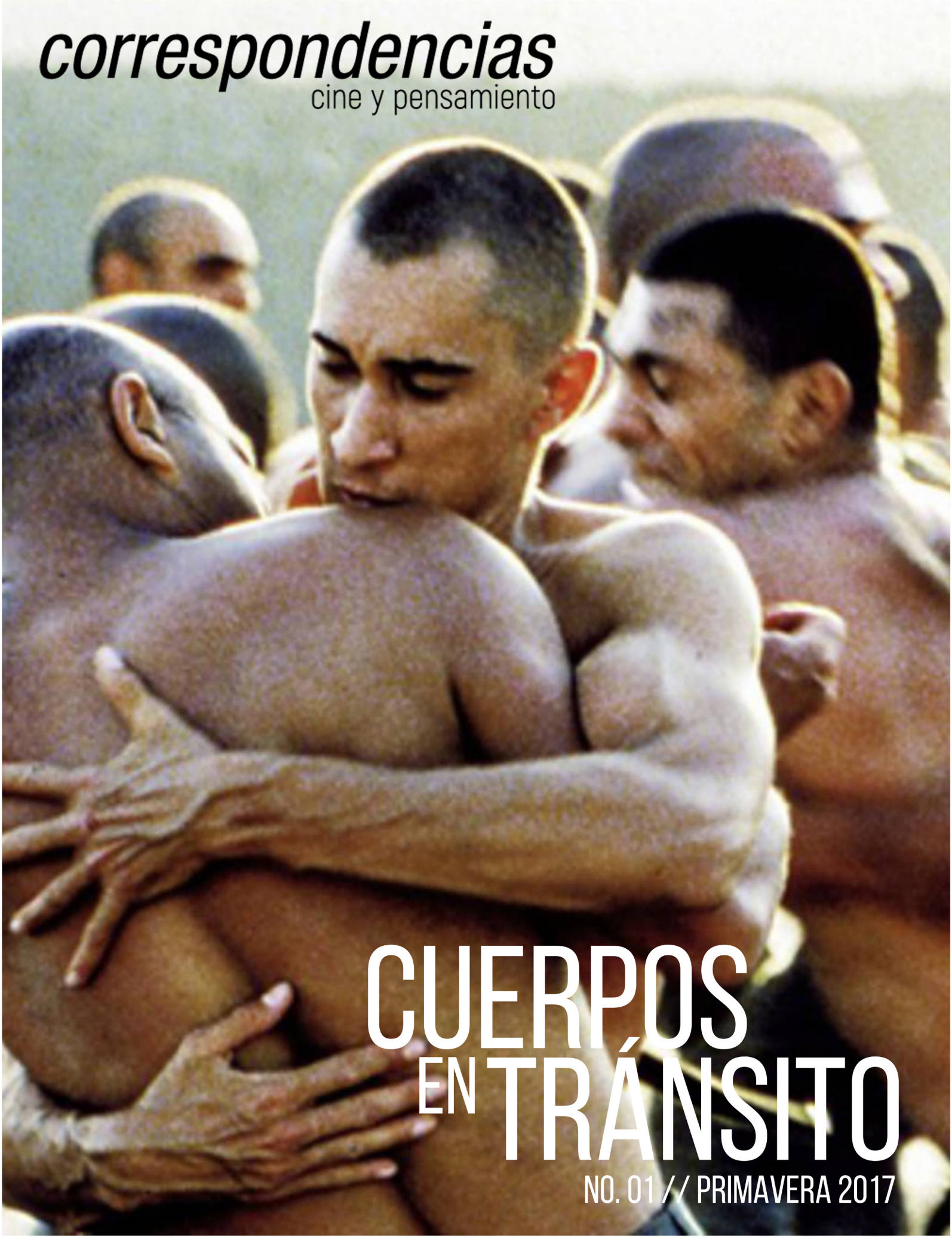


correspondencias

cine y pensamiento

CUERPOS EN TRÁNSITO

NO. 01 // PRIMAVERA 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:
Pablo Baksht, Fernanda Becerril, Claudia Brunel, Amanda Salinas, Max Ontiveros.

Lugar de edición: Ciudad de México, México.

Dirección eléctronica: contacto@correspondenciascine.com

Sitio web: www.correspondenciascine.com

Correspondencias. Cine y pensamiento. Año 01 // No. 01 // Primavera 2017. «Cuerpos en tránsito» Ciudad de México 2017

ISSN: En trámite

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

Imagen de portada: *Beau Travail* (Claire Denis, 1999)

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: Cuerpos en tránsito.....6

ARTÍCULOS

Philippe Grandrieux. Opacidad y vibración por Sonia Rangel.....8
Cuerpos Carax por Rafael Guilhem.....13
Trípticos de alteridad. El cine de Claire Denis por Eduardo Cruz.....16
El cuerpo como protagonista en el cine de Bertrand Bonello por Luis Manuel Rivera.....21
Cuando el cielo se desgarra y el amor resplandece. Lo imposible-cinematográfico en Julián Hernández por Rafael Guilhem.....24
Vidas elípticas de Angela Schanelec por Eduardo Cruz.....28

ENTREVISTAS

Mudar mundos. Entrevista a Nele Wohlatz.....31
La trascendencia de los seres comunes. Entrevista a Jöao Pedro Rodrigues.....34
Ámbitos de la crítica cinematográfica. Entrevista a Eduardo Guillot.....36
Versiones, materia, historia. Entrevista a Niles Atallah.....38

CRÍTICAS

La mujer que se fue por Adriana Bellamy.....42
Aquarius por Eduardo Cruz.....44
El auge del humano por Rafael Guilhem.....46

Créditos de imágenes.....47

Dossier: Cuerpos en tránsito

No. 01 // Primavera 2017

La actualidad es una época de repliegue hacia los cuerpos. La pérdida de grandes narrativas en torno a la colectividad y las utopías, nos ha desprovisto de referentes más allá del cuerpo. Reducir la corporalidad a las fronteras de la piel, sería vaciarlo de toda su potencialidad. Un cuerpo es, además: sonidos, movimientos, afectos y pensamiento. Un cuerpo deja rastros, se fatiga, actúa, es atravesado, toca y es tocado. En ese sentido, podríamos entender al cine como una dimensión más de los cuerpos; una zona en contienda por su significado, representación y experiencia, donde podemos preguntar: ¿Qué es el cuerpo?, ¿se reduce a la carne, la sangre y los huesos?, ¿hay algo que excede la corporalidad?, ¿el cine representa a los cuerpos o los habita?, ¿es el cine un cuerpo?, ¿puede producirlo o desvanecerlo?, ¿cambia la materia del cuerpo cuando se presenta en la pantalla?, ¿qué ata al cuerpo del actor con su personaje?

El cine, desde sus inicios, ha tenido al cuerpo como escala, y sobre esto se ha desarrollado el lenguaje cinematográfico con sus encuadres y movimientos; con la distancia frente al otro, e inclusive, haciendo de la cámara y la grabadora de sonido una extensión de la mirada y la escucha. El cine puede aportar a través de su forma, elementos para pensar el cuerpo en el contexto de la subjetividad individualizada, y tal vez, empezar a unirnos de otro modo. Para este dossier, *Correspondencias. Cine y pensamiento*, propone una reflexión sobre las distintas corporalidades fílmicas, tanto las que emergen de la pantalla, como las que actúan a través del cuerpo espectador. Igualmente, sobre todos los aspectos que permiten poner en juego los contextos del cuerpo, tanto políticos como sociales; además de las potencias e intensidades, los deseos, la violencia y la disputa por los significados y sentidos de las proyecciones corporales.

ARTÍCULOS

Philippe Grandrieux:

Opacidad y vibración

por Sonia Rangel

I

…busco sumergir a los espectadores en el interior del mundo.
Philippe Grandrieux

Philippe Grandrieux crea una tensión entre la imagen-visual y la imagen-sonora, oscilando entre un cine del cuerpo y un cine del cerebro, creación de una imagen-vibrátil que expone lo común al pensamiento y al cuerpo: las intensidades, las fuerzas, el deseo, los ritmos. Percepción háptica, movimientos cromáticos que van de la opacidad a la luz. La imagen-vibrátil expone, como en un efecto radiográfico, la interioridad de los cuerpos, los flujos, las potencias intensivas; interioridad que a su vez refleja un a imagen de la inmanencia —punto de indiferencia entre el animal y el hombre, entre la hombre y la vida—, vuelta a la vida no-orgánica expresada en el devenir-animal y el devenir-imperceptible. Claroscuro cinematográfico en el que las figuras salen de la oscuridad o se pierden en ella, borrando los contornos de los cuerpos, efecto de ausencia-presencia fantasmática, imágenes desenfocadas, efecto brumoso, borradura de la diferencia en un espacio liso, que es el espacio de los devenires, de las mutaciones, el campo de inmanencia del deseo.

Sombra (*Sombre*, 1999), primer largometraje de Grandrieux, expone el devenir-animal de Jean. El filme opera en una estructura de cuento de hadas que parece actualizar *Caperucita Roja*. Jean encarna al lobo, figura arquetípica de la violencia y el deseo originario, el ansia encarnizada como potencia destructiva: la crueldad del deseo. Para el cineasta la vuelta al origen, supone la conexión con las fuerzas arcaicas. Sumergirse en la profundidad de lo primigenio nos devuelve a una relación afectiva con el mundo, la inmanencia como ser de sensación, violencia originaria que paradójicamente es un estado de inocencia, en este sentido apunta:

> (…) le destin du cinéma de ce cinéma que j´aime, celui qui nous met en relation avec las forces les plus archaïques, avec ce qu il y a d ´originarie de pulsionnel, en chacun de nous, et tisse indissociablement, l´image et le corps, l ´etoffe même de notre relation afecctive au monde, en nous plaçant sous la menace du surgissement stupéfiant de ce qui no peut ni vu, ni entendu.[1]

Imagen-pulsión, no sólo porque remite a un mundo originario, sino también porque expone el pulso de los cuerpos y de la naturaleza. Imagen-vibrátil ritmada por la música de Alan Vega. Jean viaja por las ciudades llevando un espectáculo de títeres. Por las noches sale a buscar presas, la mayoría de las veces prostitutas, transita por un devenir-animal, arrastrado en la vertiginosa crueldad del deseo, la pulsión desborda los cuerpos, impide mantener la distancia, traspasa el abismo, viola la intimidad del otro, quiere ver su interior, exponerlo, hacerlo surgir de la oscuridad: destruirlo. Para Grandrieux, la distancia es el intervalo que nos separa uno de otro, encontrar la distancia justa es un problema estético, ético, ontológico y político. Encontrar la distancia justa para filmar un rostro, el abrazo de los cuerpos, es situarse en el intervalo, campo de fuerzas que puede ser armónico o disonante. La imagen-vibrátil surge en la tensión que acontece en el intervalo, expresado a la vez en el intersticio entre lo visual y lo sonoro. Para Grandrieux se trata de hacer del rostro, de un fragmento de cuerpo materia plástica a la vez que del ruido, el sonido y la música atmosfera, pulso y ritmo vital. La imagen-vibrátil expone el deseo, las intensidades y los ritmos. Filmar el interior es la vuelta al campo de inmanencia, la opacidad, en una búsqueda de la animalidad como pura presencia.

> Esto de la interioridad consiste al fin y al cabo en tratar de transmitir tus propias sensaciones no a través de ideas, sino desde el interior de cierta opacidad inherente a ellas. Es decir, no in-

> tentar que la cosa sea explicada o explicable, o entendible o comprensible sino atraparla, capturarla por los medios que posee el cine mismo.[2]

Serie de imágenes-afección que muestran la plasticidad del rostro; por su parte, la imagen-pulsión expresa la intensidad y el pulso, la potencia rítmica de los cuerpos que devienen intercesores de la sensación, ausencia de diálogo, sin una narrativa lineal, sólo situaciones ópticas y sonoras puras: hacer de los rostros y de los cuerpos paisajes. *Sombra* plantea la imposibilidad del amor, la inocencia cruel que quiere penetrar, abrir al otro para ver su interior, desvelar el secreto encubierto bajo la piel: la opacidad. Imposibilidad del encuentro, intervalo disonante marcado por la caída en el agujero negro. La imposibilidad del amor es su des-sublimación, el amor como potencia arcaica es el regreso a la pulsión, a la violencia primigenia, la ausencia de erotismo, el desastre de la dulzura.

II

Allí donde se forma una comunidad episódica entre dos seres que están hechos, o que no lo están, el uno para el otro, se constituye una máquina de guerra o, mejor dicho, una posibilidad de desastre que lleva en sí, aunque fuere en una dosis infinitesimal, la amenaza de la aniquilación universal.
Maurice Blanchot

La vida nueva (*La vie nouvelle*, 2002), segundo largometraje de Grandrieux en donde continúa la exploración de los rostros y los cuerpos como materia plástica, desestructurándolos o desfigurándolos hasta devenir CsO^3. Una vez más, el trance amoroso es enfocado-des-enfocado como vuelta a la inmanencia, el deseo como punto de indiscernibilidad entre el animal y el hombre. Situada en Bulgaria, *La vie nouvelle* expone el devenir-animal de Melania, quien es vendida como un animal, reducida poco a poco a ser una mera pieza de carne, proceso de des-subjetivación, pérdida de la identidad expresada en la violencia visual y sonora con que es despojada de su cabello, percepción molecular, intervalo que nos coloca dentro de la situación, arrojándonos en la sensación. Grandrieux amplifica tanto la imagen-visual como la imagen-sonora, efecto de percepción háptica, crea así un contrapunto entre ambos registros como entre el claroscuro y el silencio. Tomas epidérmicas que parecen hacer un zoom en la sensación y que paradójicamente buscan captar la sensación manteniendo su opacidad. El efecto, una imagen-molecular, epidérmica.

El director incorpora el guion, al tiempo que es el ojo que fotografía los planos. Inmersión en el campo de inmanencia de la imagen, de ahí que apunte que su cine es un cine de acontecimientos, donde él está confundido, implicado. En este sentido, la opacidad más que ser una perspectiva visual-óptica (lejana) es percepción háptica-molecular (cercana).

> Pienso que vivir una relación de artista con el mundo es aceptar situarse en ese lugar en el que precisamente no sabemos nada y nos sentimos amenazados, a la vez que libramos con todas nuestras fuerzas un combate contra nosotros mismos.[4]

La imagen-vibrátil es un revelador del deseo en los cuerpos, pues hace visibles y audibles las intensidades que los atraviesan, los campos de fuerzas que los envuelven, los ritmos que los habitan. Esta vez el paisaje sonoro esta a cargo de Étant Donnés, que agrega un elemento más a la plasticidad de la imagen-visual introduciendo material sonoro que desplaza a los diálogos, vuelta a una comunicación primigenia afásica, movimientos de danza, ruidos, miradas, tacto, olor. Melania trabaja en un club nocturno. Un día aparece Seymur, su deseo hacia Melania libera una máquina de guerra. Después de un primer encuentro regresa, esta vez quiere pasar una noche con ella y después querrá comprarla. La imagen-vibrátil opera un proceso de des-rostrificación a la manera de la pintura de Francis Bacon, capta el proceso del deseo, de los tránsitos intensivos, de los devenires; borra los rostros, los des-figura. Efecto que Grandrieux produce con las imágenes borrosas o desenfocadas, que marcan la disolución de la identidad, su quiebre, la vuelta a la indiferencia. Devenir-música, ritmo vibrátil primordial en un paisaje no humano. En este sentido el director apunta:

> Mis personajes son más bien entidades sometidas a intensidades, a energías múltiples, a afectos que los atraviesan de forma totalmente repentina. De eso se trata *La vie nouvelle*.[5]

Grandrieux busca expresar lo animal como pura presencia, exponer la opacidad a través de la cámara térmica, captar lo frío y lo caliente, radiografía de los cuerpos que los traduce a ritmo y forma, Melania entra en un devenir-animal como figura de Francis Bacon. El deseo encarnizado, esa forma de amor arcaico nos revela la animalidad del otro, a la vez que nos devuelve la nuestra, vuelta a la inmanencia, devenir-animal, amoroso que una vez mas nos abre a la imposibilidad, al agujero negro, el caos de la sensación: la crueldad.

