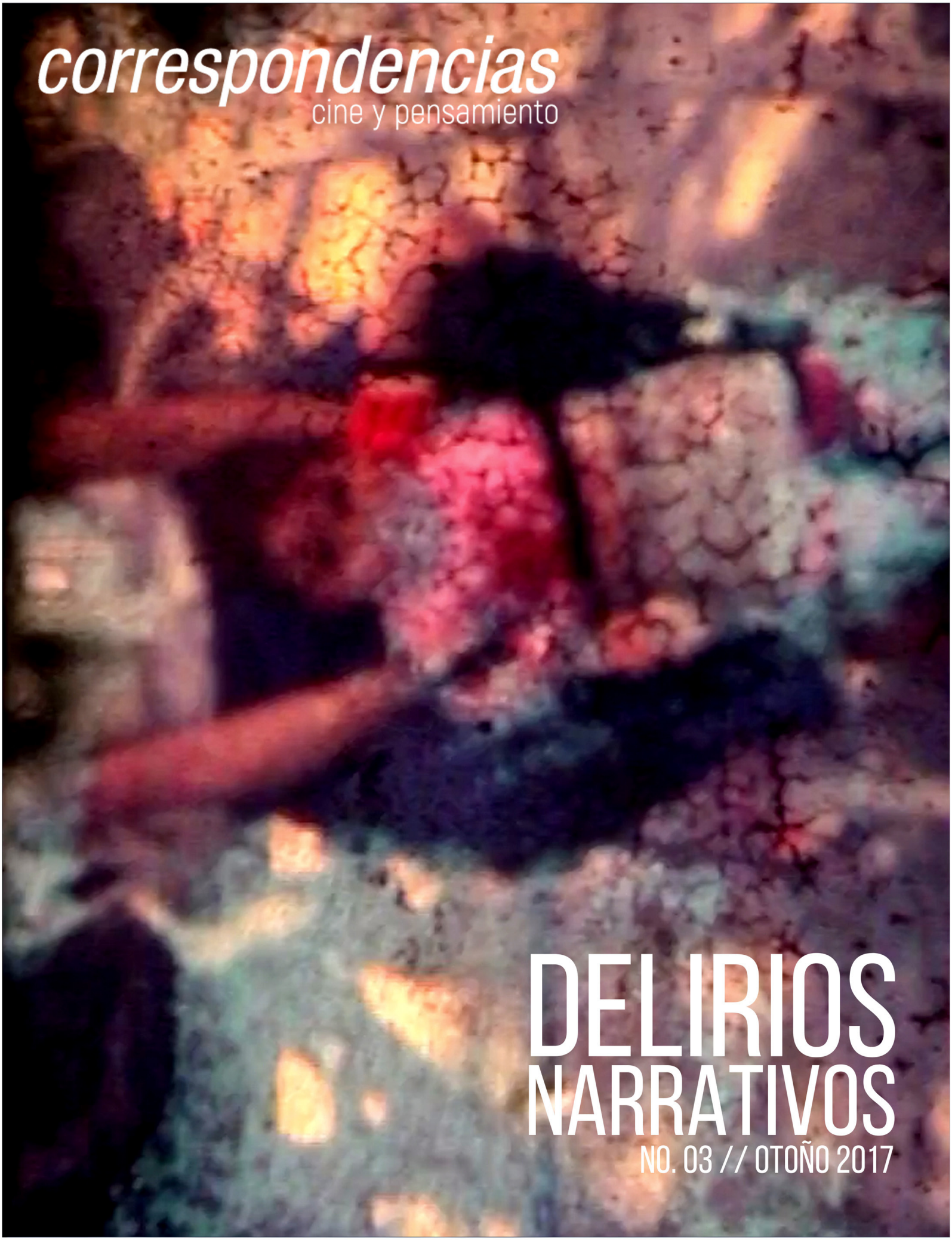


correspondencias
cine y pensamiento

DELIRIOS NARRATIVOS

NO. 03 // OTOÑO 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

Lugar de edición: Ciudad de México, México.

Dirección eléctronica: contacto@correspondenciascine.com

Sitio web: www.correspondenciascine.com

Correspondencias. Cine y pensamiento. Año 01 // No. 03 // Otoño 2017. «Delirios narrativos» Ciudad de México 2017

ISSN: En trámite

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

Imagen de portada: *Des-comunal* (Bruno Varela, 2014)

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: Delirios narrativos.....6

ARTÍCULOS

Delirios y figuras por Carlos Rgó.....8
El misterioso lenguaje de las imágenes: *Los tiempos felices llegarán pronto*, de Alessandro Comodin por Jessica Romero.....10
Marguerite Duras. Cine de la des-obra de Camila Perdomo.....12
Muerte y cine de Diego Tamayo.....15
Rubén Gámez murmurando: Rizoma e Identidad de Héctor Calvillo.....18
10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1… de Mariana Martínez.....22
Patologías del relato y material musical: Líneas de fuga desde *Upstream Color* de Marcelo Jaume Teruel.....27
«Les pido sigan viendo las imágenes» El anti-cine de Bruno Varela de Eduardo Cruz 30
Composición, narrativa e imagen en Tarkovski de Juan Carlos Camacho.....34
La maleabilidad de lo real de Olmedo Altamirano.....38
Filmar la diferencia en el cine de Alexander Kluge. Las potencias de lo falso, el caso de *Alemania en otoño* de Jessica Romero.....40
Nostalgia y luz de la palabra de Paola Fuentes.....43
La labor metafísica de Zulawski en *Cosmos* de Héctor Calvillo.....45

ENTREVISTAS

El abecedario circular. Entrevista a Jorge Ayala Blanco. Segunda parte.....50
El cine del Perú. La galaxia y el telescopio. Entrevista a Mónica Delgado.....54
Hablando de pasados, me presento. Entrevista a Juan Manuel Sepúlveda.....57
El acto de ver. Entrevista a Pedro Aguilera.....59

CRÍTICAS

Kaili Blues por Carlos Rgó.....62
Manifesto por Rodrigo Garay.....64
L'amant d'un jour por Rafael Guilhem.....66
Cartas de Van Gogh por Samuel Lagunas.....67

Créditos de imágenes.....69

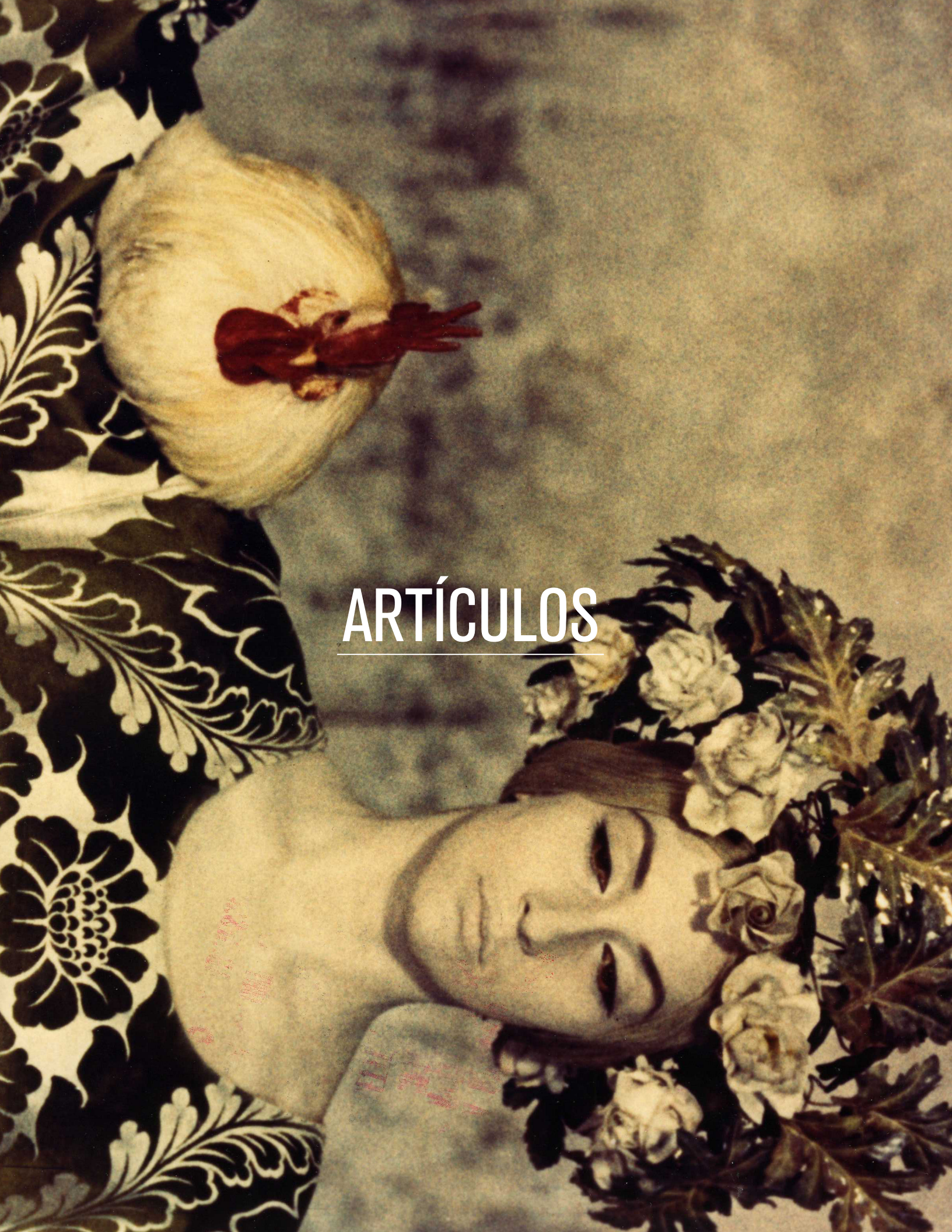
Dossier: Delirios narrativos

No. 03 // Otoño 2017

Cuando Jorge Ayala Blanco dice que «el cine actual ya no narra, delira relatos» y que es necesario «hacer una investigación sobre cómo clasificar esos delirios», aparece frente a nosotros una idea sustancial para abordar el análisis cinematográfico.

