagnóstico de depresión de sus trabajadores y la facilidad con la que, a pesar de esto, pueden deshacerse de ellos. El juicio

final dicta que una persona depresiva no es productiva. ¿Pero cómo se filma la desesperación?, Jean-Pierre y Luc Dardenne poseen ya un método estudiado en su firma. Los directores belgas tienen un particular apego por los personajes desdichados y una vena social que los lleva a retratar vidas de los que habitan al margen. Por ello han desarrollado formalmente un lenguaje acorde, que en esta ocasión repiten tanto como refuerzan. La cámara inquieta, siempre en movimiento, como si insistiera en hacernos saber que está ahí, transmite inestabilidad y desorden. Es notable también el uso que hacen del fuera de campo, como la escena en la que la protagonista se rinde frente al espejo del lavabo y en la cual el aporte dramático se lo delegan por entero al sonido del agua corriendo incesante.

Sin embargo, el filme no resiste un análisis total, algo no funciona. Cierto aire de agotamiento lo inunda. O tal vez se trate de la figura de Marion Cotillard que roba más atención de la necesaria y deja la sensación de inverosimilitud. Argumentalmente el reclamo más grande tal vez sea la falta de conciencia colectiva en un conflicto que en individual es imposible de ganar, como si no se tratara de una lucha de clases. No obstante la apuesta revolucionaria de la historia sí radica en la unión; el tema de la amistad y la creación de lazos nuevos e inesperados en un entorno inherentemente competitivo como lo puede ser el laboral es ya una afrenta por sí mismo. No solo contra el sistema, sino también como un primer paso en la cura de la depresión. La cinta apela a la calidad humana frente a la ambición capitalista en momentos de crisis.

Al final del viaje Sandra lo comprende. Ya no es la misma. El futuro inmediato en su panorama luce gris pero a pesar de las circunstancias ha trascendido sus problemas materiales. Lo importante, parece decirnos su sonrisa y el tono optimista de esa última charla telefónica que sostiene con su esposo, es no perder la poca humanidad que nos queda. Es lo único que aún puede salvarnos.

Fuentes

Smith, A. (1958). Investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones. México: Fondo de Cultura Económica.

Créditos de las imágenes

p. 06, *No quarto da Vanda* (Pedro Costa 2000)
p. 07, *Three landscapes* (Peter Hutton,2013)
p. 08, *Cavalo Dinheiro* (Perdro Costa, 2014)
p. 11, *El dinero* de (Robert Bresson, 1983)
p. 14, *Time and Tide* (Peter Hutton, 2000)
p. 16, *Three landscapes* (Peter Hutton, 2013)
p. 22 *La tierra* (Aleksandr Dovzhenko, 1930)
p. 30, *NewYork Portrait Chapter I* (Peter Hutton, 1979)
p. 31, *La muerte de Luis XIV* (Albert Serra, 2016)
p. 33, *Dulzura americana* (Andrea Arnold, 2016)
p. 35, *Dos días, una noche* (Jean Pierre y Luc Dardenne, 2014)

www.correspondenciascine.com