Un lago (*Un lac*, 2012), tercer largometraje del autor, filmado en cuatro días en DV —a diferencia de sus trabajos anteriores hechos en 35mm—. La imagen-vibrátil esta vez expone la claridad del trance, la videncia de lo sublime, ese estado extático de pertenecer a la naturaleza, la inocencia del mundo, paisaje no-humano o anterior al hombre como los filmados por los Straub. Paisajes sonoros que recogen los ruidos del viento, la nieve, el agua, el crujir de los árboles. Mientras que las imágenes en interiores son claroscuros, que en su efecto cinematográfico generan una percepción háptica, nos sitúan entre las cosas. Esta vez la música deja su sitio al sonido directo amplificado: *zoom* sonoro. En *Un lago*, Grandrieux vuelve a la estructura del cuento de hadas, exponiendo la opacidad del mundo originario. Alexie trabaja todos los días cortando árboles en el bosque, sufre de epilepsia y de un deseo profundo, primigenio, anterior a la prohibición, un amor arcaico hacia su hermana Hege. Un día aparece Junger, viene por el bosque… Hege y Junger se enamoran. Surge la imposibilidad del amor arcaico. La imagen-afección va de Rembrandt a Bacon, el trabajo de la luz sobre los rostros o los cuerpos los dota de plasticidad, de materialidad, en este sentido el cineasta apunta:

> El uso que hago de la luz es principalmente con la intensión de plasmar el interior del cuerpo. Es una luz mental, personal e introspectiva. Una luz que transmite sobre todo sensaciones, por ello, mucho más cerca de la abstracción que de la realidad.[6]

III

Un œuvre est toujours la création d´espace-temps nouveaux. Il ne s´agit pas de raconter une histoire dans un espace et un temps déterminés, il faut que les rythmes, les lumières, les espaces-temps deviennent eux mêmes les vrais personnages.[7]
Gilles Deleuze

La obra de Grandrieux expone un cuerpo problemático, utópico, CsO. Mismo que es el centro de su última trilogía conformada por: *Epilepsia Blanca*, *Mortífera* y *Malgre la nuit*, al respecto de esta serie señala:

> Le travail que j ´essaye de faire avec cette trilogie consiste chaque fois á radicaliser le point de vue, le conduire á la plus grand intensité posible. Approcher ce corps á l ´instant oú il es totalmente traversé pour matière chaotique. À ce stade il n´y a pas de langage ni de parole, il n ´y a que la pure sensation, c´est cette puissance du corps a un état presque pré-corporel que je recherche. [8]

Para Deleuze el cine clásico opera bajo la forma del régimen orgánico, es decir, por encadenamientos actuales y actualizaciones en la conciencia, creando un régimen cinético dentro del cual las descripciones no son independientes de su objeto. Por su parte, el cine moderno abre un régimen cristalino, crónico, en cuya descripción el objeto no sólo es remplazado sino creado-re-creado, multiplicándose. La narración orgánica desarrolla esquemas sensoriales en los cuales los personajes reaccionan ante situaciones o ponen situaciones al descubierto. Dichas narraciones pretenden ser verídicas y se

ordenan en un tiempo cronológico. Por el contrario, en la forma cristalina que, para nosotros ya no correspondería a una narración sino más bien a una forma de discurso, a un discurrir no lineal sino aleatorio y desorganizado, fragmentario en donde los personajes son videntes, ven la situación y nos la hacen ver a través de ellos, los personajes son cristales, intercesores, interfaces entre las fuerzas que los atraviesan y nosotros. Expresión de un tiempo crónico, intensivo cuyo efecto se proyecta como movimientos anormales, aberrantes y falsos.[9] Grandrieux parece desprender del régimen cristalino un régimen no-orgánico, que es el que opera en sus últimos trabajos. La imagen-vibrátil como una especie de vuelta a lo inorgánico, lo arcaico esta vez es expuesto como el origen del mundo, serie de imágenes inmemoriales, atemporales que captan sensaciones puras. Tanto *Epilepsia blanca* (*White epilepsy*, 2012) como *Mortífera* (*Meurtrière*, 2015) son filmadas en formato vertical, mismo que crea el efecto de inmersión en la sensación: percepción háptica. *Epilepsia Blanca* nos devuelve al origen, al caos primordial, indiferenciado. Mitología que ficciona el primer encuentro entre la noche y el día, el mar y la tierra, lo femenino y lo masculino, dioses que habitan a un hombre y una mujer. La imagen-vibrátil capta el acto amoroso primigenio: el desastre. El autor parece preguntarse cómo puede ser filmado un acto amoroso que, rompiendo el cliché, conserve la opacidad, el misterio, el abismo que abre el amor. A la manera de Godard en *Yo te saludo María* (*Je vous salue, Marie*, 1985), Grandrieux nos lleva a lo inimaginable, el amor arcaico es anterior a cualquier imagen, a la vez que es el fondo oscuro en donde se proyectan todas las imágenes. El amor es entrar en la opacidad en ese espacio-tiempo inmemorial, anterior a la imagen, a la palabra, anterior al erotismo: el caos de la sensación.

Cine de la crueldad, devenir amoroso como vuelta a la inmanencia (que es la vuelta al origen) animalidad, la sensibilidad pura, ser pieza de carne y hueso, cuerpos amorfos, figuras acéfalas y afásicas: CsO. Micromovimientos, efecto de *stop motion*, forma de tiempo intensivo, crónico, tiempo primordial como tiempo suspendido. El sonido es la respiración amplificada, la mezcla entre el aliento, la expiración y la inspiración común del mundo y de los cuerpos, efecto hipnótico y trance sensorial. Gruñidos, gritos y sonidos guturales, contorsiones, dislocaciones y roces, como forma de comunicación primordial. La comunicación es el secreto que guarda la piel, las sensaciones y los afectos son epidérmicos. La memoria es del cuerpo, atemporal, molecular, intensiva. No hay imágenes de la sensación, el cuerpo aparece como un campo de inmanencia, un espacio liso, nómada. La imagen originaria es una imagen sin semejanza, un ensamble de las primeras sensaciones, inarticuladas, anteriores al lenguaje, intensidades puras. A través de estas imágenes del origen, Grandrieux nos devuelve a esa primera imagen en nosotros y apunta:

> Cette image serait, dès lors, comme le fond oscur de toute figuration, un point d´aveuglement, un trour noir que nous ne cesserions de projeter sur toutes les autres images.[10]

En *Mortífera* Grandrieux vuelve a plantear *El origen del mundo*. Si *White Epilepsy* es entrar al interior de *Las figuras en la hierba* de Bacon, esta vez es entrar al cuadro de Courbet (referencia que aparece desde *Sombra*). Para el director se trata de un cine más visceral, ya que trabajó con bailarines y *performers*, de manera no narrativa, siendo filmados como si se tratara de paisajes, un espacio liso a explorar, indeterminado. Cuerpo pared blanca sobre un agujero negro. Así: «El filme está enfocado en el tratamiento de las sensaciones como un transmisor de inconformidad. *Mortífera* busca explorar todo lo que el cuerpo puede transmitir a través de los movimientos que retrato».[11]

Cine de la crueldad, trilogía del ansia, que expone el pulso primordial en la articulación de la opacidad de la imagen-visual y el ruido de fondo del universo, la imagen-vibrátil traza una línea de fuga que sale del agujero negro, el ansia como pulso primordial es lo inimaginable, lo que se sustrae a toda imagen, su opacidad, el caos.

> Ce serait ça l´emotion du cinema, le retour de la primiére image à laquelle on n´a plus jamais accés, mais que l ´un reconnait ailleurs autrement, comme une énigme absolue, dans cet enfance et son cri et le lent mouvement de la caméra qui nos éloigne de lui.[12]

Notas:

[1] «…el destino del cine, de ese cine que me gusta, ese que nos pone en relación con las fuerzas más arcaicas, con eso que hay de originario en lo pulsional, en cada uno de nosotros, y teje de forma indisociable, la imagen y el cuerpo, reforzando nuestra relación afectiva con el mundo, ubicándonos bajo la amenaza de la irrupción desconcertante de lo que no puede ser ni visto ni escuchado». *Propos de Philippe Grandrieux*, DerivesTv, 1999-2002.

[2] *La plástica del deseo*, entrevista a cargo de Cleo Massota. Publicada en Transit, 29 marzo 2010. (http://cinentransit.com/entrevista-a-philippe-grandrieux/)

[3] CsO, es la abreviatura de cuerpo sin órganos, concepto de Artaud que piensa un cuerpo intensivo, desorganizado, acéfalo, afásico y que será retomado por Deleuze y Guattari.

[4] *Ibíd.*

[5] *Ibíd*

[6] Entrevista con Philippe Grandrieux, Filmin, 20 de marzo 2010.

[7] «Una obra siempre es la creación de un espacio-tiempo nuevo. No se trata de contar una historia en un espacio y un tiempo determinados, sino que los ritmos, las luces, los espacios-tiempos devengan ellos mismos en los verdaderos personajes.»

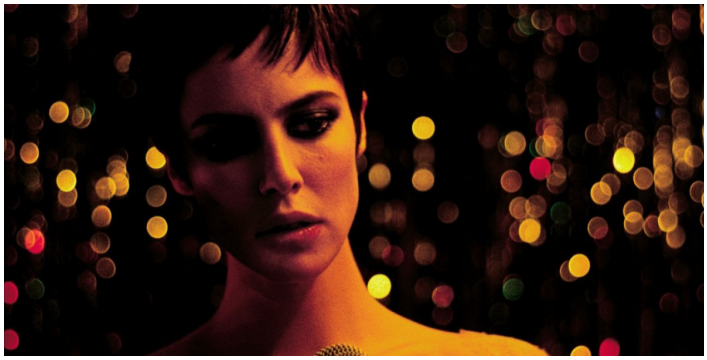
[8] «El trabajo que intento realizar con esta trilogía consiste en cada vez radicalizar el punto de vista, llevarlo hacia la mayor intensidad posible. Acercarse al cuerpo en el instante en que está totalmente atravesado por la materia caótica. En ese estado no hay lenguaje ni palabra, solo la sensación pura, es esa potencia del cuerpo en un estado casi pre-corporal la que busco». *J´ai un destin*, de tique entretien Critikat, Midi 14 juillet 2015.

[9] Véase Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 2004.

[10] «Esta imagen sería, entonces, como el fondo oscuro de toda figuración, un punto ciego, un agujero negro que no dejaríamos de proyectar sobre todas las demás imágenes». *Cahiers du cinema,* 700.

[11] FICUNAM, 2015

[12] «Eso sería la emoción del cine, el retorno a la primera imagen a la cual nunca más accederemos, pero que se reconoce en otro lugar de manera diferente, como un enigma absoluto de la niñez, y su grito y el movimiento lento de la cámara que nos aleja de él». *Cahiers du cinema*, 700.



Cuerpos Carax

Por Rafael Guilhem

Quisiera referirme a dos momentos en la filmografía de Leos Carax (anagrama de su nombre de nacimiento: Alex Oscar) que deslumbran con exactitud su complejo trabajo cinematográfico alrededor del cuerpo. El primero, es una secuencia de *Chico conoce chica* (*Boy Meets Girl*, 1984), su primer filme, donde Mireille termina su relación fallida con Bernard a través de un interfón. Mientras Mireille está dentro de su pequeño departamento escuchando música, conversa gélidamente con Bernard que se encuentra a las afueras del edificio. Alex, quien más adelante quedará enamorado de Mireille, se acerca con una curiosidad inusual a escuchar las palabras de la pareja a punto de disolverse. Lo que llama la atención, es la situación que genera Leos Carax a partir del espacio, la distancia de los cuerpos y, desde luego, la posibilidad que da el interfón de comunicarse de un extremo a otro. Todo lo que no habían podido decirse dentro del departamento, termina sentenciándose en una voz articulada, transmitida y prolongada desde un dispositivo. El segundo momento, ocurre en *Mala sangre* (*Mauvais sang*, 1986), cuando Marc contacta a Alex (el segundo de los tres Alex que habitan la filmografía del realizador francés) para que robe el único antídoto que curará a la raza humana del letal virus STBO (una alusión al SIDA), el cual se transmite a todos aquellos que mantengan relaciones sexuales sin amor, pero también, a quienes intercambien caricias. Estos dos instantes se refieren con certeza a uno de los fundamentos en Leos Carax: el alejamiento de los cuerpos es su nueva cercanía y éstos, siempre están mediados o puestos en situaciones que les llevan a actuar y relacionarse en modos diversos. Lo que hay en juego son los trechos entre los cuerpos, sus cualidades (texturas y formas) y todo lo que los aleja y los aproxima. Finalmente, hay que agregar que es el entorno de los cuerpos el que los condiciona, separa, fragmenta, extiende, oprime y también, los lleva a abismar los bordes de los objetos y el espacio, como manera de rebatir la funcionalidad de las cosas.

Los cuerpos en Carax no pueden contenerse, al contrario, se desbordan en su movimiento: danzando, corriendo, desplazándose con furia, como si no les bastara lo que son para agotarse. Esto, en principio, tiene que ver con que el cuerpo es entendido a partir de sus posibilidades y potencias, en lo que todavía no es pero que permanece latente,

esperando explotar. Uno de los modos que tiene toda esta energía para fugarse, es transitar por la materia, ocupar los lugares y las superficies. Así, los cuerpos se extienden más allá de sí mismos a través del afuera, de lo externo que no les pertenece pero que habitan. Los espejos, cristales, reflejos, pantallas, teléfonos, luces parpadeantes, autos, música y sonidos, nacen de la piel y vuelven a ella; transfiguran los cuerpos, los transportan, filtran, multiplican y desdoblan.

Estas posibilidades y fronteras que rodean los cuerpos y los atraviesan, son formas renovadas de vincularse entre personas, que a veces no se tocan ni acarician, pero aun así logran abrirse al otro y mezclar sus experiencias. A fin de cuentas, los objetos prolongan acciones previas, pero estos objetos mediadores no se limitan a repetir o retransmitir acciones, sino que las transforman hacia algo que antes no existía, lo mismo que pasa con las mutaciones en el cine de David Cronenberg. En un instante genial de *Mala sangre*, Alex —que está sentado a un costado de Anna en la orilla de la cama—, le dice que le gusta mirar a las mujeres a través de los espejos. Él se refiere a un espejo que nosotros no podemos ver porque está en fuera de campo, pero en el cual ellos se miran, condicionando sus posturas y actitudes, haciéndolos intercambiar miradas de las que nosotros como espectadores no formamos parte. La pregunta es, ¿cómo se conectan dos cuerpos que nunca se tocan? Los personajes[1], parece que actúan como si tuvieran de manera permanente interfaces frente a sí, exponiéndose a múltiples variaciones que modulan los cuerpos y develan senderos perceptivos. Lo que complejiza el mundo de las películas del director galo, es que los cuerpos están todo el tiempo siendo afectados por distintos elementos. Esto no implica que todas las condicionantes sean virtuales, digitales o tecnológicas. Cuando en *Chico conoce chica*, Alex acude a una reunión, un hombre mayor que es mudo, le dice a través de una joven traductora que los jóvenes de hoy son muy callados. El mismo papel de traductor aparece en *Merde* (2008) —el fragmento que dirigió Leos Carax dentro de *Tokio!*—, que es el único que comprende el indescifrable idioma del señor Merde. Un motivo mucho más plástico, son los distintos disfraces que usa Oscar en *Holy Motors* (2012), —que son en verdad corporalidades que transforman totalmente el plano de lo vivido—, y que corresponde a una historia de los cuerpos, pasando por diferentes ondulaciones y mutaciones. En esa misma cinta, hay una secuencia que recrea el famoso travelling de Denis Lavant corriendo por una calle y bailando *Modern Love* de David Bowie, pero esta vez, en una especie de caminadora con una pantalla de realidad virtual al fondo. Dos acciones similares afectadas por entornos disímiles.

Finalmente, hay que decir que las lógicas sobre las que se desenvuelven los personajes de Leos Carax, son de una intensidad que no concuerda con la vida común y, sin embargo, su tono es estrictamente real en la diégesis de los filmes. Como menciona Jonathan Rosenbaum en su impecable artículo: *The Problem with Poetry: Leos Carax*, «(…)cualquier cosa que se pueda pensar tiene que ser real en algún nivel».[2] En ese sentido, todas sus películas tienen algún momento o portal de tránsito hacia una *terra incognita*, que nos indica el paso hacia otra cualidad de lo real. *Los amantes del puente nuevo* (*Les amants du Pont-Neuf*, 1991), inicia con un recorrido en auto a través de un túnel; en *Pola X* (1999), cuando Pierre habla con una mujer (encarnada por Katerina Golubeva) —mientras cruzan la noche a través del bosque—, que resultará ser la media hermana y posteriormente *l'Amour Fou* de Pierre quien, a partir de ese momento, dará un giro a su vida. Los mismos portales existen en *Merde*, cuando el protagonista sale de una alcantarilla, yendo y viniendo de ese mundo subterráneo a las calles de Tokio, y en *Holy Motors*, donde al inicio, el propio Leos Carax abre con su mano-herramienta la puerta escondida en la pared donde está dibujado un bosque[3] , y que lleva a un cine secreto de donde emergerá eventualmente la misteriosa naturaleza de la película.

Todos estos órdenes sensibles que cruzan el territorio fílmico de Leos Carax, permiten hacer surgir de todo lo falso, algo verdadero. Lo ilusorio se presenta camuflado en lo tangible, como dos tramos de la misma realidad puesta en tensión.

> La potencia del cine radica en su profunda inversión del platonismo; en ese hacer de la percepción el dato primero del conocimiento y no su engaño. Al dar prioridad al simulacro sobre el modelo, el cine (cuando quiere y lo dejan) promueve otras posibilidades del pensar a partir de la percepción; apartirdeaquelloquesiempreremitealordendelocorporal.[4]

Es pertinente concluir evocando la imagen del periodista que en *Merde*, aparece en el noticiero sin decir una sola palabra. Aunque miles de personas lo estén viendo a través de sus televisores, su posición mediática le permite posarse sin más, y comunicar mucho más con su voz ausente. La sensación que nos deja Leos Carax, es que su cine nunca está detrás de los acontecimientos del mundo, por el contrario, lo interviene, como si se tratara de una superficie más por la que se puede «viajar al otro lado de la vida».

Notas:

[1] «Aunque podemos entender un personaje como la acumulación de poses que ocultan al cuerpo, en Leos Carax los cuerpos inventan los movimientos y sentidos que trascienden la mera representación de datos y significados, y apelan a una plasticidad del ser.»

[2] Disponible en Jonathan Rosenbaum. (https://www.jonathanrosenbaum.net/1994/05/the-problem-with-poetry-leos-carax-tk/)

[3] A propósito del enigma inscrito en las superficies del cine de Leos Carax, recomiendo enfáticamente el ensayo *El cine de Leos Carax. Pantalla y superficie, blando y duro* de Adrian Martin y Cristina Álvarez, disponible en *Transit: cine y otros desvíos.* (http://cinentransit.com/el-cine-de-leos-carax/).