El acto de narrar es antiquísimo, pertenece a un acto cultural de entendimiento e invención de la realidad, así como de la perpetuación de un orden social y un sistema de creencias. Los relatos resuelven conflictos, sin embargo, han ido tomando, con el tiempo, una estructura aristotélica y rígida que se repite, como fórmula, para transmitir y expresar historias. De manera más reciente, el cine —que también ha sido participe en la hegemonía del relato basado en un conflicto—, ha disipado y diversificado las formas de narrar, y, por lo tanto, de entender el mundo. No podemos sentenciar que se trate únicamente de una libertad creativa, muy probablemente va de la mano de una serie de cambios de orden político, económico, social y cultural que pone por encima valores como la flexibilidad, la maleabilidad, el riesgo y la incertidumbre. También, estos delirios, tienen su contraparte geográfica, espacial y temporal. La globalización y la crisis de la Historia como un monolito infragmentable, hace parte de estos delirios narrativos. Los delirios narrativos juegan con el relato y construyen laberintos; se bifurcan y se divisan. ¿De qué modos el cine organiza el flujo de la realidad?, ¿cómo se ha plasmado esta idea no sólo recientemente, sino a lo largo de la historia del cine?, ¿el delirio es una estructura o una libertad?, ¿es una abolición del relato o su complejización?, ¿cómo se proyecta la desproporción y la variación?

Este *dossier*, se propone reflexionar sobre los desvíos y senderos que toma la realidad, sus abismos y recovecos; los recorridos de la materia. También, procura ensayar los distintos modos en que se construye un argumento en la especificidad del cine y sus límites. Los intercambios entre áreas y disciplinas; las formas de narrar el espacio, el tiempo, la naturaleza, los cuerpos, la luz y la sombra.



ARTÍCULOS

Delirios y figuras

por Carlos Rgó

Lo que no quiero decir para nada [es] que semejantes filmes sean completamente atípicos o terriblemente difíciles, ni que se instalen en lo 'nunca visto'. Pueden tener toda la apariencia de una película comercial, y hasta pueden serlo de veras; pero, para decirlo sin demora, tales objetos son filmes que no permiten responder a la pregunta: ¿De qué habla este filme? Serge Daney distinguía dichos filmes de los productos de la industria, invocando la diferencia entre un verdadero viaje y una estadía organizada. Lo que vuelve único el auténtico viaje son los accidentes mágicos, los cambios de opinión, los descubrimientos, los hallazgos inexplicables, además de las pérdidas de tiempo, tiempo perdido y recuperado al término del film

Raúl Ruiz, *Poéticas del cine*.

Los vicios de percepción narrativa que puede tener un espectador le deben mucho a la consideración típica de inicio-nudo-desenlace. Esta tríada puede intercambiar sus posiciones y aún considerarse un relato que encuentra su dirección gracias a un argumento. Si los componentes inicio-nudo-desenlace están en posiciones distintas, es del común considerarlos un delirio narrativo, pero basta que el crítico reacomode los elementos para verbalizar la imagen y le dé forma a través de su punto de vista.

El delirio narrativo, al que quiero referirme, mantiene una distancia considerable a las variaciones que puede contener la pregunta: *¿cómo juzgamos el sentido de una narración?* Para situarlo en un lugar que no necesariamente incumbe al arco dramático, y sí a un modo de experiencia, en este caso, audiovisual, para entender una síntesis entre el acto de contar y el conocimiento que se pueda tener de contemplar ese acto.

Dijo Jorge Ayala Blanco: «Las historias sólo sirven para desbordarlas, siempre he estado en contra del cine que ilustra un argumento.» Al menos dos consideraciones importantes yacen entre las comillas. Primera consideración: las historias sirven o funcionan, y para Ayala Blanco, funcionan o sirven para desbordarlas. Dos, estar en contra del argumento de la película es una posición estratégica de valoración, cuya percepción y juicio no miran sólo el argumento de la película y sí una experiencia alejada alegóricamente de él. Ambas consideraciones no son contradictorias, sino contrapuntísticas, atañen a una disputa por la fuerza del sentido contenido en la realización práctica (la película) del lenguaje cinematográfico. Recupero la palabra *desbordar* y la posición «estar en contra de un argumento», para llevar agua a mis molinos de viento.

La *experiencia* no es un hecho del pasado que se utilice para entender un presente, o una técnica para elaborar y mecanografiar en una vivencia el saber ya conocido. La experiencia es una síntesis de vivencias que permiten vivir sin necesariamente conocer, esto es, sin pasar por un lenguaje lógico o matemático, pero que puede contener esas características, y de manera simultánea, poseer aquello que en otro tiempo fue mágico o mítico y que ahora llamamos *azar*. Entonces, la experiencia atañe tanto a la razón que organiza una realidad y al azar que acontece en los fenómenos. En esa experiencia las historias pueden *desbordarse* o *contenerse*. Ayala Blanco usa *desbordar*, que indica un adornar o ejecutar alguna figura sobre la materia. Esa figura sucede en la experiencia, vía alegoría. La alegoría sirve para convocar imágenes, no ayudan necesariamente a vivir, pero sí a unir experiencias.

En el desbordar se muestra el azar de todo acto comunicativo, además del resultado lúdico que encuentra los signos del mensaje que se quiere actualizar. En el caso del cine, la experiencia provee de una figura alegórica a la película que vemos, gracias a una síntesis de vivencias que el espectador trae consigo. Pero también gracias al lenguaje cinematográfico y su tradición; y al deseo del autor por

concretar una inquietud. Lo que quiero decir es que toda historia en una película está desbordada o contenida. Hay figuras sobrepuestas en sus imágenes gracias al deseo del director, su forma fílmica y al espectador. Cada elemento aporta su propia dinámica para conformar las imágenes y el resultado delirante no es exclusivo de uno de los elementos, sino una interacción entre las tres instancias.

«Estar en contra de un argumento», va ligado al despropósito visible de una película. Por ejemplo, decir que se está en contra del argumento de *Adiós al lenguaje* (2014), porque simplifica la polisemia de las imágenes y cae en el riesgo de la univocidad que, claramente, Godard no busca reconocer. Godard se despide, «Adiós, lenguaje». Nos invita, o mejor aún, nos obliga a olvidar el lenguaje con lenguaje. La narración en *Adiós al lenguaje* está continuamente *desbordada*, a riesgo de pleonasmo, liberada de propósito y de argumento en sus formas, pero no del deseo del director, ni de la fuerza del espectador. El delirio narrativo es la visión de las figuras en una película, resultado de una experiencia con el audiovisual. En *Adiós al lenguaje* resulta que no hay una única coherencia, argumento ni propósito, pero sí hay experiencia. El espectador con la fuerza de su mirada, puede interpretar la película y otorgarle una figura alegórica a las imágenes y darle una coherencia. Ese despropósito sucede también en las líneas narrativas que tienen un argumento visible.

El delirio narrativo está presente cuando se pone en evidencia nuestra confianza por la lógica para contar el motivo de un personaje o un hecho. Esto es, cuando una película tiene un arco dramático visible. La película para contar su argumento deja a un lado el azar, y queda desapercibido pero no ausente. El azar aparece en pequeños gestos que aún no alcanzan una

lógica de la imagen o la autoridad de un director reconocido. Tal como criticara el cineasta chileno Raúl Ruiz en contra del motivo único de un personaje para realizar sus acciones. Para Ruíz suceden varios motivos simultáneos al principal, y son distintas las maneras de interactuar con las respuestas de esos impulsos. Alguien que se enamora va por su enamorada y no tiene ojos para nadie más; el motivo único da coherencia al argumento de la película. Sin embargo en el desarrollo del motivo único existen otras fuerzas que pueden eliminarlo o ponerlo a un lado para construir una percepción más acabada del hecho narrativo. La película que no cuenta una historia y solo piensa sus imágenes invita al reacomodo del estándar de narración al que está habituado un espectador.

Recapitulemos. El delirio narrativo es la experiencia del cómo vemos y cómo pensamos aquello que nos cuentan. Un delirio puede estar muy bien contado; el caos puede tener momentos de orden y equilibrio, pero no será delirante a menos que sus figuras alegóricas callen o hablen a través de tres instancias: el deseo del espectador, la forma cinematográfica o las intenciones del director. Habría que encontrar en esa tríada el delirio narrativo, aquel que puede desbordar la historia que nos cuenta el director, la interpretación del espectador y el sentido intrínseco de los elementos cinematográficos.