[4] Ricardo Parodi, «*Cuerpo y cine. Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal*». En Gerardo Yoel (comp.), Pensar el cine 2: cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías, Buenos Aires, Manantial, 2005, p. 74.

Trípticos de alteridad

El cine de Claire Denis

por Eduardo Cruz

Un otro, si es un otro, es un otro cuerpo.
No me reúno con él, permanece a distancia.
No lo observo, no es un objeto.
No lo imito, no es una imagen.
El otro cuerpo se expresa en el mío.
Lo atraviesa, lo moviliza o lo agita.
Le presta o le dona su paso.

Las palabras del epígrafe, tomadas de *Vers Mathilde* (2005)[1], documental sobre la obra de la coreógrafa Mathilde Monnier, apuntan a la creación de entendimiento con otros a partir de la danza, asumiéndola como acto primigenio, anterior a los sentidos. Una forma de comunicación cuerpo a cuerpo, sin mediación del ser. Hay en esta idea la conjunción del pensamiento de los tres involucrados en el film: la mencionada Mathilde Monnier, el filósofo Jean-Luc Nancy y el de la propia directora, Claire Denis. Pero el encuentro no es casual. Como ninguna otra cineasta en la actualidad (tal vez en la historia), Claire Denis tiene su reflejo intelectual en el también francés Jean-Luc Nancy, quien al inicio de su ensayo *El intruso*, un texto que tiene origen en su experiencia contra el cáncer y un trasplante de corazón, se cuestiona sobre las implicaciones físicas y metafísicas de la noción del yo: «Yo (¿quién "yo"? esta es precisamente la pregunta, la vieja pregunta: cuál es ese sujeto de la enunciación, siempre extraño al sujeto de cuyo enunciado es forzosamente el intruso y sin embargo forzosamente el motor, el embrague o el corazón).»[2] Esta idea, que de manera directa es la inspiración de la película homónima de Denis, permea también y desde sus inicios la totalidad de su obra. La condición de existencia de sus personajes se erige a partir del encuentro con el otro. En el reconocimiento de las similitudes y diferencias, y en el impacto que esto provoca en la idea de sí mismo. No hay nunca un rechazo explícito —a pesar de las condiciones políticas—, por el contrario, hay una disposición por comprender al otro, extraño y ajeno, que sin embargo fracasa porque pretende hacerlo sin dejar de lado los presupuestos propios, sin despegarse de los contextos de cada uno, ya sean de raza, de clase, de género o una mezcla de los tres.

El cine de Claire Denis piensa en todo momento la alteridad. Hay una constante tensión que se traduce en un ejercicio de defensa de la diferencia. Una búsqueda por comunicar con aquello que no se comprende. Denis y Nancy han trabajado de manera directa y consecutiva en al menos tres de sus cintas: *Vers Nancy* (2002), —cortometraje que forma parte de la cinta coral *Ten minutes older the cello* (2002)—, en el que el filósofo, en medio de un tren camino a Francia sostiene una interesante conversación con una joven, en la que expone su postura respecto de la extranjería. En *L'intrus* (2004), adaptación de las ideas del ensayo del propio Nancy que de alguna manera narra la historia de un hombre tras un trasplante de corazón que en el umbral de su muerte recorre el mundo —de Suiza a Pusan y de Corea del Sur a las islas de la Polinesia— en búsqueda de pertenencia a algo; y en la ya mencionada *Vers Mathilde*. Cada una de estas cintas son, a su manera, estudios sobre las figuras de lo extranjero, el intruso y el otro, en órdenes intercambiables. Estos tres ejes que parecieran el mismo pero que se diferencian en sus matices, enmarcan también cada uno de los tres trípticos con los que podría hacerse una lectura general de la obra de Claire Denis.

I

El primero de ellos atraviesa su filmografía de manera intermitente, y podríamos llamarlo el tríptico de los colonizadores. En su ópera prima, *Chocolat* (1988), cinta casi autobiográfica, Denis nos cuenta la historia de France, una mujer que regresa a Camerún para visitar los lugares que fueron parte de su infancia al ser hija de un funcionario público a

cargo de una delegación africana en los tiempos de la colonia. Gran parte del film ocurre en forma de *flashback*, sin que apenas se note. Ya desde entonces podemos rastrear el interés de la directora por la fragmentación del relato. En ella, la relación que surge entre la pequeña France y Protée, el criado de confianza de la familia, nos deja indagar en las relaciones de poder que ahí se gestaban; blancos y negros que, alejados de Europa, podían llegar a ser más cercanos de lo esperado. Es claro, por ejemplo, que France no vislumbra del todo que Protée y ella no son iguales. Entre ellos hay un adelgazamiento de la diferenciación, Protée es lo más cercano a un amigo que ella tiene, comparte su comida y la deja montarse en sus hombros. Las diferencias de etnia y clase son un tema para los adultos que se esfuerzan por seguir el protocolo. Eso queda claro en el personaje de Aimée, la madre de la niña y esposa abnegada que acompaña a su marido al confín del mundo sin atreverse a expresar que aquella no era la vida que esperaba. Entre ella y el criado, hay una tensión perfectamente delineada, un deseo que surge de la familiaridad y cercanía en la que viven, pero reprimido por mil y un razones que estallan en algún punto. Cuando Protée se marcha, marca a la niña con fuego como venganza, pero no hacia ella sino a lo que representa. Es una marca que resume los años de humillaciones de parte de aquellos que llegaron y sin motivos lo catalogaron a él y a los suyos como inferiores.

Diez años después, y con la experiencia de ya varios filmes sobre su espalda, Claire Denis regresa a África para dar el salto cualitativo definitivo en su carrera. *Beau travail* (1999), una de sus cintas más poderosas, nos presenta un conflicto que entrelaza a tres soldados pertenecientes a la Legión Extranjera Francesa, un cuerpo de élite asentado en el insólito desierto de Djibouti. Con un cuidado escultórico, Denis y Agnès Godard, su fotógrafa de cabecera, cincelan los cuerpos de sus bellos soldados durante el día a día, entre rutinas de entrenamiento y sus tareas diarias. Soldados fuera de lugar, anacrónicos, cuya existencia debió dejar de hacer falta hace años (¿alguna vez hicieron falta?) en aquella tierra, filmados de tal forma que los convierte en la imagen de la perfección física, —casi como la del ideal ario— y que, sin embargo, son observados por los nativos como algo menos que parte del paisaje, como si fueran piedras, entes ajenos a ellos. En medio de esto, surge una rivalidad que se traduce en deseo; para el coronel Galoup, la llegada del joven soldado Gilles Sentain, cuyos principios no se doblegan ni con la más extrema de las pruebas, genera en él un deseo hasta ahora desconocido, una mezcla de atracción erótica y rechazo moral. En el fondo Galoup aspira a ser como él, pero a la vez pretende destruir su espíritu. Las consecuencias de esta tensión serán funestas y llevarán a Galoup a exiliarse en Marseille. La ciudad, contrapunto del desierto, se convierte en un purgatorio, el espacio en el que tendrá que exculpar sus pecados antes de estallar en éxtasis en la escena final de baile, cuya locación, aunque familiar, ahora nos resulta desconocida. Aquí se repite el tema del baile como método de alcanzar una compresión mayor del otro y de uno mismo. De cierta forma, los personajes danzan a través de la puesta en juego de sus diferencias. En el cine de Claire Denis la narrativa es un pretexto que instrumentaliza la forma y tanto en *Beau Travail*, como en *L'Intrus*, el montaje resulta imperativo para el desarrollo no cronológico de su apuesta. Finalmente, *White Material* (2009), comienza en medio de un levantamiento en armas de la comunidad negra en un país africano sin nombre. En medio de esta situación, los blancos franceses deben huir de la zona. Pero ésta no es una opción para María, la protagonista, quien ha construido una vida como encargada de la finca cafetalera de la familia de su esposo en este lugar y se niega a abandonarlo. No comprende la gravedad del conflicto y apela, en medio de su ceguera, a su pertenencia a la comunidad, ignorando por completo la diferencia histórica que existe entre ella y el resto. Hay algo que su condición de "blanca" no le permite ver; esta lucha la trasciende y sus relaciones personales con esa gente a la que empleaba, su negativa a reconocer su ser otro y a dignificarlos con ello, la hunde y también a su familia. Entre estas tres cintas se erige una idea clara: los blancos son y siempre serán forasteros en África, las diferencias serán irreconciliables mientras no se asimile que lo diferente no es necesariamente una amenaza. En una entrevista a propósito del estreno, Denis sentenciaba: «yo sé lo que ocurre con los inmigrantes en Francia. Hay una constante, la gente habla sobre África con compasión. Compasión es decidir para siempre que somos superiores.»[3]

II

En ese mismo sentido podríamos trazar una segunda triada entre dos de sus primeras ficciones y una de las últimas, éstas son: *S'en fout la mort* (1990), *J'ai pas sommeil* (1994) y *35 Rhums* (2008). En ellas, Denis explora las dificultades de la diferencia en el extrarradio parisino y la preponderancia de las relaciones de poder establecidas antaño durante la colonia entre blancos y negros, extranjeros o no, que pervive hasta nuestros días. En el cine de Denis el cuerpo es un territorio político sobre el que se inscribe la historia y por ende la herencia colonial.

En *S'en fout la mort*, por ejemplo, Dah, un inmigrante de origen africano, y Jocelyn, nacido en Martinica en el Caribe, se alían con un empresario francés para poner un espacio clandestino para peleas de gallos bajo un restaurante abandonado, con la intención de darle a los ricos un lugar para desahogar su deseo de violencia.

Jocelyn no conecta con nadie, más cercano a sus gallos que a otros seres humanos, su color de piel y origen geográfico es determinante en el trato que recibe de los franceses que esperan de él subordinación. A propósito de Martinica, las ideas de Denis coinciden también con las del martiniqués Edouard Glissant, cuya teoría de la opacidad proclama la defensa de la diferencia y la destrucción de la dualidad "yo vs otro", a favor de una mejor compresión entre humanidades, esto es: individuos de razas y culturas diferentes abrazando sus diferencias.[4] En ese sentido, resuenan también las palabras de Jean-Luc Nancy: «todo el discurso para la aceptación de diferencias, lleva a la aniquilación de las diferencias.» La idea de integración, entonces, sería una trampa que sólo persigue la homogeneidad y que alimenta el racismo, generando una jerarquía. La identidad de los migrantes inevitablemente se origina de esta ecuación, de este sumar y restar entre el extranjero y el nativo en desigualdad de condiciones.

En *J'ai pas sommeil*, el espectro se amplía y además pone en juego dos tipos de relaciones respecto de la condición de inmigrante. En primer lugar, tenemos a Daiga, una mujer lituana recién llegada a Paris en búsqueda de nuevas oportunidades pero que, para bien y para mal, inevitablemente es tratada a partir de su condición extranjera; sin hablar el idioma no se le puede reconocer como parte del grupo. Aunque su belleza y blanquitud la separan de los malos tratos, irremediablemente se enfrenta al desconocimiento de los códigos locales. En oposición, aparecen Theo y Camille, dos hermanos franceses, pero hijos de inmigrantes negros, cuya única opción ha sido desarrollarse a los márgenes del mercado laboral. Resulta interesante que en el transcurso del film, Daiga se integra de mejor forma y en mucho menor tiempo a la sociedad francesa, haciendo evidente que hay códigos en la piel que no pueden traducirse.

En la misma entrevista citada antes, respecto al cuestionamiento de si Maria era un personaje político, Denis responde «[…] éramos personalmente políticas. No necesariamente con un punto de vista frente a África, sino frente a estas mujeres. Y eso es también político.» En *35 Rhums*, una historia cercana a Denis porque se basa en la de sus padres, nos cuenta el doloroso tránsito que implica aprender a "dejar ir". Presenta la vida de Lionel, un padre a la espera de su jubilación, la de su hija y las de su círculo de amigos cercanos en un punto en el que afrontarán grandes cambios. Como los trenes cuyos recorridos no cesan hasta alcanzar el destino, Lionel tiene que aceptar lo que sigue. Esta cinta no sólo es interesante por la delicada forma en la que la cámara se aproxima a los cuerpos, retratando las tensiones que surgen entre lo que sus personajes quieren que suceda y su inactividad al respecto, fotografiando pequeños gestos e intercambiando constantemente el punto de vista de la cámara, para confrontar los modos de ver de sus personajes, sino también porque está ubicada en el contexto de los suburbios afrocaribeños en Paris, mostrando otra cara de la vida de los descendientes de la colonia. Vidas que, en este caso, en sus más íntimos detalles, son también actos políticos.

III

Las relaciones paterno-filiales también son un espacio para explorar la otredad. En la filmografía de Denis hay una larga lista de ejemplos de relaciones de hermanos que buscan, en el otro, encontrarse a sí mismos. Tal como ha indicado, con precisión, Adrian Martin: «Denis a menudo pregunta en su obra: ¿qué significa, qué se siente al ser un hermano, un hijo o un padre, miembro de una familia: reconocer, de repente que literalmente compartes tu piel, tu aspecto, tu interior, tu identidad material con otra persona?»[5]

En la cinta para televisión *U.S. go home* (1994), en *Nénnete et Boni* (1996) y en la reciente *Les salauds* (2013), podemos rastrear la historia de una pareja de hermanos, quizá la misma, aunque con diferentes nombres y en otras circunstancias. Esto es algo que persigue en general el trabajo de Denis en relación a sus actores y el transcurrir del tiempo, un poco a la manera de Richard Linklater, pero saltando entre ficciones. Hay espejismos que relacionan a unos personajes con otros a partir del actor/actriz que elige para interpretarles. Así podemos encontrar paralelismos entre la mayoría de los personajes de Grégoire Colin o Michel Subor, por ejemplo, pero también incluso en los de Béatrice Dalle y Vincent Gallo, todos actores recurrentes en su obra. En *U.S. go home*, Grégoire Colin y Alice Houri interpretan a Alain y Martine, hermanos adolescentes que viven en una localidad cercana a Paris, pero sin el caos citadino, aburridos de sus vidas en un círculo tan pequeño. Aunque tienen una buena relación, parece que sólo se dedican a fastidiarse el uno al otro. *U.S. go home* es tal vez la película más godardiana de Denis; recuerda a *Masculine Féminine* (Jean-Luc Godard, 1966) porque el conflicto gira en torno de la forma en la que hombres y mujeres se relacionan con el sexo y también, por el momento histórico en la que está ubicada. En este caso, además, la película muestra cómo los chicos y chicas son tratados de manera distinta una vez que dejan de ser niños (la madre de ambos permite a Martine asistir a una fiesta sólo si Alain le acompaña) y cómo esto se relaciona con sus primeras experiencias sexuales. Entre Martine y Alain como entre Nénnete y Boni, hay cierta tensión incestuosa fruto de las similitudes de sus cuerpos y las diferencias de carácter que los separan: «la atracción que siente un cuerpo hacia "ese otro" [se explica] debido al efecto espejo que provoca su observación.»[6] En *Nénette et Boni*, los hermanos se reencuentran luego de que ella se escape de la casa del padre, tras descubrir que está embarazada y se mude a la de él, un viejo apartamento que comparte con otros chicos. Boni tiene una obsesión con la panadera de su calle y sus pensamientos constantemente giran hacia su frustración sexual. Nénette, sabedora de esto, juega a provocarlo. Así, lentamente, recuperan el cariño que se tenían cuando eran niños. Hacia el final, la maternidad no deseada de Nénnete hace crecer dentro de Boni un deseo de autorrealización a partir del bebé, secuestrándolo incluso para evitar que ella lo dé en adopción, mientras su hermana, una vez ha dado a luz, busca poder fumar entre las colillas del cenicero. El género, otra vez en cuestión, esta vez es revertido.

Es fácil poder imaginar que la vida de esta pareja de hermanos los llevó por caminos inesperados hasta convertirse en Marco y Sandra Silvestri, protagonistas de *Les salauds*. En este film volvemos a ver de alguna manera el mismo patrón en su relación, aunque ahora adultos y con conflictos mucho más intrincados. Marco vuelve de su autoimpuesto exilio en el mar, tras el suicidio de su cuñado por aparentes problemas financieros, sólo para descubrir que Sandra se ha enredado con una red de prostitución que implica además a su propia hija y altos mandos políticos del país. Marco se enterará de todo esto de a poco mientras reconoce cada vez menos a su hermana. La similitud genética pareciera ser una carga una vez que se revela al otro como un desconocido; que pueden compartir información exacta en el interior pero que hacia afuera es un extraño. En *J'ai pas sommeil*, cuando Camille es detenido por sus asesinatos, un policía interpela a Theo sobre lo que haría si el detenido fuese hermano suyo. Theo responde: «mi hermano es un extraño para mí, así como tú.»

En 2012, durante un diálogo sostenido con el crítico de cine Eric Hynes, a propósito de su carrera, para el *Walker Art Center*[7] en Minnesota, Claire Denis confesaba no considerarse a sí misma ni poeta ni filósofa en ningún sentido. Su trabajo, reflexiona, tiene que ver más con la intuición y la forma en la que percibe el mundo. Si su cine tiene un carácter político tan claro, y una sobre atención a los cuerpos y las formas en las que se relacionan es porque la disociación étnica y de clase la marcaron desde muy pequeña: «y ese es el principio: dos superficies separadas, sean mundo o cuerpo, que tienden a congregarse y cuya unión final problematizará tanto las relaciones entre ellos como la manera de narrarse a sí mismos.»[8] Es real que cada uno de estos trípticos son movibles e intercambiables, y que además parecen descartar dos de sus más logrados y reconocidos trabajos, la visceral *Trouble every day* (2001) y la encantadora *Vendredi Soir* (2002), pero lo rico del cine de Claire Denis es que puede desglosarse desde muy diferentes enfoques y cada uno de los temas propuestos puede abordarse en cada uno de sus films desde perspectivas disímiles, haciendo la discusión interminable.

Notas:

[1] También en el texto: Mathilde Monnier y Jean-Luc Nancy, *Allitérations, Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005. Traducción: Felipe Kong Aráguiz

[2] Jean-Luc Nancy, *El intruso*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, p. 11.

[3] Carolina Urrutia, *Conversación entre Claire Denis y Alicia Scherson*, La fuga, 2011.

[4] Edouard Glissant, *Tratado del todo-mundo*, España, Elcobre ediciones, 2006.

[5] Adrian Martin, «*Ticket to ride. Claire Denis y el cine del cuerpo*». En Álvaro Arroba (ed.), *Claire Denis. Fusión fría*, Madrid, Ocho y medio, 2005, p. 72

[6] Sergio Morera, *La ficciones de Claire Denis. (1988- 2004) El cine bajo la piel*, Transit: cine y otros desvíos. http://cinentransit.com/las-ficciones-de-claire-denis-1988-2004-12/

[7] *Claire Denis dialogue with Eric Hynes*. https://www.youtube.com/watch?v=onYtE01KmFE

[8] Carlos Losilla, «*Claire Denis y el cine del cuerpo*». En Álvaro Arroba (ed.), *Claire Denis. Fusión fría,* Madrid, Ocho y medio, 2005, p. 119.

El cuerpo como protagonista en el cine de Bertrand Bonello

Por Luis Manuel Rivera

La historia del cine es la historia del cuerpo. Mejor dicho, la historia del arte es la historia de la representación humana. Básicamente porque desde la concepción de estos quehaceres, el objetivo ha sido el mismo: usar la figura o la ausencia del hombre para transmitir al espectador una idea. Las formas han sido de lo más diversas a través de tantos años y esas no las vamos a cuestionar, lo único que haremos será centrarnos en explorar las de un cineasta en particular: Bertrand Bonello.

El cine de Bonello ha añadido a esto una clara particularidad: el dolor como campo de juego. Todo pasa por el cuerpo y el dolor, asegura él mismo en un contexto general. En pantalla, si bien nos lo hizo saber de manera evidente desde *Le pornographe* (2001), misma con la que se presentó por primera vez en Cannes dentro de la *Semaine de la Critique*, no fue hasta *Tiresia* (2003) que nos dejó bien claro que esa era la forma que quería que tuviera su lugar en el cine: mostrando al cuerpo adolorido como protagonista; desnudo y sin mascaras de por medio.

El término desnudo no lo usamos en un sentido meramente denotativo, aunque es cierto que existen claras muestras de que al francés le obsesiona el uso sexual de los cuerpos, lo mismo que los que abandonan la ropa para ése y otros fines. Hay múltiples ejemplos —suficiente con echar la mirada un año atrás a su más reciente filme, *Nocturama* (2016)— de que puede darle a la desnudez un significado connotativo que incluye facetas emocionales y sociopolíticas por igual. Acorrala al ser humano en circunstancias en las que no tiene otra opción más que la de quedar evidenciado en figura y alma.

Ahora más que nunca, y quizá solamente porque no habíamos querido reconocerlo, se habla mucho de lo cercanos que resultan la antropología y el cine. Los cánones de cada una de las actividades habían sido puestos en los polos extremos durante mucho tiempo, cuando en la realidad no era así. Esta multidisciplinariedad a la que tanto se recurre ahora, de menos ha servido para incluso nombrar a una corriente como lo es el cine etnográfico, término que en particular me resulta un tanto reiterativo, pues creería que todo el cine es implícitamente etnográfico. Claro, siempre y cuando liberemos a esa ciencia de ser meramente un estudio académico destinado a los archivos de una universidad. Si acaso damos cabida a que lo etnográfico implica la exploración de los comportamientos sociales a través de cualquier medio, no existiría la menor duda de que todo cine es etnográfico en su interior. ¿Que si hay artificio de por medio se pierde el sentido del estudio? No, porque para llegar a esa recreación hubo que recurrir a una investigación previa o de menos analizar la experiencia propia. Siempre nos estudiamos a nosotros mismos para seguir actuándonos y parecer cada vez menos improvisados, tal y como lo dice el escritor Javier Cercas, existe un «hecho incontestable de que todos representamos un papel, de que, igual que actores en un escenario, todos somos y no somos lo que somos».[1]

Esto Bonello, así como algunos otros cineastas, parece entenderlo de manera más directa y racional. Los ejemplos son bastos a la hora de saber que el director pretende plantarse frente a cuerpos en movimiento y dotarlos de un contexto muy particular, poner la cámara y dejar que la sincronía suceda. Su corte autoral, si así queremos llamarlo, suele ir más allá de lo convencional a través de tres elementos: la despreocupación por el pudor, la nula intención moralista y la incorrección, tanto política como social. Todo ello llevado en un vehículo de lentitud, que no de contemplación, el cual parece tener ya muy bien calculado. El mejor ejemplo de ello, es su versión cinematográfica de la vida del diseñador de modas Yves Saint Laurent, un *biopic* pausado pero a la vez lleno de energía en el que el color es su mejor aliado téc-

nico y el glamour del personaje su mayor arma emocional.

De cualquier manera que lo argumentemos, es difícil decantarse por una sola de sus películas para colocarla como ejemplo de lo que su cine representa, es cierto que al menos la mitad de sus obras están cargadas de un alto tono sexual, pero encasillarlo ahí sería descartar una cara que sobre todo con sus dos últimos largometrajes, *Nocturama* y *Saint Laurent* (2014), y con su cortometraje *Sarah Winchester, opéra fantôme* (2016) —mismo que explora el cuerpo a través del personaje de una bailarina de ballet—, ha demostrado que su cine no se trata de un mero acto de provocación, como en ocasiones se le ha calificado.

Por otro lado, el cuerpo podría ser criticado de ser un obstáculo con ciertas limitantes expresivas que le vienen de origen, pero a su vez es el único dispositivo que tenemos para usarlo como una especie de *hardware* y enfrentarnos con ello al mundo. En este sentido, es también un contenedor de sustancias que resultan en abundancia significantes en las relaciones entre personas a la hora de plantear discursos: la sangre, la leche materna, los fluidos sexuales, el sudor y demás líquidos, son claves en la formulación de la estética de muchos cineastas incluido el propio Bonello. Y es ahí donde aparece otro recurso en paralelo al que el francés recurre de manera frecuente: la plasticidad. Los personajes que diseña, y muy particularmente los de *L'Apollonide* (2011), poseen una especie de personalidad plástica, que más que parecer falsa, sirve como método de ironización de una realidad que suele rebasarnos.

Dicho todo esto, y con ejemplos como el trabajo del cineasta que nos concierne ahora, a veces pareciera que el cine es el medio más indicado para lograr transmitir al otro esa sensación conjunta de movimiento, humanización e ideologías. Vincent Amiel lo dice con mucha mayor perspicacia, «el cine sin dudas es el último (¿o lo ha sido?) que puede ofrecer a la mirada un movimiento lastrado, no separado de la corporeidad de las formas, en el cual el grano no desaparece en beneficio de la rapidez de acción, ni la materia en beneficio del relato».[2]

Es decir, que estamos frente a una herramienta que unifica elementos que parecieran sueltos en la realidad paralela y los ata a un mismo cabo. El objetivo, es que la figura que tenemos frente a nosotros sea lo suficientemente poderosa como para dedicarle nuestro tiempo observando la pantalla.

Más allá de que todas las partes del cuerpo tienen unas funciones y alcances particulares, el rostro ciertamente sobresale de entre todas para ejercer un papel sin el que muchas cosas, la mayoría de hecho, no serían posibles. En primer lugar, porque pertenece al actor y también al personaje, los cuales se enfrentan todo el tiempo y, aunque se suele decir que el primero trata de desprenderse de sí mismo para desempeñar al segundo, la realidad es que eso nunca se logra por completo. Una mano, por ejemplo, es completamente sustituible y el espectador seguramente no lo notará, pero un rostro no lo es. La muestra más clara de esto y de las posibilidades que ofrece dentro del cine del francés, es *Tiresia*, ahí, Bonello decide que la dualidad del personaje protagónico tendrá rostros de dos distintos actores (Clara Choveaux y Thiago Telesque), en cambio, para dos personajes

diferentes secundarios, elige a la misma persona (Laurent Lucas). Si bien es cierto que el cuerpo es el medio, el rostro resulta la mayor de las veces el detonador para transmitir las emociones. No hay forma de concebir el uno sin el otro.

«Las categorías de la vida son precisamente las actitudes del cuerpo, sus posturas»[3], afirma Deleuze. Podríamos adaptar la sentencia a que las categorías del cine son también las actitudes que el cuerpo toma frente a la cámara.

De la guerre (2008) es probablemente el filme más alejado de ese Bonello carnal que sobresale en el resto de su obra. O como mínimo es en el que menos se observan de manera clara todos estos aspectos de los que hemos hablado. Basada en el libro del mismo nombre de Carl von Clausewitz, la película aborda al cuerpo desde otra perspectiva, quizá un tanto autobiográfica —pues trata el retiro de un director de cine inmerso en una crisis existencial—, en la que el sujeto es estudiado en su relación con el resto de las personas. Las situaciones y no los efectos directos sobre la figura humana es lo que la película explora, y eso quizá la convierte en la más convencional de su filmografía, que no por ello desdeñable. Por último, y para cerrar de manera cronológica a la fecha de publicación de este texto: *Nocturama*. Elegir a la obra más frontal de Bonello es una tarea complicada, pero esta película podría serlo, porque además es la ocasión en que el francés se involucra de manera más clara con la realidad de su país y mejor la confronta. En la tesitura de obras como *Soumission* de Michel Houellebecq, el filme pone sobre la mesa el tema más incómodo para Francia en los últimos meses. El terrorismo que ha sufrido la capital francesa funciona como referente para poner en escena a un grupo de jóvenes que planean una serie de atentados en la ciudad. Sin embargo, llevarlos a cabo no es en sí mismo la manera en que los personajes confrontan, lo es el momento en el que los agresores se refugian en un centro comercial y empiezan a explorarse entre ellos dentro de un lugar que naturalmente remite a la plasticidad y la pose, y nuevamente es aquí donde esos elementos exponencian al cuerpo —al grado de la representación de caricias sexuales de uno de los actores hacia un maniquí en traje de baño— para mostrarse de la manera en que más le gusta a Bertrand: desnudo y adolorido.

Notas:

[1] Javier Cercas, El impostor de 'el impostor', El País, 2014.

[2] Vincent Amiel, Le Corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes, PUF, 1998.

[3] Gilles Deleuze, Cine-2: La imagen-tiempo, Paidós, 1993.

Cuando el cielo se desgarra y el amor resplandece

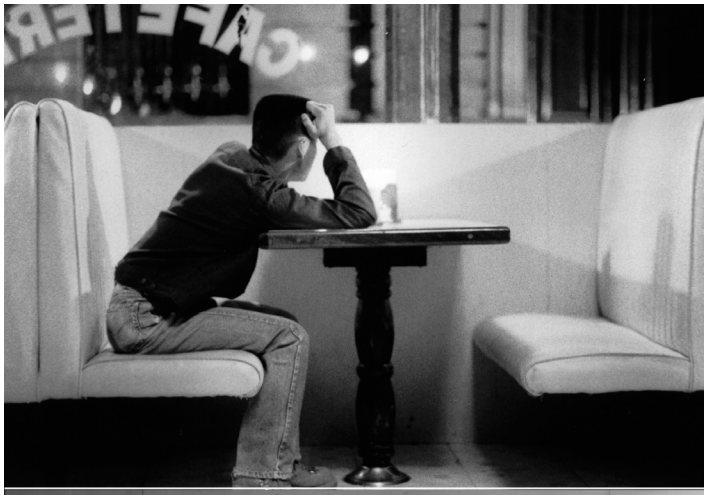
Lo imposible-cinematográfico en Julián Hernández

por Rafael Guilhem

En 1978, tras concluir el rodaje de *El matrimonio de María Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1978), Rainer Werner Fassbinder viajó a Nueva York junto a Armin Meier —un joven de secreta belleza, a quien el director alemán consideró su gran amor—, para intentar resolver la profunda crisis por la que pasaba la pareja. En algún momento del viaje, Fassbinder tuvo una aventura que ocasionó la ira y los celos de Armin, provocando su repentino regreso a Múnich. Desde el país norteamericano, Fassbinder le escribió una larga carta donde le decía que su relación había terminado. Sin embargo, Armin era analfabeta, por lo que recorrió la ciudad en busca de alguien que le ayudara a descifrar la compleja prosa con la que estaba escrita la carta, que contenía una mezcla de belleza y amargura. Poco tiempo después, el cuerpo de Armin fue encontrado sin vida en su apartamento, tras haber ingerido una gran cantidad de somníferos y alcohol. Ese año, Fassbinder realizó *Un año con trece lunas* (I*n einem Jahr mit 13 Monden*, 1978), una película de expiación dedicada al gran amor que nunca regresaría.

Esta historia tan imposible como verosímil, fue el preámbulo que dio pie a *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003), ópera prima del realizador Julián Hernández, que versa sobre un encuentro amoroso que, tras una carta de despedida, deja a Gerardo vagando por la ciudad en busca de explicaciones. Esta deriva es guiada por el deseo, que se habría de entender no como una carencia ni una pulsión sino como una fuerza que moviliza los cuerpos, o dicho con mayor precisión, lo que se ubica entre-los-cuerpos; su atmósfera. Lo interesante es notar cómo Hernández materializa esto en sus películas. Por ejemplo, en el constante movimiento de la cámara, que aparece desde sus primeros cortometrajes, como su notable estudio del plano secuencia en la trilogía *Vivir* (2003), donde ya hay una preocupación por cómo mover un mundo y organizarlo a través del cine. De algún modo, sus cortometrajes no son jamás un elemento menor a sus largometrajes, por el contrario, son momentos de experimentación de la forma que, podemos decir, traen las incursiones y descubrimientos más sugerentes de su filmografía. En ellos, se vislumbra la maquinaria de este cine que juega entre aparecer y desaparecer los personajes; atraerlos o repelerlos a través de precisas coreografías entre la cámara y los cuerpos. Tanto en *Mil nubes*, como en *Rabioso sol, rabioso cielo* (2009), películas que funcionan en paralelo por sus elementos compartidos, la ciudad es el espacio del deseo, la deriva y la espera. Las calles, los lugares públicos y los puentes, ponen en juego las conexiones de las personas, pero también sus desencuentros y soledades. Los cuerpos a menudo están fuera del ritmo citadino, como si los guiara una fuerza a contracorriente —entendida aquí como deseo— que los coloca fuera del tiempo y el espacio, prolongando su sensibilidad al mundo.

Las miradas, cuando se cruzan, llevan a la intensidad que existe también tanto en el amor radical de *Nazareno Cruz y el lobo* (1975), de la que hablaré más adelante, como en *Lo importante es amar* (*L'important c'est d'aimer*, 1975) de Andrzej Zulawski, que paraliza el delgado hilo de tiempo situado entre los cuerpos, apelando a la música como reencantamiento del mundo. Las miradas se convierten en el primer movimiento del cuerpo y sólo cuando encuentran una que les corresponda, se desfasan de la realidad sin abandonarla. Se trata de un tanteo, donde cual faros, se abren y se cierran en su búsqueda, a la manera de los modelos de Robert Bresson, que bajan con suavidad su visión hacia el suelo, para después devolverla frontalmente como un arma de ternura y transparencia absoluta. El final de *Mil nubes*, también seguirá al de *Pickpocket* (1959) del realizador galo, con la sentencia de Gerardo: «Si supieras qué camino tan largo he tenido que recorrer para estar junto a ti».