Para terminar, una película no es verdadera ni falsa respecto a la vida, sino verosímil. Los finales de sus narraciones son formales, pero aparentes. Las historias no tienen un final, pero las películas sí terminan. Las películas poseen un final parcial que está acabado gracias al objeto en el que se expresan. Las películas acaban formalmente, pero sus historias continúan en los críticos que las verbalizan, en el público que las comparte de boca en boca, en las distribuidoras, en las interpretaciones cínicas críticas, en las secuelas a filmarse, en su intertextualidad, e incluso inician antes que las películas mismas, cuando el director empieza a idearlas con un equipo, etcétera. El delirio narrativo no puede aprehenderse solamente dentro de los límites del producto narrativo que está proyectado en una historia digerida por el acto de creación del director y del consumo del espectador (o de los modos de enunciación que encuentra el producto gracias a su distribución).

Termino con unas palabras a *Twin Peaks*, temporada 3, de David Lynch. Si se busca entender lo que vemos en la tercera temporada al interpretar las imágenes de cada capítulo, aportamos una lógica provisional al audiovisual. Si llegamos a entender la línea narrativa, bien, habremos puesto una figura *contenida* sobre las imágenes; pero si las imágenes nos parecen *desbordadas*, y abruptas las reacciones de cada uno de los personajes, o disparatado el guion, entonces estamos situados en la parte azarosa o lúdica de contar una experiencia. Lynch, apuesto, realiza un intento por desautomatizar el cómo contamos nuestras historias, de qué manera las vemos o cómo las explicamos. Expande el horizonte de interpretación pero no solo para dirigir un sentido, sino para incluir al azar y al juego, esto es, para recordar la parte mágica del ser humano y para confrontar la lógica de cómo contamos una historia y le otorgamos sentido. Nuestros ojos no son solamente espectadores, también son proyectores, ramas del árbol de la experiencia que trazan sentidos entre palabras y aquello que vemos.

El misterioso lenguaje de las imágenes

Los tiempos felices llegarán pronto de Alessandro Comodin

por Jessica Romero

El tiempo real no se limita al tiempo presente,
ni el espacio real al espacio del aquí.
Clément Rosset

¿Qué son la libertad y la aventura, el miedo y el peligro, el amor y la muerte, y qué importancia pueden tener en relación con el bosque? El bosque, una *interzona* de posibilidades, nos adentra en un mundo de fantasía que trasciende cualquier lógica. El bosque, lugar de mitos y leyendas, recoge y recrea, transmite y modifica la realidad y la fantasía. *Los tiempos felices llegarán pronto* (*I tempi felici verranno presto*, 2016), ganadora del *Premio Puma* a la mejor película en la última edición del *Festival Internacional de Cine UNAM* (FICUNAM) es una cosmovisión hecha filme que refleja la vida como signo sensible, donde opera primordialmente la memoria y la imaginación. «Memoria e imaginación denotan una irradiación de la percepción del tiempo y el espacio más allá del estricto terreno de su propia realidad […] denotan una cierta *presencia de lo que está ausente*.» [1]

Ante tal preludio, nos acechan problemáticas e interrogantes: ¿cómo hablar de semejante filme?, ¿de qué sirve decir que es la historia de dos fugitivos de guerra, la leyenda del lobo feroz, o el mito de amor entre un hombre y una mujer, cuando en realidad estas imágenes invocan el silencio y el vacío, lo ausente que bosqueja nuevas formas de mirar y escuchar, estimulando una experiencia inmediata y sensual?

Los tiempos felices llegarán pronto, segundo largometraje de Alessandro Comodin, es un filme directo y secreto. Sin concesión alguna, Comodin combina diversidades en un todo; lo oscuro y la fábula de la naturaleza que rechaza cualquier explicación lógica. *Los tiempos felices* es lo que es. No existe por un lado la realidad y por otro la fantasía. Se trata sobretodo de una simultaneidad que nos conduce a algo muy distinto: a mirar y escuchar los misterios del boque.

A través de una mirada rasante, Comodin nos recuerda que entre las cosas hay una nueva dimensión en constante emergencia. *Interzona* que convoca lo extraordinario y lo cotidiano; convergencia de la fantasía y la realidad que desata lo enigmático de la existencia: su aspecto natural. Naturalidad; que es el secreto y la belleza de las imágenes; que invoca el silencio y el vacío que únicamente puede habitarse a través de la imaginación: «[…] la imaginación se resume en una impresión de lo otro que no consigue ninguna captura […] mira en dirección de lo que es distinto a todo objeto: la única consistencia de esto que intenta evocar es la de ser diferente a todos esos que se le ofrecen […]».[2] En el libre juego de la imaginación, las imágenes remiten a una naturaleza física inocente, huidiza, es decir, inmediata.

No es casualidad que Comodin se sitúe en el bosque, en un espacio cinematográfico único; una *interzona* que impregna las cosas y los seres de la naturaleza que les es propia. Así, las secuencias donde Tomasso (Erikas Sizonovas) y Arturo (Luca Bernardi) se bañan en el rio, comen hongos silvestres de la tierra, juegan en el bosque, reflejando en sus rostros el aspecto de fenómenos naturales que los rodean, los abrazan, los acogen como parte de un todo en constante metamorfosis.

Sin dejar de recordarnos que el cine es, en cada momento, una mirada nueva sobre las cosas que penetra y acecha, Comodin nos obliga a ver como real aquello que ni siquiera mirábamos como irreal, pues ni siquiera lo veíamos. La contemplación hace que se olviden las relaciones lógicas con que comúnmente relacionamos las imágenes, introduciéndonos en una relación estética con la naturaleza: en una plenitud que experimenta el espacio y el tiempo por sí mismo.

Más que narración, Comodín plantea una fabulación donde opera primordialmente la memoria y la imaginación. Fabulación creadora del acontecimiento que afecta la imagen visual, revelando espacios vacíos, desconectados, reflejando potencias mudas anteriores a las palabras, a los hombres. Fabulación creadora que introduce interludios visuales donde las imágenes ya no se encadenan cronológicamente, sino que son el acontecimiento mismo. Meditación de lo instantáneo donde son posibles nuevas formas de pensamiento, sumergiéndonos en sensaciones e intensidades que nos asaltan en momentos excepcionales. Así, cuando Tomasso (Erikas Sizonovas) y Ariane (Sabrina Seveycou) se bañan en el rio, nadan y flotan, deviniendo a la par del agua, el viento y el sol; el paisaje los disuelve y los hace parte del instante mismo. También, la estridente irrupción de la música en una de las últimas secuencias del filme, donde Comodin introduce la música no como un accesorio de la imagen, sino como un cuerpo extraño en la imagen visual que dota al sonido de plena autonomía.

Bajo un montaje de cortes abruptos, el acto del habla ya no revela un tema ni se inserta en acciones y reacciones, sino más bien, entre lo visto y lo oído, surge un acto de habla indeterminado, poniendo en relación personajes independientes y lugares separados. Fragmentos que son la ausencia o falta de concordancia que obligan al espectador a completar la historia de diferentes maneras. «La memoria tiene como meta otro según el tiempo; la imaginación, según el espacio».[3] Memoria e imaginación, ir y venir entre relatos, entre imágenes; errancias que hacen surgir una nueva distribución de lo visual y lo sonoro. Así, entre tiempos y espacios diferentes, el relato comienza con alguien, pero es continuado, prolongado, transformado por ese otro que antes no aparecía, haciendo que, entre lo dicho y lo visto, el relato del mito adquiera cierto misterio y enigma.

A lo largo del filme, Comodin nos introduce en lo más íntimo del bosque. Nos sumerge en recorridos abstractos que forman una colección arqueológica de nuestro tiempo. Arqueología a través de las imágenes que nos muestra fragmentos del tiempo y el espacio donde se esconden nuestras más intimas fantasmagorías. *Los tiempos felices* nos invita a soñar en viejas fabulaciones donde la convergencia de lo real y la fantasía nos adentra en otra dimensión, en una *interzona*.

Notas:

[1] Clément Rosset, L*o real, lo imaginario y lo ilusorio*, España, ABADA Editores, 2008, p.92.

[2] Ibíd., p. 98.

[3] Ibíd., p. 99.

Marguerite Duras

Cine de la des-obra

por Camila Perdomo

Querer escribir, qué absurdo: escribir es la decadencia del querer, como la pérdida de poder, la caída de la cadencia, el desastre una vez más.
Maurice Blanchot

Amor, silencio, aburrimiento, anonimato: formas de resistencia ante la insensibilidad, el tiempo sucesivo de la productividad, las formas canónicas de narrar, la constante afirmación del sujeto, la insistencia en decir algo siempre… Marguerite Duras desmonta (des-cribe) en su literatura, teatro y cine, todo lo que entendemos por novela, personaje, por el escribir mismo y, además, con una preocupación política muy fuerte. Pensar la fuerza política de la escritura y el escribir mismo será una reflexión que la acompañará a lo largo de toda su obra. Escribir, está muy lejos de ser solamente el acto de la escritura o el libro mismo, escribir es la des-escritura, «es el momento en que la mano izquierda toma a la derecha, deteniéndola del impulso de escribir: el silencio», parafraseando a Blanchot.

Escribir nunca va a ser una acción, puesto que no la está realizando nadie, el mundo es el que escribe, el que da qué pensar, qué escribir. Los libros nunca son libres, siempre están *conformados*, organizados, en cambio la escritura siempre está ahí y a lo que habríamos de aspirar es a llegar a esa escucha, a la escucha del mundo que escribe.