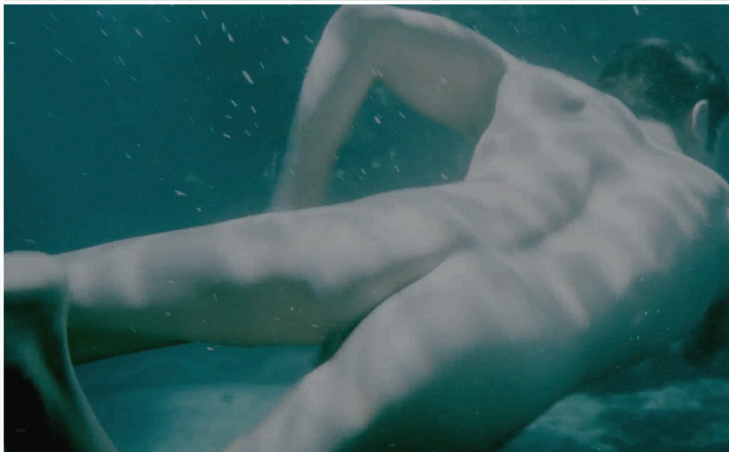
El hecho de que la cámara se mantenga en un vaivén, hace permanecer a los cuerpos en quietud, igual que los barcos después de una tormenta, oscilando alrededor de ellos como soles. La realidad se interviene con una precisión formal descomunal para el cine mexicano contemporáneo, haciendo de la cámara otro cuerpo que danza, desencuadra el espacio y transforma sus velocidades y magnitudes. Desde luego, los cuerpos en esta situación no podrían existir fuera del cine, es este dispositivo el que los reordena, los atraviesa y los produce; a veces los captura como gigantes y en ocasiones como animales frágiles, al acecho o recién atacados. En cada plano, están en la tensa línea entre la vida y la muerte, o lo que es equivalente, la vida limítrofe. Tal vez el movimiento de cámara más característico de Julián Hernández, además de la cámara giratoria a la manera de *Ruleta china* (*Chinesisches Roulette,* 1976) del ya mencionado Fassbinder, sea la elipsis dentro del plano secuencia; un juego entre la continuidad y la ruptura, elementos inseparables que transitan entre la ausencia y la presencia, como hendiduras entre cuerpos (incluyendo la cámara), que vibran, danzan. Me parece, en ese sentido, que el cuerpo de la bailarina Gloria Contreras, que aparece al inicio de *Yo soy la felicidad de este mundo* (2014), es el menos danzante en la filmografía de Julián. Por el contrario, son los cuerpos masculinos, filmados como femeninos (lo que hace Claire Denis en *Beau Travail* [1999]), los que establecen una gramática propia, un abecedario de gestos y posturas siempre alineados a una fuerza que los excede, cual creaturas del deseo y sobrepasados por una puesta en escena que no se limita a la escala humana, por el contrario, la sobrevuela indagando también en la huella que dejan las presencias y los objetos, su vacío, sus recorridos y olvidos, propios del desgarro proyectado en los aspectos visibles y audibles de la realidad.

Ya desde *Mil nubes*, sin duda su mejor cinta junto a varios de sus cortometrajes, se establece la estructura que se repite película a película en el cine del director mexicano: la unidad que se fragmenta y aunque intenta recuperarse, se ve imposibilitada para hacerlo. Ahí se interroga por lo que sobrevive de las relaciones; los vínculos afectivos y sus atisbos en medio de la soledad. La sustancia invisible que cohesiona los cuerpos, que se traza entre los espacios que alejan y aproximan a los sujetos. El misterio que se mantiene a la espera de que los personajes se conecten, si es que esto acontece, o bien, los momentos que se dejaron pasar para

siempre y que nunca volverán, aunque los anhelos lleven a los sujetos a obsesionarse con esa oportunidad extinta. En *El cielo dividido* (*Der geteilte Himmel*, 1964), la película alemana de Konrad Wolf, con la que el segundo largometraje de Hernández comparte, no sólo uno de los títulos más bellos de la historia del cine, sino una preocupación por lo que une a las personas; por el amor y su devastación, Manfred, un químico que presenta un proyecto a las autoridades de la República Democrática Alemana, es rechazado y orillado a probar suerte en la Alemania Occidental, y al mismo tiempo, a separarse de su gran amor Rita quien, a pesar de seguir sus pasos, no logra adaptarse al entorno tan diferente del lugar y decide regresar a la parte Este de Berlín. Unos días después, el muro de Berlín es construido, separando a los amantes definitivamente. Uno de los ecos que deja este sufrimiento ilimitado, son las palabras de Rita: «todos sienten haber perdido algo para siempre». Esta imposibilidad de unión, se repite en la película de Julián Hernández, cuando Gerardo busca consuelo en Sergio tras la negativa de Jonás, su enamorado que se deja llevar por el deseo de una noche. Cuando éste intenta revertir la situación, ya es demasiado tarde. Una vez más, a partir del cine, se hilvana desde lo cotidiano un aura que abre la experiencia, el amor parece nunca culminar («amor, jamás acabarás de ser amor»), y es tal vez eso lo que establece el afecto, lo que está más allá de un individuo, en los lazos ignotos e indómitos, para los que no surgen las palabras. Por eso las personas de estas películas navegan en silencio, desorientados con los significados de los vocablos que cortan con atrocidad la realidad en un instante.

En *Rabioso sol, rabioso cielo*, se intenta la tregua con este amor perdido: «el cielo siempre se acuerda de los hombres capaces de sentir amor». Dividida en dos partes (como *Tropical Malady* de Apichatpong Weerasethakul), una en la sordidez urbana y la otra en un espacio mítico en donde los personajes con los cuerpos tatuados, pintados y enlodados, tratan de encontrar el amor, guiados por la diosa Tatei. En esta segunda parte, los personajes son unos con el paisaje; las lágrimas se hacen arroyos y los cuerpos montañas (igual sucede en *Bramadero* [2007] donde los hombres recostados, remiten a volcanes mexicanos contrastados con la ciudad); se metamorfosean para aspirar a fundirse con el otro, con el todo. Son amores desbocados y llevados al borde de la piel, pero inevitablemente quiméricos. Besos llenos de arena, de experiencias corporales que atan a esta película con la grandiosa *Nazareno Cruz y el lobo*, de Leonardo Favio, donde el hecho de que Nazareno se convierta por las noches en lobo, impide que su amor con Griselda perdure y en cambio, es destruido por la tragedia.

Así, es siempre un muro, una transformación corporal, una carta, una incomprensión o un deseo náufrago, lo que impide a los cuerpos estar juntos; vivir en lo físico, lo intangible e inefable. El amor, para los personajes de Julián Hernández, es el motivo de su inevitable quebranto. Hacia el final de la película alemana *El cielo dividido*, Manfred y Rita conversan sobre lo que en la distancia les pudiera hacer permanecer juntos: «antes, los amantes elegían una estrella para ahí reencontrar su mirada ¿nosotros qué elegiremos?», pregunta Rita. «El cielo, que no puede dividirse», contesta con certeza su amado. Ella, entre reprochando y temiendo, sentencia: «El cielo es lo primero que se divide».



Vidas elípticas de Angela Schanelec

por Eduardo Cruz

A la orilla del río dos soledades tímidas que se abrazan.
J. L. Ortiz

La obra de Angela Schanelec es uno de los ejemplos más exquisitos del cine contemporáneo. Agrupada junto a Christian Petzold, Matthias Luthardt y otros exponentes del joven cine alemán de nuestro siglo en lo que la prensa ha llamado *La escuela de Berlín*, ella destaca por su precisión formal. Es una cineasta que piensa plenamente la puesta en escena y que desafía los modelos de la narrativa convencional. Su cine pareciera un ejercicio constante de perfeccionamiento del uso del espacio y el tiempo cinematográfico. Desde *He pasado el verano en Berlín* (I*ch bin en sommer über in Berlin geblieben*, 1993), uno de sus primeros cortometrajes, hasta *Camino de ensueño* (*Der traumhafte weg*, 2016), su más reciente film, la elipsis y el fuera de campo son puestos a prueba. Sus películas, sucesiones de «bloques de intensidad»[1], no necesariamente relacionados de forma consecutiva, exploran la soledad humana a partir de la observación puntual de lo cotidiano. Colección de momentos ordinarios que dotan de importancia al más mínimo acto.

Lo cotidiano es la oquedad[2], dice Blanchot , los "espacios vacíos" de la vida que sin embargo, en su espontaneidad la contienen y, por lo tanto, es lo más concerniente a nosotros mismos, lo más cercano a nuestra verdad interior. Contrario al trabajo de muchos otros cineastas similares, el de Schanelec no es un cine naturalista; su estética responde a una búsqueda por descifrar esta verdad interior, su relación con los deseos y afectos que nos mueven, y la manera en que intervienen las relaciones interpersonales. Su puesta en escena es una indagación por la emoción filmada. «Filmar una emoción no es filmar a un actor pretendiendo sentir una emoción.»[3] A Schanelec los actores le interesan en tanto seres humanos y en cómo los diálogos les afectan, más que en como los interpretan. De ahí que los cuerpos en su cine se reduzcan a sus tránsitos habituales y sean presentados en pedazos, separados y muchas veces ocultos. La máxima de Bazin: «encuadrar es también un esconder», se materializa con la precisión de un reloj suizo en el cine de Schanelec, pues siempre queda algo que permanece invisible. Pocas veces los personajes aparecen encuadrados juntos —salvo en planos generales— y las miradas apuntan siempre hacia más allá de la pantalla, erotizando sus bordes. Mientras los personajes ven, nos corresponde a nosotros, los espectadores, descifrar sus miradas.

La cámara fragmenta sin piedad a los cuerpos que contiene, es tal vez por esta razón que sus personajes huyen del cuadro constantemente a sabiendas de que la misma, casi siempre fija, no los perseguirá. Además, Schanelec encuadra dentro del cuadro; objetos, muebles y otros sujetos se instrumentalizan para jamás permitir la desnuda exposición de un cuerpo en su totalidad. En *Camino de ensueño*, los rostros casi desaparecen. La película se cuenta con encuadres muy cerrados. Las tomas de manos y pies dominan el metraje. Al evitar las caras, Schanelec renuncia a cualquier presupuesto psicológico que un rostro pueda sugerir, permitiendo a la cualidad gestual de las manos imprimir el carácter dramático.

El aeropuerto —espacio de tránsito, sin pertenencia, en donde el tiempo pareciera correr de forma distinta; y lugar natural para el cine del Schanelec—, es el escenario de otra de sus cintas, *Orly* (2010), en donde la directora, casi de forma azarosa, nos cuenta fragmentos de vida de un grupo de individuos que permanecen a la espera de su vuelo. El mundo entero es un aeropuerto para los personajes de Schanelec, perdidos y solos a pesar de estar en un espacio atribulado. En esta cinta hay una de las escenas más bellas de su filmografía, potente y frágil a la vez. Mientras caminan en medio de un raudal de personas que sólo miran al frente, un chico y una chica sin nombre, desconocidos entre sí pero conscientes de la existencia del otro en ese momento, voltean y por un segundo cruzan sus miradas. Imperceptible acto de rebeldía que como una piedra lanzada en un lago, perturba la calma. «Estaba hambriento pero tenía miedo de comer solo», dirá una voz en *off* más adelante. Esa sensación es la que inunda toda la obra de Schanelec. En otro momento, hay una amenaza no aclarada que obliga a todos a desocupar el aeropuerto, que al quedar vacío, pierde su aire de soledad. La soledad se la llevan las personas consigo. En palabras de Bataille:

«En la base de cada ser existe un principio de insuficiencia.»[4] Entre sus personajes hay una lucha por comprenderse entre ellos a pesar de su imposibilidad de comunicación, de su desconexión. Es por ello que el cuerpo es percibido también como una barrera para la expresión de los sentires, más que una herramienta para transmitirlos. En *Atardecer* (*Nachmittag*, 2006) —cinta que inevitablemente recuerda a *La Ciénega* (2004) de Lucrecia Martel— hay una escena en la que después de un largo diálogo entre una ex pareja que apenas descubre cuan equivocados estaba el uno respecto de los pensamientos del otro, culmina en un intenso abrazo, como si quisieran borrar los cuerpos que encierran lo que piensan y lo que sienten pero que no les permite expresarlo todo.

En ese sentido también es notable el trabajo de la autora respecto al sonido. En *Marsella* (*Marseille*, 2004) por ejemplo, hay una gran cantidad de conversaciones en fuera campo, personajes circunstanciales que apenas si vemos pero que inundan el universo de la protagonista, forastera en una tierra desconocida intentando poner en orden su vida. Mientras que en el resto de su filmografía encontramos que pocas veces los diálogos coinciden con tomas de labios emitiéndolos. Su cine devela la inutilidad del plano contra plano entendido de forma clásica y explora la relación a nivel semántico entre el que habla y el que escucha. La dimensión sonora además cobra protagonismo en su aportación a la construcción de ambientes, el sonido acusmático genera atmosferas, lo mismo en el aeropuerto de *Orly* que en la casa de verano de *Atardecer*.

Entre *Camino de ensueño* y *Orly* se erige, además, una interesante contradicción formal que sin embargo, responde a la misma motivación y que confirma la preocupación de la directora por capturar la esencia de la emoción. Como ya vimos, la primera se construye a partir de encuadres cerrados que aíslan los rostros de las voces que escuchamos, mientras que la segunda filma a sus actores desde una distancia considerable, siempre rodeados de muchas otras personas en constante movimiento. En ambas cintas, Schanelec consigue exponer el mundo interior de sus personajes, no develándolo sino haciendo notar todo lo que no se dice porque no se sabe cómo. Su cámara, perfora los cuerpos para llegar a las emociones. «En vez de imitar la vida, se trata de inventar una forma de expresión que dependa exclusivamente de la mediación de una cámara con todo aquello que es su exterior.»[5] Su obra, desde su sencillez, elabora una de las más honestas formas de expresar la vida a través del cine.

Notas:

[1] Roger Koza, Catálogo FICUNAM 2017, México, 2017, p. 206.

[2] Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1994.

[3] *Un mundo indeterminado, el cine especulativo de Angela Schanelec*, Conferencia Magistral, Cátedra Ingmar Bergman XXIII sesión, FICUNAM, México, 2017.

[4] Georges Bataille; citado por Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, Madrid, Editora Nacional, 2002, p. 19

[5] Roger Koza, op. cit., p. 207.

ENTREVISTAS

Mudar mundos

Entrevista a Nele Wohlatz

Correspondencias

Platicamos con Nele Wohlatz (Hannover, 1982), directora alemana radicada desde hace algunos años en Argentina, a propósito de su visita a la Ciudad de México para presentar El futuro perfecto *(2016), una película que versa sobre la extranjería y los encuentros con la otredad.*

Queríamos comenzar preguntándote sobre el tema de la otredad en El futuro perfecto. Parece que las diferencias entre individuos generan tanto relaciones conflictivas como de conciliación. ¿Cómo trabajaste este tema, cuál es tu interés en él?

El punto de partida de la película era mi incomodidad en Argentina como directora de cine. Ahí empecé a hacer películas; anteriormente había co-dirigido una película en el norte de Argentina, en la frontera con Brasil. Fui a una escuela de artes en Alemania y me mudé a Buenos Aires, donde empecé a filmar. Dirigí esa película y sabía que me tocaba hacer otra de muy bajo presupuesto y con lo que tengo al alcance, o sea, en Buenos Aires y con la gente que conozco ahí, pero no terminaba de entender desde qué punto de vista hacer algo en Buenos Aires; qué contarles a los argentinos. Estaba muy confundida sobre mi propio rol de extranjera, hablaba español pero no lo suficientemente bien, igual que hoy, hoy ya hablo mejor pero igual me sigue pasando lo mismo, que cuando la gente hace juegos de palabras, chistes sutiles o habla entre líneas, muchas veces no comprendo.

No sabía qué narrar en Argentina, en castellano, dirigir gente que habla español como lengua nativa. Dije: «bueno, en realidad lo único que me queda es hacer algo a partir de este problema, sobre la experiencia de una extrajera, hacer una película que realmente abarque la ciudad a partir de la condición extranjera». Me gusta un poco ver las películas como un juego que tiene sus propias reglas, puede ser cualquier cosa, siempre y cuando sea coherente en sí misma. Entonces pensé que sería bueno hacer una película en la que todas las reglas salen a partir de esa condición de extranjera. Me propuse buscar otra extranjera y ver cuál era su historia, para desarrollar algo a partir de ahí. De alguna manera sabía que no quería hacer algo con otra alemana u otra europea. Fui al instituto de idiomas en donde filmamos parte de la película —porque yo daba clases de alemán ahí—, y pregunté por los cursos de español para extranjeros, pero me respondieron que sólo tenían un programa intensivo para chinos. Para mí fue perfecto, era algo totalmente desconocido para mí. Eran chicos que están recién empezando a hablar castellano, o sea que la otredad está muy fuerte en el estado en el que están, y me interesaba mucho buscar a alguien de ese grupo para armar un triángulo de extranjería entre Alemania, China y Argentina, y así poder partir de una distancia muy grande entre los unos y los otros, que era también lo que pasaba entre la protagonista y yo, y ver —a pesar de venir de mundos tan diferentes— hasta dónde llegamos y dónde conectamos. Es algo que pienso que marca en realidad nuestra vida de todos los días, con la gente que incluso es muy cercana a nosotros: tu pareja, tus padres, hermanos o amigos. Muchas veces, como supuestamente son cercanos, nos olvidamos que en realidad son otros y es ahí en donde pasan todos estos malentendidos. Por lo mismo es que me interesa más el cine de Bresson, o un estilo de actuación que vine más de las ideas de Bresson, que no trata de mostrar todo, porque nadie puede mostrar todo, porque nadie lo sabe todo; los actores no saben todo de su personaje y si pretenden saberlo me aburre mucho, hay que dejar cosas al aire.

Es interesante lo que dices, porque Xiaobin y sus compañeros no son personajes en el sentido estricto, tienen la complejidad de una persona. ¿Cómo fue esta traducción de una vida a su ficciónalización?, ¿cuál fue tu proceso de

trabajo con los actores o con los no actores, en este caso?

Lo primero que hice fue más cine documental, pero rápidamente me generó cierta incomodidad, porque sentía que a pesar de pretender que eso es la realidad, estaba manipulando un montón de cosas. Quizás también tiene que ver con que no estudié cine y siempre me ha interesado mucho saber cómo se hace el cine o cuáles son los mecanismos que generan que algo empiece a ser percibido como ficción. Quizás porque siento que cada película es parte de mi escuela de cine y voy aprendiendo a hacer películas mientras las hago. También una cosa muy práctica que percibí en los intentos de documentales que hice, es que me pongo muy nerviosa cuando las cosas pasan en el momento; siento que corro detrás de la realidad y, por el otro lado, que después tengo que encontrar la película en el montaje. Esas dos cosas me ponen muy nerviosa, entonces decidimos empezar un proceso de desarrollo muy distinto —que en realidad nos fuimos inventando mientras lo hacíamos—. Cuando conocí a Xiaobin en la escuela, sabía que tenía muchas ganas de trabajar con ella, por su historia y por su fuerte presencia en cámara. Ella había llegado dos meses antes, casi no hablaba español, así que fue empezar muy lento todo. Empezamos a pasar mucho tiempo juntas: conversábamos, íbamos al cine, la invité a mi casa a comer, fuimos a restaurantes, a plazas y lugares en la ciudad. Nos hicimos amigas y me convertí en una especie de hermana mayor, además de testigo de toda esa primera época de su vida en Buenos Aires, la que después cuenta la película. Todo ese tiempo fui juntando material para el guión, aunque ya tenía la idea para la estructura dramática, que consistía en mezclar escenas de su vida con clases de español, y que la película avanzara a partir de las clases de español, o sea, que al principio no avanza y casi no pasa nada porque ella no puede hablar entonces no hay posibilidad para el diálogo, ni tiene relación con el lugar, con nada. Por eso al principio la película es muy simple, también el lenguaje de la cámara es muy simple, no se mueve. Cada escena es un solo plano que no dura mucho, a medida que va avanzando con el español, también su relación con las personas va complejizándose, e igual, la cámara empieza a recorrer los lugares y las escenas se hacen más largas. Y claro, el final es que llegan al modo condicional, que es como el modo en el que ya se completa en su nuevo idioma, y entonces también tiene la posibilidad de imaginar futuros.

Toda esa estructura ya la sabía, y sólo junté las cosas. La cuestión ahora, era cómo hacer que ella actuara todo eso que estábamos escribiendo. Entonces se sumó al proceso una tercera actividad, que era juntarse con ella y con el coguionista, e inventar una escuela de actuación para Xiaobin. Empezar a hacer ejercicios de actuación muy simples y darnos cuenta de cuál podría ser su abecedario de actuación, cuáles eran sus posibilidades, qué debía practicar y cómo podía dirigirla yo. Se trataba de encontrar un código en conjunto para ella como actriz de sí misma. Cuando sentimos que ya había algo, ampliamos ese taller de actuación e invitamos a todos los estudiantes chinos de la escuela de idiomas que tenían ganas de participar, e hicimos lo mismo. Así se fue creando un grupo y un espacio divertido, al que la gente iba y se sentía bienvenida y relajada. Poco a poco fuimos probando cosas y así fuimos desarrollando las clases de español para la película. Cuando sentimos que habíamos encontrado el tono y que los chicos estaban listos empezamos rápidamente a filmar, antes que se desarmara todo. Honestamente, no me pregunto tanto entre las diferencias de documental y ficción, no me interesan mucho, siento que es un poco forzada la diferencia y que lo que se hace es una película que puede o no funcionar.

Hay un tema con el idioma en tu película, claramente. Haces una aproximación al español sin partir de él, es decir, desde el chino, el alemán y el hindú. ¿Cómo consideras esta cuestión de la lengua en tus personajes, o sea en relación a estar aprendiendo el idioma?

A veces me preguntan en qué idioma hablábamos durante el rodaje y obvio que era español, porque es una película de muy bajo presupuesto y no había traductores al hindú o al chino. No me molestaba porque sabía que gran parte de la película podía ser un castellano que podía provenir directamente de los libros de idiomas. De hecho, muchos diálogos los escribí buscando inspiración en los libros de idiomas. Al comienzo, cuando empecé a hacer entrevistas a los estudiantes chinos para buscar al protagonista de mi película, me invitaron a ver una obra de teatro que hicieron para el fin del ciclo escolar. Era un fragmento de una obra de teatro china, que alguien había traducido al español, realizada por los chicos que recién empezaban a estudiar el idioma en el instituto. Por un lado, era muy simple, porque cada uno iba al frente del escenario y decía su texto, que claramente había aprendido con mucha fuerza, tal vez sin ni siquiera entender lo que decía. Como estaban tan concentrados en el hablar, no hacían esas gesticulaciones exageradas que muchas veces hacen los no-actores al pensar que tienen que enfatizar algo, sino que el cuerpo estaba bien tranquilo y todo el drama estaba en el hablar. Fue fascinante, porque el texto era una ficción cualquiera que no tenía que ver con la vida de ellos, lo que resultaba muy aburrido pues no se transmitía mucho, pero a la vez, tenías gente ahí que había llegado recientemente a su nuevo lugar, y que luchaba con poder generar esos nuevos sonidos, muy distintos al chino. Esa lucha era real y física, a pesar de que el texto era una ficción y eso me encantó, pensé que me gustaría de alguna manera generar ese tono para la película. Porque la verdad de la película está en cómo se habla, no en lo que se dice. El idioma siempre fue español y, mucho más tarde, cuando ya teníamos una gran parte filmada, o cuando ya empecé a entender cómo funcionaba esta película, recuerdo que un día volví del rodaje a casa, muy contenta y me di cuenta que en realidad era una apropiación de nuestro nuevo idioma, como que al hacer una película en español mal hablada, de repente recordé mi español mal hablado y mal entendido, y que me pesaba tanto en mis primeros años en Argentina —quizás me pesaba mucho más que a Xiaobin— yo qué sé, pero a mí personalmente me pesaba y de repente sentí el impulso de que estábamos haciendo una película casi completamente en un español mal hablado, pero que igual nos gustaba cómo estaba quedando, entonces sentí que era también una forma de apropiarnos de nuestro nuevo idioma cotidiano y de hacer las paces con el hecho de que vivo en un idioma que hablo mal.

Y por último, ¿crees que las relaciones humanas pueden trascender las diferencias lingüísticas, esto es, se pueden crear grandes lazos entre personas que hablan un mal español, por ejemplo?

No sé, creo que es un proceso, porque también los idiomas cambian todo el tiempo, no son una cosa fija; se transforman a través del uso. Por ejemplo, mi relación con el alemán está cambiando desde que vivo en Argentina. En ese sentido, creo que uno pasa por muchas fases. Yo intenté insistentemente entender la relación de Xiaobin con su novio Vijay, que no es el mismo que actúa de Vijay en la película, pero que es alguien que existe en la vida real y simplemente no terminaba de entender qué armaba esa relación totalmente prohibida e imposible, qué era lo que le daba el valor si era tan compleja y tan complicada a partir de las tradiciones de ambas familias. Por un lado, pensé que quizás a Xiaobin le interesaba precisamente eso, armar una gran provocación hacia sus padres, pero también comprendí que como estaba sola, tenía ganas de tener a alguien y al tener ganas de alejarse de China, no le interesaban los chinos, pero a la vez casi no hablaba español, lo cual la ponía en una distancia muy grande de los latinoamericanos, además de las cuestiones culturales, obviamente. Entonces era lógico que buscara a alguien que también venía de otra parte y con quien comparte la condición de estar un poco aislada en la nueva sociedad por el idioma; juntarse, aunque casi no compartieran el idioma, también sentí que era una cosa transitoria. En cuanto a Xiaobin y yo, que venimos de mundos muy distintos, fue toda esa relación con el español lo que nos acercó mucho; no la información que podemos pasar por el español, pero sí el compartir nuestra relación con el idioma.

La trascendencia de los seres comunes

Entrevista a João Pedro Rodrigues

Correspondencias

En el marco de la séptima edición del Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM)*, conversamos con João Pedro Rodrigues (Lisboa, 1966), quien presentó* El ornitólogo *(*O ornitólogo*, 2016), su película más reciente, que recupera algunas de las preocupaciones que recorren su obra, como la transformación corporal, el extrañamiento de la realidad y la trascendencia de las cosas simples.*

El cine es un reordenamiento del mundo y también del cuerpo; de las posturas, los gestos y sus potencias, entonces queríamos preguntarte: ¿cómo filmas tú los cuerpos, qué quieres mostrar de ellos y qué corporalidades se producen en tu cine?

Para mí es difícil hablar de eso, yo no tengo una visión muy teórica de lo que hago. Entiendo lo que dices, pero creo que eso corresponde más a los críticos que escriben esas cosas, porque para mí es algo muy sencillo: es tener a los actores, tener una cámara, tener los decorados y poner los cuerpos de una forma precisa, al igual que la cámara en un punto de vista preciso. Es a través de eso, filmando un plano, que se cuenta una historia, que se hace cine, creo. Pero yo no intento teorizarlo —claro que todo es pensado, preparado y preciso— lo que me interesa es la narrativa en la ficción, que es quizás la forma más sencilla pero más precisa de contar una determinada historia, eso es lo que intento hacer partiendo de los cuerpos y las locaciones, porque al final todo es la presencia física, no solo de los cuerpos de los actores, sino también de los decorados de la naturaleza, es como si todo tuviera la misma importancia. Por ejemplo, la película empieza con un ave que se llama Somorgujo, después se oye lo que va a hacer el personaje principal, que es nadar, después corto hacia él, que está nadando, después vuelvo al ave, entonces es como un montaje en paralelo; yo podía haber elegido contar la historia del ave y no del hombre. Para mí todo tiene la misma importancia, el ave y el hombre, y creo que eso está planteado desde el inicio. Como si la película pudiera tener dos caminos, el del ave o el del hombre. Todo tiene la misma importancia.

En general, tus personajes pasan por procesos de transformación constante, e inclusive, hay un juego de dualidades, como en el caso de *El Ornitólogo*, en donde Fernando se convierte en Antonio. ¿Qué te interesa de este proceso constante de cambio?

A mí solo me interesan los personajes que cambian. Eso yo creo que es algo muy clásico; desde los griegos, todos los personajes cambian. De alguna manera, pienso que la estructura de la película es muy clásica: seguimos un personaje que tiene que pasar varios obstáculos o dificultades, y al atravesar esas dificultades y encontrar otros personajes, va cambiando. Es como si tuviera una especie de revelaciones para sí mismo y de alguna forma, descubrirse como otro. Al final, ya no es más Fernando, ahora se llama Antonio. Es como si la naturaleza de la que él es parte y que está a su alrededor, lo transformara. Es como si la mirada misteriosa de los pájaros, de las aves, los transformara. Cuando era niño, yo quería ser ornitólogo. Siempre me intrigó cómo es que lo animales me miran a mí; hay veces que cuando miras a un ave, ellas te miran. Quizás son momentos muy cortos, pero es algo que tiene que ver con la curiosidad y el miedo, con algo que ahí se produce. Lo que intento, es captar en la película ese misterio que se produce. No sé si lo conseguí, pero es un poco eso: volver a esa impresión de mi niñez, de mirar a las aves mientras ellas me miraban y lo que se producía en esos momentos que son muy cortos, pero que abren cosas más amplias. No me interesa explicar cosas, me interesa cuestionar.

En ese sentido, siempre partes de una realidad muy tangible, y poco a poco este misterio va avanzando hacia algo más onírico.

Sí, lo que me interesa siempre es cómo llegar a una especie de trascendencia, partiendo siempre de cosas muy palpables y físicas, llegando incluso a una especie de inverosimilitud, que sea una inverosimilitud verosímil. Porque creo que el cine es muy concreto; son hombres, mujeres, cosas, paisajes… es algo muy fotográfico que se desliza hacia algo que es más fantástico y también más ficcional; es una oscilación entre lo sagrado y lo profano. Lo sagrado está siempre, por ejemplo, en la representación de los santos en la pintura, donde se encontraban cuerpos que representaran a los seres transcendentales, pero hechos de carne, músculos y sangre; mismos que están pintados y que en general eran modelos. Lo que yo hice fue encontrar modelos para mi San Antonio, que es un modelo que también está en la búsqueda de un cambio. Yo creo que en todas mis películas siempre trato de encontrar a los modelos que puedan corresponder con los personajes que imaginé.

Nos interesa que, en *El ornitólogo*, el personaje muere varias veces, y también en *Morir como un hombre*, la película termina de algún modo cuando Tonia decide regresar a lo que era y dejar de lado su proceso de transformación. ¿Cómo entiendes tú la muerte y qué lugar le das a lo sagrado?

Yo creo que el cine es quizás el lugar ideal para ultrapasar la muerte. En *El ornitólogo*, el personaje finalmente consigue sobrevivir a la muerte y el cine también es eso: quedan imágenes de cuerpos vivos que después de morir, permanecen vivos. Es algo que siempre me interesó, la relación que tenemos con la muerte, que tampoco sé explicar; es como esa idea de que el personaje sigue viviendo, pero ahora como un muerto. Así es al final de *Morir como un hombre*, una especie de apoteosis del personaje, en el sentido lírico; está muerto, pero sigue vivo.

Ámbitos de la crítica cinematográfica

Entrevista a Eduardo Guillot

Correspondencias

El auge de festivales de cine, los cambios en la distribución y producción de películas, así como las nuevas lógicas instituidas en la crítica cinematográfica, hace necesario desmenuzar y desentrañar algunas de las claves que conforman las coordenadas presentes del cine. Con dicho motivo, intercambiamos vía e-mail preguntas y respuestas con Eduardo Guillot (Valencia, 1967); crítico, periodista cultural, cineasta y autor de libros como Sangre, Sudor y Vísceras. Historia del cine gore*, en colaboración con Manuel Valencia, y* Sueños eléctricos. 50 películas fundamentales de la cultura rock*, de reciente publicación.*

¿Cuál crees que es el papel de la crítica en la actualidad?

Si entendemos como crítica el análisis del discurso fílmico, diría que no ha cambiado en exceso desde hace décadas. Seguimos utilizando las mismas herramientas y nuestro papel continúa siendo residual, es decir, circunscrito a un grupo de espectadores muy determinado y al propio entorno de profesionales de la crítica. En el primer caso, el del público, jugamos un papel prácticamente nulo, como sucede en el resto de las disciplinas artísticas. Las estrategias de distribución y los resultados de taquilla demuestran que la influencia de la crítica es casi inapreciable a ese nivel. Otra cosa son los festivales o el trabajo que la crítica debe llevar a cabo al margen de los condicionantes del mercado, un trabajo, me temo, condenado a permanecer en los márgenes, pero que juega un papel de enorme importancia en el contexto del desarrollo del arte cinematográfico. En ese sentido, también es importante definir en qué consiste la crítica, ya que en la actualidad se encuentra en situación de franca minoría frente a formatos periodísticos más acomodaticios como la reseña informativa o el texto promocional encubierto.

Desde tu mirada, ¿cuál es el estado actual de la crítica cinematográfica en España?

Enlazando con el final de la respuesta anterior, la escritura cinematográfica en España se divide entre la crítica y el resto de manifestaciones periodísticas relacionadas con el cine. Por lo que respecta a la crítica, diría que cuenta con espacios importantes de referencia en papel, como *Caimán Cuadernos de Cine*, *L'Atalante* o *Dirigido Por*, revistas que abren con frecuencia sus páginas al debate y el estudio en profundidad. En los últimos años también han surgido en la red algunas propuestas muy interesantes, como *Transit* y *O Estudio Creativo*, que abarca otras disciplinas, pero contiene interesantes textos sobre cine.

Los festivales de cine no son sólo espacios donde se proyectan películas, ahí también son compradas por las distribuidoras y presentadas publicitariamente, además de competir por apoyos para su desarrollo tanto de creación como de producción. En ese sentido, ¿cómo crees que influyen todas estas lógicas instauradas a partir del auge de los festivales de cine, en la realización de las películas?, ¿consideras que las cinematografías locales se están transformando por este hecho?

Es una pregunta clave. En el último festival de Rotterdam, el director argentino Mariano Llinás ofreció una master class denominada *Anti-Lab* en la que instaba a los jóvenes directores a filmar sin preocuparse por los laboratorios y talleres que organizan los festivales. Empieza a ser demasiado frecuente que los seleccionadores de festivales vean las películas sin terminar y hagan sugerencias o planteen modificaciones a los realizadores como condición para aceptarlas en sus secciones a competición. Me parece una dinámica perversa. *Caimán Cuadernos de Cine* dedicó un extenso espacio hace ya algún tiempo a analizar el modo de funcionamiento que se ha establecido en los festivales a partir de que los críticos ejerzan también como programadores. Des-

de su punto de vista editorial, evidentemente, se defendía esa doble función, pero yo no tengo tan claro que no esté siendo perjudicial en algunos casos. He leído crónicas de festivales en las que el crítico apenas destacaba un par de títulos que eran los que ya había conseguido para exhibir en el festival donde trabaja. Demasiados intereses cruzados, porque muchos festivales también otorgan ayudas a la producción. Del mismo modo que existe un sistema *hollywoodiense*, también se ha creado un sistema de festivales donde se dictan las modas en el cine de autor y se crean fenómenos que parecen incuestionables, pero que no deberían serlo.

Pensando en los diversos ámbitos en los que se desenvuelve la crítica de cine, ¿qué similitudes y diferencias encuentras entre la crítica cinematográfica y el periodismo?

Diría que la crítica es una más de las ramas del periodismo cinematográfico, pero creo que no tiene nada que ver con la reseña, el reportaje, la entrevista y otros géneros de la profesión. La crítica exige reflexión, análisis y un posicionamiento argumentado. También cierta capacidad para poner la película abordada en relación con su contexto, el trabajo previo del director y la historia del cine. Creo que es un ejercicio de responsabilidad y debe ser totalmente independiente.