En la película *Détruire, dit-elle* (1969), realizada el mismo año que su novela homónima, Marguerite Duras lleva a cabo esta radicalización del escribir al cine. El cine en sí mismo, pensar las imágenes visuales y sonoras como *son*, pues lo único que pueden hacer es *ser*. Ni significación, ni narración, ni codificación. Imagen como acontecimiento, el cine como acontecimiento de imágenes:

> Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen. Lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido, abandona su naturaleza "sensible", abandona el mundo, se retira hacia esta parte del mundo y hacia allí nos atrae, ya no se nos revela y sin embargo se afirma en una presencia extraña al presente del tiempo y la presencia en el espacio. (…) Alguien está fascinado, puede decirse que no percibe ningún objeto real, ninguna forma real, porque lo que ve no pertenece al mundo de la realidad sino al medio indeterminado de la fascinación. [1]

La mirada de la cámara es impersonal, nunca centrada en *alguien* (puesto que, en realidad, no hay nadie), siempre pasando de un cuerpo a otro, de un reflejo a otro. Mirada entre sombras, mirada que abre la mirada, no obliga a ver *algo*, simplemente nos hace *encontrarnos con la imagen*, vivirla. La mirada de la cámara atraviesa el cuerpo del que mira, lo toca. Duras nos mencionará en una entrevista con Jacques Rivette para *Cahiers du Cinéma* que lo que espera que se aprecie en la película es la sensibilidad de su bolígrafo en su rodaje, que desde ahí se perciba la potencia política de la obra total *Détruire dit-elle* (se entiende por obra total a la imposibilidad de discernir entre el libro y la película, teniendo ambas, en su diferencia, la fuerza activa de la destrucción). Comprendemos, entonces, las necesidades del filme, los desplazamientos de cámara entre los personajes (si se nos permite llamarlos así), donde ninguno es privilegiado. Todos pueden ser cualquiera, incluso de disuelven en el paisaje.

A su vez, en la película ocurren identificaciones absolutas entre los personajes, partiendo de que dejan de ser personajes para ser *puntos de singularidad*[2], pura diferencia, que desde la mirada que toca transgrede su límite, por ejemplo, cuando Alissa y Elisa se encuentran en una ha-

bitación, y hablan a través del espejo sobre cómo se *parecen*, Marguerite Duras nos dice que podemos llamar a este instante *amor* o *exigencia comunista*. Esta identificación absoluta no es más que un reconocimiento total con el otro, abolición de lo diferente, *ser* lo absolutamente otro. Esta resonancia con el otro es afectiva y a su vez política, el amor es una posibilidad de resistencia política, o lo que es lo mismo, la resistencia política sólo es posible entre fuerzas afectivas. *Détruire, dit-elle* nos pone radicalmente en la segunda posición. El amor *es* exigencia comunista; nos acercamos a concepciones fácilmente confundibles.

Recordemos que *Détruire, dit-elle* apareció un año después de las revueltas de 1968 en París y, pareciera que nace de una necesidad de Duras de decir lo indecible en el momento: la revolución no hace la revolución, es decir, la revolución no es una meta ni una resolución de un problema. Ella no se hace a sí misma. Pensar en comunismo se torna en un problema ya no ideológico sino corporal. Lo que atraviesa al cuerpo no son las ideas pensadas como mera racionalidad fría o como letra muerta, al contrario, las letras o la escritura son una suerte de señalamiento o conjuración a lo que las supera, a las fuerzas afectivas que no pueden ser capturadas en conceptos: el comunismo sólo puede acontecer.

Aniquilación de personajes, de afirmaciones del *Yo*, del sujeto: cuerpos meditativos, donde su silencio estalla la intensidad de sus afectos. Cada uno tiene nombre más no identidad. Juego de ausencia y presencia, juego del lenguaje: él, Stein, ella, Alissa, aquél, aquélla, cualquiera, nadie. Sus palabras son intercambiables, cualquiera de ellos puede decir lo que dice el otro; hay un ir y venir del habla que los atraviesa y quizá, una suerte de constante: el deseo arrasador de Alissa, su fragilidad que se vuelve la fragilidad última, la de todos, ella sólo puede *destruir*. Ella es fascinante, los regresa a esa indeterminación del mundo, al tiempo suspendido, a la imposibilidad de definir cualquier cosa, ni siquiera una presencia. Alissa, su nombre es la borradura de ella misma, imposibilidad de traerla a la presencia, de tenerla. Tanto Thor como Stein son los que reflexionan acerca de ella, sin embargo, ella sólo puede *ser*, deambula entre ellos y de su boca no brotan reflexiones ni problematizaciones de ningún tipo, sino pura habla.

En este sentido, deja de ser una constante, todo lo contrario, el deseo *por* Alissa es olvido, inconsistencia de lo posible.

Los espacios sólo pueden ser dos, dentro o fuera del hotel, sin embargo, siempre están acechados por el bosque, el límite, que no habla con palabras sino con el canto de aves, las brisas y un ligero fluir de agua. Pareciera que la película transcurre en silencio, pero no es así, la naturaleza acechante es otra forma de ausencia siempre resonando cuando no es intervenida por las palabras de los personajes. Ausencia porque no es alguien, la naturaleza no puede ser presente y el bosque siempre nos lo recuerda, los cuerpos se pierden en su gran cuerpo que, oscuro, los traga y los disuelve; Alissa no teme al bosque porque sí, el bosque genera temor. Elisa está permanentemente en tensión con los otros, ella tiene miedo de Alissa, del bosque, de ser invitada por Alissa a caminar por el bosque. Elisa teme por su aniquilación, le da miedo morir, porque Alissa lleva consigo el morir, en ella resuena la fragilidad de todos los seres, por eso ella no teme al bosque.

> Morir: como si no muriésemos nunca más que en infinitivo. Morir: el reflejo en el espejo quizás, la reverberación de una ausencia de un rostro, menos la imagen de alguien o de algo que no estaría allí que no afecta a nada profundo y que sería sólo demasiado superficial para dejarse captar, o ver, o reconocer. [3]

Volvemos al carácter destructivo de Alissa, en un sentido completamente positivo, ella no lleva consigo la *muerte*, sino el *morir*. Es decir, no apostamos a una ética de la muerte, sino del morir, del exceso, de la pasividad. Pasividad aquí quiere decir una apertura total con el otro, una exclusión del *Yo*, que es invocado en un giro del lenguaje, del tiempo verbal. No hablar ya en presente, no referirnos a nada en primera persona: el tiempo se torna distinto, se suspende y abre los cuerpos de los que brotan las fuerzas afectivas. Morir *de* amor es morir excedido, superado por el afecto.

> Digámoslo tranquilamente: hay que amar para destruir, y el que pudiera destruir por un puro movimiento de amar, no heriría, no destruiría, daría únicamente, entregando la inmensidad vacía en que destruir llega a ser una palabra no privativa, no positiva, la palabra neutra que acarrea el deseo neutro.[4]

La destrucción está siempre *por venir*, se anuncia como la destrucción de la música misma; fuerzas sonoras organiza-

das que provienen del caos originario: al final escuchamos un ruido que se repite, un estallido. Duras lo hizo grabando el sonido de la tapa de un piano cayendo con todo su peso y repitiéndolo a modo de *loop*, que anuncia la llegada de la música que, al aparecer, se opone al loop generando una tensión sonora. La música es destruida y a la vez anunciada por la destrucción, pues ella misma es destrucción. Para Duras era inaceptable cerrar el filme tan sólo con la música, pues generaría una sensación mucho más *idealista* sobre la destrucción o sobre el porvenir de la resistencia política. Por otro lado, le es criticado que se plantee a la resistencia política como una forma intersubjetiva de comunicación, que deja de lado el compromiso de la lucha de clases. A Duras esto ya no le interesa, es más, la enfurece, en el *trailer* mismo de la película está escrito al final: «—¿Es una película que expresa una esperanza? —Sí: la esperanza revolucionaria. Pero a nivel del individuo, de la vida interior. Mire a su alrededor. Es totalmente inútil hacer revoluciones».[5] La apuesta política es por el olvido, que en el ser humano pueda renacer la posibilidad de comunicación, de comunidad. Ya no un compromiso con el partido, ya no una orden del día, simplemente dejar-ser al otro.

Pareciera paradójico que una película de la destrucción (¿será sobre la destrucción?, ¿no *es* destrucción misma?) sea la propuesta ante la guerra y violencia mecanizada del Estado, pero he aquí otro plano del discurso cinematográfico de Duras, que critica el cine que retrata la guerra o la paz, diciendo que termina generando una *seducción*. Ni su cine ni su literatura seducen, pues no tienen intención alguna, por el contrario, anulan todo querer y son pura apertura, invitación a lo desconocido y a desconocerse. Su cine deshace al cine mismo para pensarlo desde cero, su *obra* es un *desobrar,* no sólo como la descomposición sino también como lo que brota de ahí: un sobrante.

NOTAS

[1] Maurice Blanchot, *El espacio literario*, España, Editorial Nacional Madrid, p. 28.
[2] Maurice Blanchot, *La amistad*, Madrid, Trotta, p.110.
[3] Maurice Blanchot, *El paso no más allá*, Barcelona, Paidós, p. 124.
[4] Maurice Blanchot, *La amistad*, Madrid, Trotta, p.109.
[5] *Cahiers du Cinéma*, nº 217, noviembre de 1969.