Finalmente, si las leyes de la física pudieran transformarse, y fueras encerrado por el resto de tus días en una película de terror, ¿cuál te gustaría que fuera?

Esta es difícil, porque soy un gran amante del cine de terror. En principio, no me gustaría vivir en ninguna, porque tendría muchas posibilidades de ser asesinado, pero si se trata de entrar en el juego, no me hubiera importado cruzarme con Max Schreck en el *Nosferatu* de Murnau y podría extender esa fantasía a otras encarnaciones de Drácula como las de Bela Lugosi para Tod Browning y Christopher Lee para Terence Fisher. Compartir angustia con el grupo humano encerrado en la casa de *La noche de los muertos vivientes* de George A. Romero, intentar huir del cuchillo de Michael Myers en *Halloween* o deambular por la primera pesadilla de Wes Craven con Freddy Krueger tampoco estaría mal. Pero me voy a decantar por una opción más moderna, porque se trata del mejor film de terror que he visto en mucho tiempo: me metería sin dudarlo en *It Follows*. Eso sí, no creo que durara vivo mucho tiempo…

Versiones, materia, historia

Entrevista a Niles Atallah

Correspondencias

Niles Atallah (California, 1978), estuvo en la séptima edición del Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM) *con su película* Rey *(2017), que formó parte de la Competencia Internacional. En esta ocasión, nos habló de su posición frente a la historia, y su interés por intervenirla, revisitarla e inventarla.*

Algo que creemos que destaca en *Rey*, es la reconstrucción que haces de un hecho histórico poco documentado. En ese sentido, ¿cómo concibes lo histórico?

Lo que me sucedió al hacer la película, es que al inicio sentí que estaba encontrándome con una versión relativamente coherente del personaje. Me di cuenta que eso pasaba cuando yo manejaba menos información; entre menos cantidad de información manejaba, más concreto era el personaje, pero mientras indagaba más, había muchas contradicciones y versiones distintas. Había muchos hoyos en la historia, en donde los historiadores hacían un salto narrativo totalmente ficticio, sacando conclusiones desde sus puntos de vista sobre lo que sucedió y motivó al personaje histórico de Orélie-Antoine de Tounens. Esto me llevó a volver en el proceso y mirar a Orélie-Antoine como otro personaje, y tratar, en ese sentido, de contar una historia acerca de quién era y qué hizo; habla tanto de mí como de él, entonces se volvió una autorreflexión.

Me di cuenta que al mirar hacia él y decir: «ah, él pensaba esto, él hizo esto y creía que iba a hacer esto» es que yo estaba proyectando mis prejuicios sobre él; esto me enfrentaba constantemente. Me di cuenta que mientras yo escribía sobre lo que el personaje hacía, tratando de crear una versión definitiva de su historia o una versión coherente, acabó siendo una versión construida por mis propias proyecciones, claro, basada en ciertos hechos históricos. Se trata de un proceso de reconstrucción histórica que no es necesariamente arbitrario, pero está lleno —filtrado como un colador— por nuestros prejuicios y los de nuestra época; por cómo nosotros pensamos todo el tiempo. Eso es la historia, una reconstrucción de un conjunto de proyecciones de diferentes personas. Entonces eso es lo yo quería al crear la película. Al final, la idea de hacer tantas revisiones del mismo personaje, de deteriorar el material, tiene que ver con el hecho de que no quería proponer una versión definitiva, al sentir que no ayudaba a este proceso de reconstrucción histórica.

Es tiempo de darnos cuenta que la historia está escrita por —y es un cliché decirlo— los vencedores, por gente que logra asegurar su versión como la definitiva y difundirla por todos lados, hasta que queda como piedra en las mentes de las personas; forma ideologías y convence a la gente de hacer cosas como luchar en el ejército por sus países e invadir a otros. Esto está construido sobre todas estas narraciones ficticias del pasado a las que llamamos educación. No se trata de tirar toda la historia por la borda; eso es un extremo que me parece que tampoco ayuda, hay que encontrar algún lugar intermedio y decir: «mira, la historia está llena de revisiones, está llena de proyecciones, está llena de ficciones. ¿Quiénes son las personas que escriben?, ¿cuáles son sus agendas?, ¿cuáles sus ideologías?, ¿por qué piensan eso?, ¿por qué escribieron eso?» y también decir: «¿dónde están las voces de todas las personas, de la gente que no quedó en esta versión?» En *Rey*, un hueco importante es la voz mapuche y de todos los demás pueblos indígenas, porque esa voz no está en casi ninguna versión de Orélie-Antoine de Tounens. No quedó registrada porque ellos tienen una tradición oral que es muy distinta a la tradición de la República de Chile y de Argentina, se aseguraron —con todo este proceso histórico del que hablo— de que el poder escribiera su versión definitiva de los hechos y esa versión, desde luego, no incluye la de los mapu-

ches. Cuando escribieron acerca de Orélie-Antoine, lo mostraron como un enemigo; un loco que incitó a los indígenas "ignorantes" y "borrachos", que eran "débiles de mentes" y vulnerables a un aventurero francés que hablaba bonito. Esa es la versión chilena básicamente, claramente es una versión errada. Si tú lees los libros de historia de Chile de los años 30, es la versión que cuenta. Hoy en día la mayoría de las personas que reciben cierta educación, se dan cuenta de que esto no puede ser la versión definitiva, entonces uno va rastreando hacia atrás en la historia y ve que la versión mapuche nunca quedó registrada, nadie pensó que era necesario traerlos al juicio, hablar con ellos o investigar su opinión. Entonces, de nuevo, hacer una versión definitiva de la historia, como un *biopic* convencional, una película de época donde mi trabajo hubiera sido escribir en un guión, las escenas entre Orélie-Antoine de Tounens y Quilapán, el líder mapuche, hablando de sus acuerdos y desacuerdos, pero esa es una versión que no está y no se puede acceder; no sabemos qué pensaron. Sabemos lo que Orélie-Antoine dijo que los mapuches dijeron, pero no sabemos lo que los mapuches dijeron. Quería hacer eso evidente, deseaba exponer ese proceso y dejar que el espectador lo viera y dudara de lo que se mostraba.

Parece que en el cine contemporáneo hay cierta preocupación por la historia y su representación, ¿a qué lo atribuyes?

Yo no sé si es sólo el cine contemporáneo que tiene esa preocupación. Yo creo que, si uno trabaja como cineasta, realizador o como quieras llamarlo, está registrando cosas, creando historias y, por lo tanto, te vas a topar con la ética en la creación de historias y con el hecho del registro, de qué es lo que quedó registrado. Cuando estés viendo esos archivos, también te vas a dar cuenta de que están hechos por alguien que tuvo acceso a las cámaras, o que las personas, hoy en día, que están contando historias son las personas que tienen acceso a cámaras y acceso a la creación de películas. Ahí hay un proceso, que es un proceso político. Debe estar mirado, con mucho cuidado y de manera ética para preguntarse: ¿cómo está hecho ese registro?, ¿cómo está recreada esa historia? Todo eso es lo que te hace sospechar y dudar cuando ves y lees la historia. Inevitablemente yo creo, como realizador, que vas a dudar y tener cierta sospecha e interés, cierta curiosidad de indagar en ese proceso, por ejemplo, Napoleón, que era una persona que escribió mucho y tenía una fuerte preocupación acerca de su propia imagen. De hecho, cuando él vivía en la isla de Santa Elena, donde fue exiliado el resto de su vida, trabajó escribiendo sus memorias y las versiones sobre lo que él había hecho, porque sabía que para la posteridad eso era lo que iba a quedar de él, entonces quería manejar esa imagen. Por eso hay mucha información que queda de él, es un personaje que escribió muchas cartas y también, es alguien de quien muchas personas escribieron. Ahí ya tenemos un problema porque, ¿quiénes fueron las personas que escribieron acerca de él?

A partir de la fotografía y del cinematógrafo, se inaugura una nueva forma de pensar la historia, ¿qué relación tiene esta idea con tu trabajo, en relación a la materialidad de la imagen?

Bueno, yo creo que ver una imagen registrada mecánicamente es muy impactante. Nosotros hemos perdido esa novedad y esa magia, seguramente por la saturación de imágenes registradas. Pero creo que, si uno fuera una persona que vivió en el año 1840, por ejemplo y ves una imagen registrada, ahí cambian un montón de cosas. Con las imágenes ves cierta ilusión de objetividad, de que la realidad también existe fuera de ti y que tú puedes ser registrado; un momento dado de la vida puede ser capturado y puedes volver hacia atrás y mirar eso, imagínate cómo era para las personas no tener imágenes de ellos mismos y después de envejecer, tratar de contar a sus nietos y bisnietos, cómo era su madre que había muerto.

Nosotros tomamos todo esto como algo normal, porque podemos ver muchas imágenes en nuestras vidas, pero imagínate lo importante que era eso. Y ahora, cuando inicia el cine, imagínate lo impactante de ver las imágenes en movimiento. Todo esto es algo impresionante, es un salto a una nueva era, no solamente de cómo ver la historia sino de cómo ver todo, cómo vernos nosotros mismos y a los procesos de nuestra vida. Esto tiene mucho que ver con cómo la historia está hecha. Yo investigué mucho tiempo para hacer *Rey*, en los archivos que quedan de los inicios del cine. Lo primero que uno podría pensar, es que se trata de un tesoro, de las huellas de la humanidad que permanecen en imágenes y sonidos, esto es sumamente importante. Después notas que no es tan simple, porque al comenzar a mirarlo te das cuenta que solo ciertas personas tuvieron acceso a las cámaras. Tiene mucho que ver, en los inicios, con un gran proyecto colonialista de los Lumière, de mandar a los cinematógrafos para registrar las colonias, porque esta tecnología nace básicamente en Europa y los mandan a las diferentes partes del mundo, que eran territorios colonizados, para volver con esas imágenes, proyectarlas y mirarlas. *Nanuk el esquimal*, es un ejemplo más tardío, pero mucho más conocido. Esto ya pasaba, algunas de las primeras imágenes filmadas eran de personas que vivían lejos y que eran parte del proyecto del zoológico humano, de capturar esas imágenes y mirarlas. Entonces, básicamente estamos viendo a través de los ojos de personas que tenían un propósito y encuadraban de una cierta manera, buscando a veces algo científico o etnográfico. Pero no podemos reducirlo, hay que reflexionar acerca de esto y del acto de ver, porque es un acto muy tramposo, lleno de ilusiones.

Eso quería exponer en *Rey*; proponer al espectador un viaje a través de un laberinto de ilusiones y espejos, donde al final de ese laberinto ¿qué es lo que queda?, ¿cuál es la verdad?, ¿qué vemos?, ¿qué entendimos de esa historia? No es tan simple, iniciamos creyendo que quizás vamos a conocer a un personaje y su historia, pero al final quizás no sabemos lo que aprendimos. Es por eso que dudo mucho de las películas y documentales, especialmente de los que proponen algo instructivo, o de los que uno cree que va a salir aprendiendo algo de una historia; también en la ficción, cuando dicen en una película histórica que quieren sumergirte en la época, que sientas que estabas ahí en el campo de batalla… esas ahí son banderas ideológicas, alarmas de que el cineasta está también bajo el mismo hechizo y bajo la misma trampa de creer que tiene acceso a una objetividad o a una verdad, a una versión definitiva de la historia. Yo creo que la realidad es mucho más complicada.

Volviendo un poco a Orélie-Antoine de Tounens, se trata de un personaje que parece contradictorio porque, por un lado, pretende liberar a los mapuches del cerco militar chileno, pero por el otro, quiere instaurar una monarquía, ¿cómo concibes a Antoine, en ese sentido?

Claro, hay muchas contradicciones. Yo creo que antes que nada era un hombre del siglo XIX, tenemos que recordar que en el siglo XIX, supuestamente no era malo el término colonialista o colonial, pues se trataba de un proyecto de civilizar como algo positivo. Decir colonial en esa época era algo bueno, entonces pienso que para un hombre europeo, la idea de ir a liberar gente, civilizarlos, traer una constitución y una monarquía; una versión europea de gobernar, no eran cosas contradictorias. Para nuestra época, suena muy contradictorio, pero para él no creo que lo fuera. Yo creo que esto es un buen ejemplo de cómo se van desplazando las actitudes, la consciencia de una época, los pensamientos culturales y sociológicos; cómo están siempre en desplazamiento, siempre cambiando. Entonces, cuando nosotros miramos desde un punto hacia atrás a algo, tenemos que recordar que estamos mirando a través de nuestros ojos ideológicos hacia otra época donde las cosas significaban otra cosa para las personas, incluso la manera en que hablan, las palabras que usan… hemos perdido esas implicaciones de sentido. En lingüística, es sabido que los contextos, los significados de las palabras también están en un constante proceso de cambio. Un verbo o un adjetivo, ahora significa otra cosa para nosotros de los que significó hace 400 años, quizás el fondo se mantiene, pero todas las otras implicaciones han cambiado y esto, es algo que se hace evidente cuando uno mira hacia atrás.

Nos da la sensación de que en tu película hay un trabajo interesante del español, como una revaloración del lenguaje no sólo en tanto información, sino en su cualidad sonora, ¿qué dimensión tiene para ti la sonoridad de la palabra hablada?

Hay muchas encantaciones en *Rey* que el personaje hace, esto tiene que ver con el aspecto que no hemos comentado para nada porque me he reducido a hablar de la historia y los procesos políticos, pero que es un aspecto mágico en *Rey,* que tiene mucho que ver con una especie de proceso ritual; ritualístico o casi como una ceremonia mágica. Me parece que en el cine hay una subvaloración de todo este mundo mágico que tiene la imagen y el sonido. La unión de estas dos cosas, es una forma muy poderosa y antigua de provocar la transformación o el suceso mágico en un público, creo que desde la época en que las personas pintaban en cuevas, contando historias, tocando música y bailando. El cine tiene mucho que ver con esto, y esto es algo que va más allá de la forma en que uno puede intelectualizar el proceso de las ideas; más importante aún que las ideas en el cine, son las experiencias vividas en la sala de cine o cuando uno está viendo una película. Es algo que la imagen, la cara de una persona, el sonido de una palabra, la repetición del sonido de una palabra, la forma en que entra con el montaje de la película, tienen un ritmo y una forma de comunicar de manera inconsciente, que es quizás mejor llamarla comunicación mágica, donde yo creo que entran tanto las emociones, como la sabiduría que uno tiene y que no sabe que tiene. En ese sentido, tal vez la película puede funcionar como una especie de puente hacia conocerte mejor a ti mismo, o por lo menos, tener un vínculo hacia este océano interior con el que a veces es difícil conectar. Es un mundo onírico, un mundo de sueños, pero más allá de eso, es como se relaciona el mundo de los sueños con nuestra conciencia viva. Para mí, el cine tiene mucho poder porque es el puente entre estos mundos.

CRÍTICAS

Lav Diaz, las mutaciones del encuadre

La mujer que se fue (2016) de Lav Diaz

por Adriana Bellamy

Uno de los aspectos más atractivos de los festivales de cine es la oportunidad de experimentar el estado del cine actual: cartografías visuales para comprender el mundo como uno y múltiple, representaciones fílmicas sintéticas y sintácticas, panoramas de la cinematográfica mundial que nos permiten constatar que el cine no sólo se ve, sino nos sucede. En el marco de su séptima edición, el Festival Internacional de Cine de la UNAM brindó varias muestras que dan cuenta de las nuevas narrativas sintomáticas de nuestro tiempo, un cine de eclosión, de deriva y pluralidad de pensamiento.

Tal es el caso de *La mujer que se fue* (2016) la más reciente entrega de Lav Diaz, filme que se aparta —sólo un poco, pues señalemos sus casi cuatro horas de duración—de un *corpus* de obras de largo aliento cuyo ejemplo inmediato lo encontramos en *A Lullaby to the Sorrowful Mystery* (filmada también en 2016) de ocho horas. Señalado por algunos como representante absoluto de un cine de narrativa lenta, Diaz nos muestra desde la primera secuencia la estructura del filme que nos remite a una constante en toda su filmografía: el trabajo con el encuadre. Mediante la historia de Horacia Somorostro (Charo Santos-Concio), liberada después de 30 años en prisión por un crimen que no cometió, Diaz nos presenta un espacio ficcional que se rige siempre por sus límites y por las posibilidades de rebasarlos a través de las dialécticas con el fuera de campo. Ya sea en la interacción entre la imagen y los indicios sonoros de la radio para establecer un contexto histórico-social específico de Filipinas a finales de los años noventa o la posición de la cámara para crear relaciones entre figuras y objetos presentados en el encuadre y fuera de él, Diaz maneja las distancias del tema filmado como una miscelánea de superficies. Así, en una de las secuencias iniciales vemos en primer término a una de las recluidas subir las escaleras de una litera en uno de los cuartos de la prisión mientras detrás de ella observamos cómo Horacia desempeña su papel de maestra y lectora de cuentos con sus otras compañeras. Encuadre como sistema cerrado, pero no unívoco, sino polarizado hacia un drama de escalas y formas. Visión de profundidad, paso del tiempo interrumpido por el montaje y favorecido en el plano largo donde los cambios de espacio también se sustentan con las sonoridades del exterior.