Muerte y cine

por Diego Tamayo

I

El cine, antes de ser cine, formó parte del espíritu positivista del siglo XIX. Los dioramas, los daguerrotipos, las exposiciones mundiales de París. Había en todo esto una voluntad de descomponer la naturaleza y su movimiento para poder estudiarlo; el ser humano habría de conquistar el mundo explicándolo y organizándolo. Las motivaciones que movieron a Edison, Marey, Muybridge y los Lumière eran científicas antes que artísticas; todos en mayor o menor medida contribuyeron al sueño *frankeinsteineano*: el triunfo material sobre la muerte. En el caso de Muybridge, sus fotografías ecuestres buscaban descomponer el andar de las patas de un caballo al galope, para así, resolver una apuesta entre un par de ricos amantes de la equitación; una taxidermia del movimiento. La fotografía, y el cine más adelante, no eran sino avances tecnológicos al servicio del espíritu cientificista de la época. En la zoología, la botánica y la anatomía es difícil no ver una pulsión necrófila. Un deseo de descomponer, abrir y penetrar en lo vivo. Resulta paradójico que esta búsqueda por la conservación de la vida no resulte en otra cosa que una muerte animada. Edison mismo soñó con una ópera ejecutada por espectros animados «con artistas y músicos muertos desde hace tiempo». Pareciera que el fetiche de los muertos vivientes es una cosa inherente al cine. «Ya podía recogerse y reproducir la palabra, ahora puede recogerse y reproducir la vida. Podrá usted, por ejemplo, volver a ver las acciones de los suyos mucho tiempo después de haberlos perdido». Así se anuncian las virtudes del cinematógrafo en un artículo aparecido en el *Radical*.[1]

Probablemente el primero en dar cuenta del estrecho vínculo entre el cine y la muerte fue el pionero de la crítica cinematográfica, André Bazin, en su artículo *Ontología de la imagen fotográfica*: «Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración». Adelantándose a lo que será el *punctum* de Barthes, da cuenta de lo traumático de la técnica fotográfica. Ese mismo fantasma le va a ser heredado al cine. La genealogía de Bazin traza un recorrido desde las primeras esculturas hasta el cine, a través de la fotografía y la pintura (donde entre otras cosas aparece el pecado original de la reproducción naturalista: la perspectiva): «Con toda probabilidad, un psicoanálisis de las artes plásticas tendría que considerar el embalsamamiento como un hecho fundamental en su génesis. Encontraría en el origen de la pintura y de la escultura el complejo de la momia. (...) lo que satisfacía una necesidad fundamental de la psicología humana: escapar la inexorabilidad del tiempo.» El tiempo, aquello que todos conocemos y nadie puede explicar; ese flujo constante y absoluto en el que estamos inevitablemente inmersos. Si la fotografía era ya una victoria sobre el tiempo porque lograba detenerlo y atraparlo, el cine era un paso más en esa dirección ya que lograba reproducirlo. «Por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio.»[2] El ser humano sometiendo al Tiempo.

Reproducir el tiempo artificialmente, este es el motivo por el que Bergson, contemporáneo al nacimiento del cine, lo rechaza. El cinematógrafo es una continuidad de ese pensamiento que sólo puede concebir el movimiento a partir de la inmovilidad. La inteligencia cinematográfica, siempre de espaldas al presente, sustituye el tiempo de la duración por un tiempo mecánico y estéril, el de la sucesión de instantáneas. No la realidad, sino su diseño inmóvil. En la filosofía antigua la Idea es una, fija y trascendente. El movimiento queda del lado de lo múltiple, de lo infralunar, de la *doxa*, por debajo y sometido a las formas. Lo actual es entendido por lo que no es; su imagen invertida, su negación. El error persiste en

el pensamiento moderno, se pasa de la forma privilegiada al instante cualquiera, pero se sigue entendiendo lo móvil a través de lo inmóvil. Es ésta la crítica y el aporte de Bergson a la filosofía. No es posible estudiar el movimiento desde su reconstrucción. Es la torpeza del sentido común. La ciencia sólo había podido considerar el tiempo como una variable independiente y no el tiempo en su duración. «El tiempo es invención o no es absolutamente nada. Pero la física no tiene en cuenta el tiempo-invención, sujeta como está al método cinematográfico.»[3] El cine: espectro del movimiento, imagen invertida de la duración, negación del devenir.

Deleuze va a ser bastante más amable con el cine. Retomando a Bergson plantea que, si bien el mecanismo del dispositivo cinematográfico proyecta fotogramas sucesivamente en un tiempo estable y dado, lo proyectado es una *imagen-movimiento*. Entre sus razones para alejarse de sus conclusiones señala que Bergson vivió el cine en una etapa muy temprana de su desarrollo y no pudo advertir lo que el cine iba a ser capaz de articular.[4] También es cierto que el complejo de la momia y el sueño *frankeinsteineano* apuntan a un cine primitivo aún muy próximo a la fotografía y la ciencia, lejos aún del modelo de representación institucional. Bazin mismo, después de insertar la invención del cine dentro de la obsesión del ser humano por vencer la muerte, termina su artículo diciendo: «por otra parte, el cine es un lenguaje».

II

Este lenguaje cinematográfico se desarrolló plenamente durante todo el siglo xx. Incluso a unas décadas de su inminente muerte, el cine no olvidaba el complejo de inmortalidad que lo marcó en su nacimiento. Entre 1984 y 1987, a la luz de las recientes publicaciones de Deleuze y la última de Roland Barthes, aparecen cuatro artículos de Raymond Bellour.[5] Un autor con la particularidad de buscar el cine siempre en sus límites, donde se encuentra con otras técnicas. Desde la literatura a la instalación. Con esta visión interdisciplinaria pensó la fotografía y el cine en sí mismos, no una como evolución de la otra. En estos textos se las aborda como dos artes contemporáneas que se encuentran y estimulan mutuamente.

Está confrontación trabaja en los dos sentidos. Por un lado, en la fotografía tenemos una tendencia al movimiento. «Hay magia en la imagen movida, en el borroneado. (...) Cuando la foto decide integrar el rastro del movimiento visible, darle su lugar en la toma y la composición, cede a una fuerza ambigua.» El barrido es ese impulso en la foto que parece querer liberarla de su inmovilidad, como una momia levantándose lentamente de su tumba. Reintroduciendo el tiempo en la imagen, la exposición prolongada «(...) restituye a la foto las aventuras de la línea y la profundidad, que inducen una duración, más allá de la captación de la mirada y de la inversión del tiempo, que no se encierran en la fuerza a la vez indeterminada e intransitiva ligada a las figuras mudas, tan pregnantes en las grandes fotografías». Pero hay otras formas de producir el tiempo. Para Bellour, la foto obtiene en la secuencia «(...) su fuerza mágica, su ritmo tan único y tan difícil de delimitar, gracias a su capacidad de suscitar tiempo puramente virtual entre sus fases, tiempo que no tiende ni hacia la ilusión ni realmente hacia la duración (…)». Lo que aparece en la secuencia es un tiempo abstracto que se produce en el recorrido de la mirada, pero es un tiempo al fin. La secuencia-foto, «que no es justamente el film», es la distorsión natural que la foto lleva a cabo sobre su supuesta esencia. En la sucesión, la foto articula un tiempo virtual que la aleja de la inmovilidad espectral que le era inherente, «contrariamente a lo que sucede con la foto aislada, que no es más que un instante dilatado, o tiempo vuelto hacia la nostalgia y la muerte.» La fotografía tiene entonces estos dos modos de introducir el tiempo en la imagen y así aproximarse al cine. Con el barrido que deja una huella del movimiento al interior de la foto; y con la secuencia que produce un tiempo virtual al exterior de la misma.

En la otra dirección, del cine a la fotografía, asistimos a un retorno. El filme, inmerso como está en la inercia de su movimiento homogéneo, sufre un *shock* al enfrentarse a una imagen fija. Se detiene y piensa. «¿qué sucede cuando el espectador de cine se encuentra la fotografía? (...) Sin dejar de continuar su ritmo, el film parece fijarse, suspenderse, creando en el espectador un retroceso que va acompañado de un aumento de la fascinación. (...) El cine, que reproduce todo, reproduce también el dominio que la fotografía ejerce sobre nosotros. Pero en este movimiento algo le sucede al cine». Cuando en la banda cinematográfica irrumpe una fotografía el tiempo cinematográfico no se detiene, pero da lugar a una reflexión propia de la foto fija, «creando una distancia, otro tiempo, la foto me permite pensar en el cine».

Bellour realiza aquí una operación muy interesante. Introduce en la concepción *deleuziana* del cine el *punctum* de Barthes. Ese «(...) fragmento irracional, innombrable, en la foto, el punto», lo intratable y traumático de la fotografía. Un regreso del cine a aquello que parecía ser sólo la premisa de su génesis, la inmovilidad. Es éste el movimiento bidireccional que Bellour piensa en el encuentro entre el cine y la fotografía. «De un lado, el movimiento, el presente, la presencia. Del otro, la inmovilidad, el pasado, una cierta ausencia. De un lado el consentimiento de la ilusión; del otro una búsqueda de alucinación. De un lado, una imagen que huye pero nos atrapa en su huida; del otro, una imagen que se da plenamente, pero cuyo todo me despoja. De un lado el tiempo que duplica la vida; del otro un retorno del tiempo que termina tropezándose con la muerte».

Al margen del tema principal de este ensayo, quisiera detenerme en una particularidad de la línea trazada hasta aquí. En esta pequeña genealogía conceptual, de Bergson a Deleuze y de este a Bellour, hay una relación no de acuerdo sino de discrepancia. Es decir, Deleuze toma las tesis sobre el movimiento de Bergson para concluir que el cine sí produce una *imagen-movimiento*, contrariando lo planteado en *La evolución creadora*. Y Bellour retoma a Deleuze para preguntarse eso que él dejó de lado, la imagen fija. Textos nacidos de puntos de encuentro y confusión. «Existe un estado del tiempo que Deleuze no considera en su taxonomía activa de las imágenes: la interrupción del movimiento. Es decir, el instante, a veces único, fugitivo, pero quizá determinante, en que el cine da la ilusión de luchar contra su principio, si se lo define como *imagen-movimiento*.» Una red de intertextualidad articulada sobre el desacuerdo. La película a la que Bellour vuelve inevitablemente en sus reflexiones es, por supuesto, *La Jetée*. Chris Marker es una ausencia notable en los estudios sobre cine de Deleuze. Quizá porque Marker siempre vio en el cine más un medio para desarrollar su ensayística, que un fin en sí mismo; y porque Deleuze no encontró en su obra nada que sirviera a su taxonomía cinematográfica. Aun así, Marker y Deleuze pensaron y produjeron en simultáneo, en la misma ciudad. Resulta enigmática la omisión que hacen uno del otro. Hasta aquí el paréntesis, volvamos al tema.

El umbral entre el filme y la foto está habitado por espectros, muerte animada y vida artificial. En Barthes, las reflexiones sobre el *punctum* están motivadas por el duelo. La reciente pérdida de su madre y específicamente la *Fotografía del Invernadero*.[6] Ahí descubre ese elemento intratable que viene a romper la absoluta objetividad de la fotografía. El irreductible gesto de una niña que se toma las manos. «El que está de duelo se halla fuera del tiempo». En la versión *lacaniana*, revisitada por Allouch, el duelo abre un agujero en lo real donde se vuelca lo simbólico.[7] Estar de duelo es emprender un viaje en el tiempo. Esto parece ser lo que hace Barthes buscando entre sus viejos álbumes familiares: volver en el tiempo para encontrar algún símbolo que llene el agujero que dejó la pérdida de su madre.

El duelo, como el cine, abre otro tiempo. Un tiempo *frankeinsteineano* donde se intenta en vano remontar el imparable andar del tiempo de producción. Puede ser que la obsesión occidental de triunfar materialmente sobre la muerte sea reflejo de la frustración humana frente a lo irrecuperablemente perdido en la experiencia vital. ¿Será que el cine es el gran duelo del siglo XX?, ¿cuál sería el objeto perdido cuyo duelo se lleva a cabo en el cine? La ciencia positiva del siglo XIX nos despojó de los vestigios de una concepción inmanente del mundo vital, la sustituyó por una concepción analítica. Nos quitó presencia. El cine es el duelo de un siglo que llora ante esta irreparable pérdida en la experiencia subjetiva. Y la fotografía, con su imagen ontológicamente fantasmal, es este punto originario al que el cine siempre vuelve para lamentarse por un tiempo para siempre perdido. Ahora que podemos reproducir la vida, no podemos experimentarla; sólo nos queda llorar frente a la pantalla de plata.

NOTAS

[1] Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
[2] André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones RALP, 1990.
[3] Henri Bergson, *Materia y Memoria*, Madrid, Aguilar, 2006.
[4] Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidos, 1984.
[5] Raymond Bellour, *Entre imágenes: Foto. Cine. Video*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
[6] Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidos, 2009.
[7] Jean Allouch, *La erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2006.

Rubén Gámez murmurando:

Rizoma e identidad

por Héctor Calvillo

Rubén Gámez (8 de diciembre de 1928, San Juan, Cananea, Sonora - 3 de octubre de 2002, Ozumba, Estado de México) fue un cineasta sonorense cuya inestimable labor se encuentra disimulada (más allá de los premios ganados, incluyendo su Ariel de Oro un año antes de su muerte). Su obra singular se ha encontrado "excesiva" por la crítica cinematográfica con la herencia preeminente desde el vecino norte; el film lo definen los actores que proto-rostrifican[1] el sentir melodramático (sin la sensatez de ellos siendo los que crean el tono al resonarlo) de una nación replicando industrialmente ese sentir condicionado bajo realizadores que repiten hacia el público la concepción de Nación/México sólo existente en «originales convenciones (y…) manera de mistificar la provincia y la vida campesina (…)».[2] Pero la obra del cineasta mexicano se plantea en un intersticio diferente de la definición nacional de México. Más que cine documental/experimental, es primera voz de un país jamás visto porque es filmación de esbozo vital y primigenio; la operación autoconsciente del arte cinematográfico (experimentación de montaje), y la de México con la identidad. Para redimirla podemos decir que su labor entra en esta operación conjunta confluyendo con cierta figura filosófica similar: rizoma. Este concepto puede ser una primaria definición de la labor de Gámez; obra cinematográfica que inicialmente piensa más allá del género y el espacio, sea en China, México, o la crematística estancia de la publicidad. ¿Qué es definir México sino una tarea elementalmente rizomática? La definición de las «muchas máscaras que esconden al mexicano»[3] es tarea que sólo adquirirá sentido en la reinterpretación de identidad en el medio audiovisual. Es decir, la tarea de Gámez es pleno rizoma tocando los albores de la identidad mexicana y de la idea cinematográfica que surge de reflexionar México.

En la estructura de pensamiento tradicional, se ha usado la forma del árbol o la raíz que «inspiran una triste imagen del pensamiento que no cesa de imitar lo múltiple a partir de una unidad superior, de centro o de segmento».[4] En cambio, la propuesta de conocimiento de Deleuze, el rizoma, conecta cualquier punto con otro cualquiera, pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos.[5] El rizoma es:

> una (…) antimemoria (…) está relacionado con un mapa que debe ser producido desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas (…) Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*.[6]

Sin embargo, el pensamiento no sólo se ejerce en la filosofía, el rizoma resuena en arte (cine en este caso) porque ahí se despliega como un visionado de pensamiento mismo:

> Los grandes cineastas son pensadores, en este sentido, tanto como los pintores, los músicos y los novelistas o los filósofos (la filosofía no tiene privilegio alguno).[7]

El cineasta piensa, porque trabaja con ideas que son puestas en escena como procesos y formas de pensamiento; es un vidente cuando logra arrancar las imágenes al *cliché*, cuando en la imagen se proyectan, haciéndose visibles, las relaciones de tiempo, pero también cuando el pensamiento es inmanente a las imágenes: «la imagen no es un objeto, ni tiene que ver con los objetos o la representación de objetos, la imagen es un proceso, un tránsito, un devenir, un entre: *Interzona*».[8]

En Gámez el rizoma como cine opera en formas diversas. Opera por ejemplo en *Gestus*, y, como rizoma mismo, opera junto con *ballade*, con *noosignos* del montaje y, en última instancia, opera el *noochoc*, todo dentro del juego de la identidad mexicana. Plantearse el análisis de la obra de

Gámez es posible partiendo del concepto de *rizoma*, dilucidando dónde confluye la labor de Gámez y el rizoma *deleuziano*: *Ballade*/*Gestus*/*Noochoc*, es decir, rizoma operando plenamente desde el cine. ¿Cómo operan y funcionan tales categorías?, ¿cómo piensa el cine de Rubén Gámez?

Magueyes/La Fórmula Secreta: Ballade/Noosignos

En este caso la unión de *La Fórmula Secreta* (1965) y *Magueyes* (1962) facilita comprender que, en estas películas, existe una formación rizomática brotando de ser un cine de vagabundeo, es decir, un cine en que:

> La sucesión de acontecimientos que ya no están encadenados según una línea o una fibra de universo, según una situación matriz, sino que parecen encadenarse al azar del vagabundeo.[9]

Este cine de vagabundeo es el film *Ballade*; los conceptos de *Ballade* (balada) y *Balade* (paseo) como formas del cine (que es el que realizarán, por ejemplo, los miembros de la *Nouvelle vague* francesa), sustituyen las situaciones sensoriales y motoras por situaciones ópticas y sonoras puras, en donde la reflexión no es ya sobre el contenido de la imagen sino sobre la forma de la imagen, los medios, las falsificaciones y creaciones que surgen de las relaciones entre lo sonoro y lo visual.[10] La misma forma de creación, de estructurar la película, está en ambas formas y filmes que ponen en operación un discurso que se esparce, diferente a la narración colectiva del esquema de sensaciones motrices, dejando de lado la totalidad de la historia para enfocar un hecho diverso, un acontecimiento extraído de una realidad que se dispersa. Cine de vagabundeo, *Ballade* en las doce secuencias que integran *La Fórmula Secreta*: la transfusión de sangre con *Coca Cola* derivado luego en pensamientos o recuerdos de condicionantes de la identidad nacional, el revolotear de ave indefinida en pasado presente en su sombra sobre la Plaza de la Constitución, variaciones en ofuscación de estructuras del poder —sean sacerdotes en un juego de niños o en un rostro angelical de figura en una iglesia conectado por movimiento con un trabajador cargando algo sobre los hombros—. Y con las anteriores secuencias, como pasado nacional y como anterior narrativo, mientras el personaje crea en su trabajo otra forma de unión con el pasado; la insinuación de un beso, con una mujer mayor y con un viejo. Es la serie de imágenes en las cuales lo que se ve potenciado es su conexión, imagen-choque, importa lo que sucede entre las imágenes, puesto que no narran una anécdota propiamente dicha, su desarrollo no obedece una lógica estricta.