El periplo de Horacia se transforma en una historia de venganza en busca de su examante Rodrigo Trinidad (Michael de Mesa), responsable de su encierro y de haberla despojado de todo arraigo posible al descubrir que su esposo ha muerto, una hija que en muchos sentidos es una extraña o al saber que su hijo mayor está perdido en Manila. Personajes marcados por la fatalidad, atormentados por la culpa, la pérdida, el abandono espiritual en el mejor estilo de la literatura rusa del XIX (ya mucho se ha hablado de que Diaz se inspiró en el cuento de Tolstoi *Dios ve la verdad, pero no la dice cuando quiere*), en *La mujer que se fue* Diaz construye el *pathos* de caracteres en un espacio de restricción y libertad máxima, en la capacidad de invasión de elementos contenidos en el encuadre como voluntad dinámica al interior. Se fraguan y elaboran distintas potencialidades de la imagen en las estructuras metálicas de los cuartos en la prisión, los barandales de calles y casas, las puertas, las ventanas, los puentes, o los malecones para estructurar el plano en espacios múltiples habitados por las criaturas de la barriada. En muchos momentos las representaciones de los marginados sometidos a las leyes de esa instancia inmóvil del punto de vista, que nos recuerda a un Pedro Costa en las imágenes dilatadas sobre un hecho social, refuerza el interés de Diaz por reflexionar sobre su propio tiempo e historia (vena política que proviene de una larga tradición en el cine filipino en muchos casos poco conocido como el cine de Kidlat Tahimik.) La forma cinematográfica coincide con la lectura personal de un país en construcción, fragmen-

tado y disímil, que, como Horacia, tendrá que reconocerse, crear una nueva identidad a partir de una ficción alterna.

Por eso en este espacio estructurado casi geométricamente, el encuadre nunca se cierra sobre los rostros, pues nos aleja de ellos, nunca se utiliza el close up, sino se explota la movilidad de los cuerpos en las lindes de un conjunto controlado y finito. La cámara se coloca en varios momentos de manera frontal, en otros con una ligera inclinación que logra disponer los elementos de manera idónea. De tal forma, pareciera que cada plano revelara la búsqueda de Diaz por la toma sublime, autonomía estética aparentemente invariable que nos sorprende con un giro visual transcurridas tres horas del filme, cuando acontece el asesinato de Rodrigo Trinidad, con un movimiento de cámara en mano sobre un pasillo real que refleja los laberintos del relato individual y colectivo.

El cine de Diaz prolonga la duración de los acontecimientos hasta lo imposible, permitiendo al espectador organizar su memoria visual mientras contempla los elementos de cada plano. Navegante veterano de la cámara fija y la imagen monocromática de intensidades lumínicas, Díaz traza líneas y organiza la tensión dramática en encuadres complejos, donde las distancias entre los personajes y los objetos develan cuerpos distribuidos en la profundidad, procesión de figuras sobre los fondos de un muelle delineado por las grúas, los trazos arquitectónicos en las fachadas de casas o iglesias, o en las calles desiertas y los bajos mundos donde Horacia se transforma en Renata, alter ego en pro de los desamparados (travestis noctámbulos o vendedores de balots), de los insomnes que cargan con su miseria, su existencia desnuda. Las relaciones entre duración y contenido en las películas del director filipino siempre responden a criterios que van más allá de la necesidad funcional del relato y nos obliga a centrar nuestra atención en lo que para un ojo no avezado podría parecer accesorio.

En dos momentos clave de la película el relato de la torre oscura contado por Horacia será un eje simbólico fundamental que evidencia las transformaciones sufridas por este personaje. La historia del hombre en la torre, en una habitación sin ventanas, testigo de las almas penitentes, atormentadas por el fuego de su conciencia, almas «que quieren liberarse de una tierra moribunda» nos remite a la primera parte del filme y al motivo que provoca en Petra, la mejor amiga de Horacia y la verdadera asesina, la necesidad de confesarlo todo antes de suicidarse. Parábola que como en el poema *Childe Roland a la torre oscura llegó* de Browning se convierte en radiografía de la existencia humana, expedición que en el filme de Diaz se manifiesta de manera bifronte tanto en la transgresión de los espacios como en la utilización severa del encuadre como herramienta de imposición sobre los cuerpos y los objetos: encuadre dialéctico sí, pero también, encuadre receptáculo, encuadre de proximidades, encuadre perfecto, encuadre mural de realidades lentas, encuadre nítido y abarcador, encuadre integral que suscita el compartimento y la periferia, encuadre de pantalla dividida sin serlo a lo Jacques Tati, mostrado por la división intrínseca de la imagen de una choza con Horacia rodeada de los niños indigentes, mientras relata una historia que contiene todo el filme.

¡Viva Clara! La potencia del montaje

Aquarius (2016) de Kleber Mendoça Filho

por Eduardo Cruz

Durante décadas las agencias de bienes raíces nos ha vendido la idea de que el lugar más novedoso, lujoso y brillante es el indicado para vivir mejor, para ser feliz. Este falso ideal que, sin embargo, moviliza el mercado inmobiliario, permea también nuestra percepción de los cuerpos; como nunca antes se enaltece a los jóvenes, bellos y sanos, relegando a la periferia aquellos que se desenmarcan de ésta norma.

Aquarius (2016) el nuevo trabajo del brasileño Kleber Mendonça Filho es una película compleja que apunta y dispara en muchas direcciones. Por supuesto en un primer nivel trata sobre los daños colaterales dela gentrificación, epidemia actual de las grandes ciudades. También, es un tratado sobre la dignidad, a partir del retrato de una mujer en la edad adulta que, no obstante, se reúsa a ser reducida a un estorbo y que explora sus deseos sin prejuicios. Asimismo es una película que cuestiona la posición del individuo frente al poder, en este caso al de las grandes corporaciones, a la manera de David y Goliat, y en ese sentido es un ensayo sobre la desigualdad; haciendo énfasis en la voracidad de las clases altas y en lo poco que importa la gente de abajo. Hay constantemente un discurso sobre esto a lo largo del metraje; los pobres no valen igual, no mueren igual, se les puede comprar. Pero más allá, en el fondo, es una reflexión sobre el tiempo, sobre su paso en nuestros cuerpos y las huellas que deja, es el punto neurálgico del filme en dónde confluyen todos los anteriores y el único en el que Clara, su protagonista, parece ser plenamente consciente del papel que en él juega. Ella es, en sí misma, una afrenta a todo el sistema: es vieja, viuda y está mutilada pero más viva que todos a su alrededor.

El inicio, en tres actos, es ya una declaración de intenciones a todas maneras; en primer lugar nos presenta una serie de fotografías en blanco y negro que muestran la belleza de Recife antaño, con apenas edificios y gente. Límpido. Inmediatamente se plantea una dialéctica entre el pasado y el presente. Una contienda que parece, en principio, coincidir con la idea generalizada de que lo mejor siempre ha pasado ya. Después conocemos a una joven Clara en 1980, recién recuperada del cáncer y celebrando junto a su familia el 70 aniversario de la tía Lucia, figura central del pasado y el futuro. Un momento concreto que, sin embargo, nos muestra el universo personal del personaje principal. En medio de esta celebración a la vida ocurre una elipsis de más de 30 años que nos trae al presente. Toda la vida de Clara se queda condensada ahí, fuera de campo. Y no es algo menor porque es todo lo ocurrido y no visto en medio de ésta transición lo que Clara defenderá con tanto ahínco durante el resto de la cinta. Y porque pese a lo que podría esperarse, el filme rehúye de los flashbacks en su narrativa, y deja que el tiempo se cuele en ella a través de los objetos y la música.

El primer gran objeto que la cinta aborda es Aquarius el antiguo edificio cuya privilegiada ubicación en la ciudad lo coloca en la mira de una enorme empresa constructora que tiene en sus manos un jugoso trato para erigir un nuevo, mejor y más grande edificio en su lugar: "Novo Aquarius". La única razón que detiene el inicio de dichos planes es Clara, quien se niega a vender su apartamento sin importar la cantidad económica que se le ofrezca o la presión moral que se ejerza sobre ella. Clara, por su parte, es ahora una mujer sexagenaria que no está dispuesta a ser relegada ni dejar que el resto tome decisiones en su nombre. Atesora los buenos recuerdos en aquel apartamento como la música atrapada en sus vinilos: «es un mensaje en una botella.» dice. Para ella los lugares ya no son sólo físicos, se han convertido en espacios de la memoria y dejado huellas en su cuerpo. Su negativa absoluta a vender el inmueble tiene que ver con una experiencia intensa de la vida en ese lugar y no con la materialidad del espacio. Clara tiene una forma análoga de

vivir, vive el tiempo a través de su cuerpo. Y en esa línea, más objetos van haciendo su aparición; vinilos, álbumes fotográficos, libros, muebles e incluso canciones que en su reencuentro con Clara evocan fantasmas del pasado. En ellos la vida perdura. Hay una reverberación constante de lo vivido.

Más allá de la narrativa, el montaje es notable, siempre está contándonos algo por anticipado. Por un lado, hay una especie de montaje interno, secuencias sin cortes que nos permite conocer la atmosfera total del barrio o al principal enemigo mientras Clara duerme, colocando cada elemento en el mismo plano de interés. El ingenioso uso de los *zoom in* y *zoom out* sugieren que aunque conozcamos sólo una historia particular, es algo que ocurre en una dimensión general. ¿Cuánto importa una sola persona cuando se vive en una gran ciudad? Lo lejano y lo cercano se cuentan al mismo tiempo, la individualidad es solo parte de un todo más grande. Por otro lado, en momentos, la cinta se construye a través de montaje de relación, hay una serie de asociaciones sugeridas mas allá de las necesarias para la narrativa, pequeños insertos que trastocan los significados. Hay una constante sensación de lo inminente. De esto surge un intercambio crucial que apenas se asoma, como un pase de estafeta, entre Lucia, Clara y Julia (la joven novia del sobrino) cuyas similitudes van más allá de la extensión de sus nombres. Como un secreto entre ellas a partir de sus decisiones y de sus modos de vida. Clara es el pasado y el futuro, al mismo tiempo, de Lucia y Julia, en ella se condensan lo que ha sucedido y lo que está por venir.

Aquarius es un cine de resistencia, es varios sentidos; a las corporaciones, a las diferencias sociales, resistencia en la forma cinematográfica incluso, pero sobretodo, resistencia al paso del tiempo, no con la intención de preservar la juventud sino, por el contrario, en encontrarle una razón a cada momento. La verdadera revancha frente a la vida parece ser demostrarle que se está vivo.

Infinitos senderos de virtualidad

El auge del humano (2016) de Eduardo Williams

por Rafael Guilhem

En su primer largometraje *El auge del humano* (2016), Eduardo "Teddy" Williams crea una interface más del mapa que ha elaborado desde sus primeros cortometrajes, en específico *Pude ver un puma* (2011) y *Que je tombe tout le temps?* (2013). Se trata de la construcción de un mundo habitado por jóvenes que experimentan los rasgos de una virtualidad territorializada, donde los traslados por largos senderos, así como las palabras que viajan universos para decirse, cobran una consistencia en clave algorítmica; cuerpos, trayectos y espacios que se parecen a la realidad, pero no la contienen.

El filme aborda a tres diferentes grupos de personas en Argentina, Mozambique y Filipinas, que parecen compartir preocupaciones y modos de vida. Es la comprensión de una juventud que no acepta sus trabajos y sus tristezas, por lo que se refugian en un mundo de cualidades virtuales, no como un aislamiento o ilusión, sino como un espacio que amplía sus experiencias, su comunicación y entendimiento. Encuentran en las pantallas un intermediario de otra cosa, desnudándose frente a las *webcams* para ganar un poco de dinero. Lo que vemos es el planteamiento de otra representación de los cuerpos, casi avatares que se transforman ante la mirada de los demás y cobran una nueva presencia.

En un clima cercano al internet o los videojuegos, en *El auge del humano* la lógica es alterada; más cercana a la estructura de pensamiento hiperfragmentada y líquida que gobierna nuestra época de gran influencia tecnológica en la vida cotidiana. Los sujetos asumen la virtualidad y la interiorizan, son hologramas que pasan por espacios discontinuos, arquitecturas diseñadas e iluminaciones naturales con cierta ingenuidad sobre lo que los rodea. Estamos ante una realidad asumida, pero al mismo tiempo una realidad vestida de secretos que no dejan que los acontecimientos transcurran con normalidad. En el fondo, las películas de Teddy Williams son de una notoria sensibilidad frente a la generación que le rodea; un entendimiento más allá de los prejuicios que elabora sobre las escalas, las geografías, tiempos, distancias, tránsitos y corporalidades que emergen de la reorganización de lo físico a partir de otra idea del mundo vinculada al hastío por el estado actual de las cosas que comprenden el entorno.

A pesar de su referencia al ciberespacio, la película es de una austeridad reflexiva a la mediatización y aparente inmaterialidad. Es un cine que asume que la mirada no debe ser manipulada, y la deja ir a la deriva con los personajes y la cámara. No existe una tensión, el cine moderno es sustituido por uno más holgado y sosegado, como la tranquilidad de un lago sin corriente que tan sólo busca permanecer en quietud. *El auge del humano*, es una tecnología primitiva de conexiones inesperadas que encuentra, ahí donde todos vemos una pérdida, el motivo que posibilita la vida.

Créditos de las imágenes

p. 06 *Beau travail*, Claire Denis, 1999. p. 07 *Meshes of the afternoon*, Maya Deren, 1943. p. 08. *Un lac*, Philippe Grandrieux, 2012. p. 09. *Sombre*, Philippe Grandrieux, 1999. p. 09. *Sombre*, Philippe Grandrieux, 1999. p. 10. *La vie nouvelle*, Philippe Grandrieux, 2002. p. 10. *La vie nouvelle*, Philippe Grandrieux, 2002. p. 10. *La vie nouvelle*, Philippe Grandrieux, 2002. p. 10. *La vie nouvelle*, Philippe Grandrieux, 2002. p. 10. *La vie nouvelle*, Philippe Grandrieux, 2002. p. 11. *Meurtrière*, Philippe Grandrieux, 2015. p. 11. *Malgre la nuit,* Philippe Grandrieux, 2016. p. 12. *La vie nouvelle*, Philippe Grandrieux, 2002. p. 12. *Un lac*, Philippe Grandrieux, 2012. p. 12. *Un lac*, Philippe Grandrieux, 2012. p. 12. *Un lac*, Philippe Grandrieux, 2012. p. 12. *La vie nouvelle*, Philippe Grandrieux, 2002. p. 13 *Holy Motors*, Leos Carax, 2012. p.13 *Boy meets girl*, Leos Carax, 1984. p. 13 *Mauvais sang*, Leos Carax, 1986. p. 14 *Mauvais sang*, Leos Carax, 1986. p. 15 *Mauvais sang*, Leos Carax, 1986. p. 15 *Holy Motors*, Leos Carax, 2012. p. 15 *Mauvais sang*, Leos Carax, 1986. p. 15 *Holy Motors*, Leos Carax, 2012. p. 16 *Chocolat*, Claire Denis, 1988. p. 17 *Chocolat*, Claire Denis, 1988. p. 17 *Beau travail*, Claire denis, 1999. p. 17 *White material,* Claire Denis, 2009. p. 18 *S'en fout la mort*, Claire Denis, 1990. p. 18 *J'ai pas sommeil,* Claire Denis, 1994. p. 18 *35 Rhums*, Claire Denis, 2008. p. 19 *U.S. go home*, Claire Denis, 1994. p. 19 *Nénette et Boni*, Claire Denis, 1996. p. 19 *Les salauds*, Claire Denis, 2013. p. 21 *Nocturama*, Bertrand Bonello, 2016. p. 22 *Saint Laurent,* Bertrand Bonello, 2011. p. 22 *L'Apollonide*, Bertrand Bonello, 2014. p. 22 *L'Apollonide*, Bertrand Bonello, 2014. p. 23 *Nocturama*, Bertrand Bonello, 2016. p. 24 *El cielo dividido,* Julián Hernández, 2006. p. 25 *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor*, Julián Hernández, 2003. p. 25 *Rabioso solo, rabioso cielo*, Julián Hernández, 2009. p. 25 *El cielo dividido*, Julián Hernández, 2006. p. 26 *Rabioso solo, rabioso cielo*, Julián Hernández, 2009. p. 26 *Rabioso solo, rabioso cielo*, Julián Hernández, 2009. p. 26 *Bramadero*, Julián Hernández, 2007. p. 27 *Bramadero*, Julián Hernández, 2007. p. 27 *Rabioso solo, rabioso cielo*, Julián Hernández, 2009. p. 27 *Rabioso solo, rabioso cielo*, Julián Hernández, 2009. p. 27 *Rabioso solo, rabioso cielo*, Julián Hernández, 2009. p. 27 *Rabioso solo, rabioso cielo*, Julián Hernández, 2009. p. 28, *Orly*, Angela Schanelec, 2010. p. 28, *Nachmittag*, Angela Schanelec, 2006. p. 28, *Nachmittag*, Angela Schanelec, 2006. p. 29 *Der traumhafte weg*, Angela Schanelec, 2016. p. 29, *Orly*, Angela Schanelec, 2010. p. *30 Meshes of the afternoon*, Maya Deren, 1943. p. 31 *El futuro perfecto*, Nele Wohlatz, 2016. p. 34 *Odete*, João Pedro Rodrigues, 2005. p. 36 *It follows*, David Robert Mitchell, 2014. p. 38 *Deluge*, Niles Atallah, 2012. p. 41 *Meshes of the afternoon*, Maya Deren, 1943. p. 42 *Ang babaeng humayo,* Lav Diaz, 2016. p. 44 *Aquarius*, Kleber Mendoça Filho, 2016. p. 46 *El auge del humano*, Eduardo Williams, 2016

Imagen de portada. *Beau travail*, Claire Denis, 1999

www.correspondenciascine.com