> (…) da paso a secuencias de imágenes donde cada secuencia es independiente y donde cada imagen de una secuencia vale por sí misma en relación con la precedente y con la siguiente: una nueva materia signaléctica. Ya no hay acuerdos perfectos y «resueltos» sino únicamente acuerdos disonantes o con variaciones, porque ya no hay armónicos de la imagen sino únicamente tonos «desencadenados» que forman la serie.[11]

En palabras de Gámez: «Construyo mis asuntos como cualquier otro. (…) Comienzo con una frase cualquiera (…) Una frase me lleva a otra y ella a otra cosa».[12] Así es expresión del combatiente fílmico que es Gámez[13] o en Máquina de Guerra cinematográfica»[14] contra el legado olvidado por medio de dar un nuevo significado a un charro a caballo en el Centro Histórico, o contra instituciones ubicuas como la iglesia o las empresas trasnacionales, por medio de simplemente denunciar su ubicuidad.

Adjunto a las imágenes de un pasaje agreste, se escucha un desesperado y rudo texto del novelista Juan Rulfo. Posteriormente una lección de inglés balbuceado por una voz infantil, después órdenes en idioma incomprensible y todo ello con comentarios de Vivaldi, Stavinsky y música sacra. Es un juego de sonido denotando «la fisura entre lo visual y lo sonoro»[15] palabras, ruidos, música que abren otra dimensión de la imagen. Lo sonoro habitando en *ballade*; invade el fuera de campo, llenando el espacio no visto, lo que escapa a la vista; el fuera de campo o la voz en *off* abren por un lado una relación que puede actualizarse con otros ensambles, así como una relación virtual con el todo,[16] relación en montaje que une, descubre, porque opera en montaje rizomático que es entendido como un juego entre imágenes, que consiste en hacer ver una imagen con otra, en colocar las imágenes unas delante de las otras, haciendo un corte intersticial, en donde se producen mutaciones en la conexiones efectuadas.[17] Esta labor es de inmersión en montaje de los *noosignos* que son, por un lado, los cortes irracionales que dan lugar a nuevas series, y nuevas conexiones entre imágenes que ya anteriormente contaban con un sentido: los bustos religiosos de una iglesia, objetos del mercado (publicidad, obreros, edificios financieros y religiosos siendo pasados por una cadena de embutidos jalada por empresarios bajo el agua). Estas conexiones «ya no tienen que ver con la secuencia, ni con el montaje en términos clásicos de encadenamiento, ya que más que encadenar hay conexión, pero ésta es discontinua y aleatoria: rizomática».[18] Montaje para conexiones en el mismo filme, pero encadenamiento con el anterior: *Magueyes* (1962). Aquí la articulación es todo, operación que consiste en mezclar más que montar. Mezcla más que montaje; concebir la imagen como proceso relacional,[19] en este caso en «bello corto plástico»,[20] cuya mezcla es el montaje por atracciones de Eisenstein:

> representaciones escultóricas o plásticas (…) son imágenes que figuran otra imagen, y valen una por una aun cuando estén tomadas en serie (…) ya no se contentan con intervenir sobre los límites de la imagen-acción, sino que progresan hacia un nuevo tipo de imagen que las figuras precedentes no hacían más que anunciar.[21]

Anuncio; manifestación de identidad, conexión dentro del ejercicio, conexión en la obra, «vértigo incontenible hasta las raíces del ser nacional».[22]

Los Murmullos/Tequila: Gestus

Las figuras del cine moderno y contemporáneo son el cuerpo y el cerebro. En ambas figuras lo que aparece es el pensamiento, ya sea como flujo o como devenir. El cuerpo es lo que fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento: la vida. Y esta vida posiciona cuerpo:

> cuerpo que piensa y sus categorías son las posturas, los gestos y las actitudes por las que transita o pasa pero también las fuerzas, los afectos que lo atraviesan.[23]

Transporte atravesando las venas de la ciudad, «larguísimo *top shot* de perpendicularidad absoluta con edificios que desfloran hacia el cielo y ríos de luz por arterias y glorietas»[24]: ciudad como un cuerpo pero también tránsito entre rostros de lo mexicano, sea en el pueblo de Juchitepec, Estado de México (*Los Murmullos*, 1974), en clases humildes que resisten impasiblemente a ventarrón en La Plaza de la Constitución (*Tequila*, 1992) o en mujeres dando el rostro al viento con sus maridos detrás, y también ellas junto con más mujeres sufriendo la muerte de éstos. Como decíamos, el rizoma de pensamiento de Gámez opera en *Gestus*, su cine experimental creará un circuito entre las actitudes y los gestos (*gestus*). *Gestus* que para Deleuze será el vínculo entre las actitudes, que no depende de una historia o de una narración sino del desarrollo de la actitud misma, proceso de des-dramatización cuyos aspectos serían: la creación de espacios-tiempo peculiares y la exposición de lo dinámico a lo que están sometidos, atravesando dichos espacios-tiempo. El primer aspecto se refiere a las cualidades y extensiones, mientras que el segundo a los espacios y partes que lo componen; «otro aspecto de la des-dramatización es que da lugar a un sujeto larvario o embrionario, figura como espacio para expresión de ideas».[25] La variación como creación de espacios-tiempos particulares y la exposición del dinamismo de éste, toma un aspecto particular con Gámez, por ejemplo con la variación de la velocidad a través del *Museo Nacional de Antropología e Historia*, variación como «poesía del viento y de la lluvia».[26] También variación del rostro que resuena, sea de piedra en exhibición mesoamericana, sea de reclamo en la plancha del zócalo, sea inexpresivo y abarcado por voz en *off* y murmuro, articulando pensamientos y reclamos por las tierras. Es una des-dramatización en la cual su idea es una virtualidad que no se encarna, sino que des-encarna con la fuerza sobre los cuerpos, los desborda, los atraviesa. La intensidad de las fuerzas, devenir molecular en donde el cuerpo deviene grano de tiempo (o de maíz y reclamo social como en *Los Murmullos*); el actor deviene un operador o un indicador de velocidades (y de lucha contra el viento como en *Tequila*). Las figuras son cuerpos sin órganos en propio devenir del lirismo de Gámez; se traslapan/ interpretan/invaden entre ellas, permitiendo extraña simultaneidad y montajes audiovisuales en colisión de atracciones. Sin embargo, en este devenir simultáneo ahora la identidad es momentánea, es diferente: ahora los ríos corren ensangrentados y los grifos de agua se sangran, ahora el país represor avanza al compás de un desfile militar retrocediendo mientras las pertenencias de los quizás reprimidos yacen en el suelo, ahora los pobladores alimentándose de la omisión de las autoridades mencionadas en sonido *off*.

Noochoc/Conclusión

Si en la vida de Gámez ha pasado la idea de un "genio incomprendido", esto no es fundamental a la forma prolongada que surge de su obra. Lo que se ha planteado en la introducción es su incomprensión y relegación. No es posible pensar repercusión de Gámez en alguna de las posibles "industrias" del cine mexicano, sea en materia de nuevos esquemas de producción, formas estéticas o nuevas articulaciones de lo cinematográfico: «ahora la mentalidad de la moral *majority* mexicana se apresura a descalificar cualquier proyecto de cine como el de Rubén Gámez, en nombre de la muerte de las vanguardias o del relato verosímil».[27] De manera parecida tratar de pensar la obra de Gámez en términos de una historia del arte progresista sería, si bien no sólo ocioso, sino un terreno infértil a partir de una obra que opera en otros términos para ser conocida. Pero tanto Gámez como su obra deambulan en el sentido de la identidad rizomática, relacionada con el *noochoc*. Deleuze llama un *noochoc* a un *shock* en el pensamiento de dinámicas recíprocas e interactivas causadas por el movimiento perpetuo de la Imagen.[28] El término proviene del *Nous*, que difiere de *psukhê* (principio de la vida) y *pneuma* (Energía vital) en que está ligada con la mirada y, en Anaxágoras, con el movimiento.

El *noochoc* no puede ser individual. Él llama a la colaboración activa entre el artista (realizador), o más precisamente, la imagen cinematográfica y el espectador para el que (literalmente) fue creado. El juego de identidad[29] del *noochoc* opera en todo:

> El director (y fotógrafo) desencadena la crueldad: nos conduce en un vértigo incontenible hasta las raíces de nuestro ser nacional, y nos regresa de improviso hasta nuestros días, como si los dos tiempos fuesen uno solo y se prolongaran entre sí. [30]

El *noochoc* y rizoma en Gámez es con el juego de identidad, pero una identidad particular, rizomática, articulada a partir de la comprensión de Deluze y Guattari de sí mismos:

> No llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo (…) Ya no somos nosotros mismos.[31]

Todo juego visual con diferentes símbolos (que funcionan por su montaje como *noosignos*) es la posibilidad de una identidad; en murmullos (por el camino de la costumbre y de la pobreza) y en olvido (del señalamiento de lo propio como un enigma). Constitución de pueblo-nación en multiplicidad de rostros afiliados con el otro, sólo uno de los rostros adquiere sentido con los demás: rostros del pueblo, rostros de figuras en la iglesia, rostros contra el viento, rostro de arte prehispánico (quizás deidad o quizás gobernante) operación relacionada con la línea represora de mujeres (policías y otros hombres) mientras el padre nuestro coral se recita como fondo. Pero la identidad a la que atentan las figuras de poder (sean empresas, autoridades militares y religiosas, o aquellas cuyo rostro no es posible ni necesario retratar) se conforma en comunión de pueblo en ritual de comer maíz, todo el pueblo junto, y de procesión hacia la muerte en mismo sentido de comunidad, en celebración y baile bajo plástico (quizás hasta asfixia) o hasta el hastío de la estructura

jurídica que volverá por en-cubrir las tumbas de las víctimas coreomaníacas. No es la narración de la historia nacional puesto que su identidad no reside en ello, sino en una voz constantemente presente. Mejor dicho, en la multiplicidad (el rizoma) de voces y formas que murmuran: la de un pueblo en lucha contra el olvido de los gobernantes, la multiplicidad de voces desde la literatura de Rulfo, la multiplicidad de formas entre las luces y sombras de la planta nativa de México, de coro de mujeres denunciando la violencia de género en la oración cristiana, del sonido del viento contra la gente y de forma musical desde Vivaldi hasta el sintetizador. Rizoma (con *noochoc*) y Gámez entran a nosotros por la mirada y el oído, alterando la experiencia como si se tratara de una inyección de *Coca Cola*, simultánea en cuerpo y audiovisión, en manera parecida a lo que posiblemente es México.

NOTAS

[1] *Proto*, porque existe conciencia del uso de tales actores o valores de plano, pero no su sentido específico en forma cinematográfica. *Rostrifican*, definido como Deleuze menciona en el capítulo 6 y 7 Imagen-Afección de *Imagen Movimiento, Estudios sobre Cine 1* [Traducción del francés de Irene Agoff], Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1984.

[2] Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, 2ª edición, México, Ediciones Cine Club Era, 1979, p. 64.

[3] Octavio Paz, *El Laberinto de la Soledad*, 2ª reimpresión, Madrid, FCE, 1998, p. 81.

[4] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas (Capitalismo y Esquizofrenia)* [Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta], 5ª Edición, España, Pre-textos, 2002.

[5] *Ibíd*., pp. 25-29.

[6] *Ibíd*., p. 29.

[7] Gilles Deleuze, *Dos regímenes de locos*, p. 193.

[8] Sonia Rangel, *Líneas de Fuga; Resonancia y Variación en la filosofía de Gilles Deleuze*, México D.F., UNAM, 2011, p. 181.

[9] Gilles Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes*, Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 480.

[10] Gilles Deleuze, *Imagen Movimiento, Estudios sobre Cine 1* [Traducción del francés de Irene Agoff], Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1984, p. 18.

[11] Gilles Deleuze, Imagen Tiempo, *Estudios sobre Cine 2* [Traducción del francés de Irene Agoff], Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1984, p. 244.

[12] Enrique Ortiga y Ángel S. Garcés, "*Ruben Gámez"*, en *México íntimo y profundo, Cine documental mexicano contemporáneo*, Huesca, Asociación Cultural Certamen Internacional de Films Cortos Ciudad de Huesca, 1999, p. 81.

[13] Jorge Ayala Blanco, *op. cit*., p. 307.

[14] Sonia Rangel, *op. cit*., p. 192.

[15] *Ibíd*., p. 182.

[16] *Ídem*.

[17] *Ibíd*., p. 164.

[18] *Ibíd*., p. 167.

[19] *Ibíd*., p. 180.

[20] Jorge Ayala Blanco, *op. cit*., p. 306.

[21] Gilles Deleuze, *Imagen-Movimiento*, *op. cit*., p. 251.

[22] Jorge Ayala Blanco, *op. cit*., pp. 306-307.

[23] Sonia Rangel, op, cit., p. 189.

[24] Jorge Ayala Blanco, *La eficacia del cine mexicano,* 1ª edición, México, Grijalbo, 1996, p. 248.

[25] *Ibíd*., pp. 191-192.

[26] Jorge Ayala Blanco, *op. cit*., p. 249.

[27] *Ídem*.

[28] Stéphane Zagdanski, *Deleuze a tort: le Cinéma ne pense pas*, pp. 4-7.

[29] Si es que alguna vez existe en tales términos y no uno más semejante al *Godardiano* de des-dramatización o, en este caso, des-entendimiento.

[30] Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, *op. cit*., pp. 306-307.

[31] Gilles Deleuze y Felix Guattari, *op. cit*., p. 9.

10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1...[1]

por Mariana Martínez

La vida hay que vivirla hacia delante, pero sólo se puede comprender hacia atrás.
Søren Kierkegaard

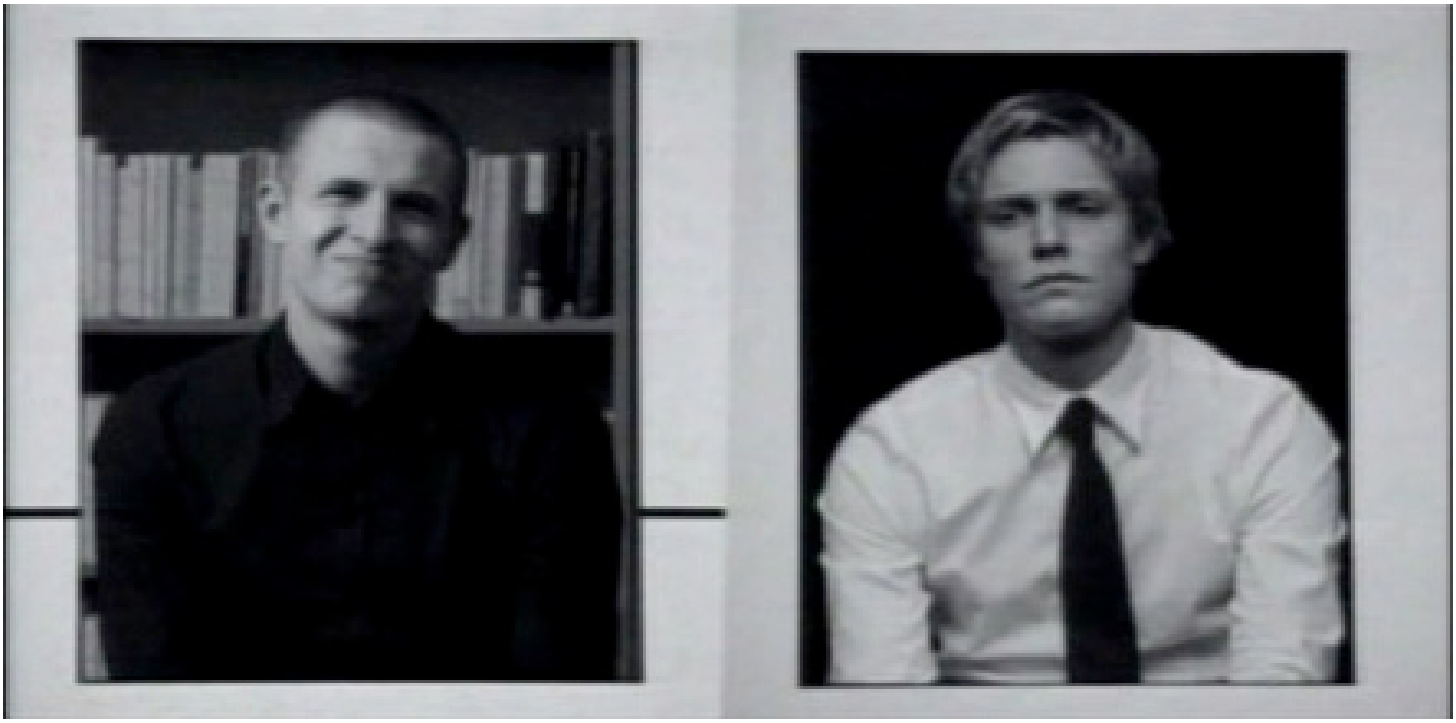
Durante el 2006 tuvo lugar el estreno de *Reprise* una de las cintas más prolíficas de la cinematografía nórdica de la última década, dirigida por el noruego Joachim Trier. Ésta es un drama que narra la historia de un par de jóvenes escritores —Erik y Philip— que intentan formar parte del mundo editorial, a la vez que se enfrentan al duro proceso de convertirse en adultos. La película cuenta las historias de ambos amigos, sus tropiezos en el amor y sus intentos por huir de Oslo, ciudad en la que tiene lugar el relato que nos permitirá acompañarlos, desde que ambos envían sus manuscritos a una reconocida editorial hasta que conocen el fracaso profesional y personal.

La estructura metacinematográfica del film ofrece un amplio panorama sobre las posibilidades de las que es capaz el medio fílmico. Las rupturas de la linealidad temporal y narrativa, mediante la fragmentación[2] de los acontecimientos y de la historia, permiten que se pongan en juego tanto la noción de memoria como la de vivencia y, por último, la de ficción. El carácter indiscernible de la ensoñación y la realidad que opera junto con la puesta en evidencia de la ficcionalización, característica del cine en tanto medio,[3] que es dado por la yuxtaposición en los fragmentos que construyen el filme entero de dos tiempos heterogéneos en un mismo plano de la imagen, es el hilo conductor de toda la narración.

En toda su complejidad estructural y narrativa, la película da cuenta de las alternativas y las decisiones a las que se enfrenta una generación entera de jóvenes escandinavos en el contexto de un Estado benevolente que se muestra caduco en el momento de lidiar con la angustia existencial de sus habitantes, derivada de la excesiva protección a la que los somete; es decir, en el caso del Modelo Nórdico del Bienestar, el Estado, en tanto figura patriarcal que cojea y se tambalea, detona la angustia de los individuos que experimentan una situación ante la falta, indiferentemente del orden al que ésta pertenezca.

Reprise (2006), es, así mismo, un filme sobre las posibilidades, lo cual se hace evidente mediante el uso de conteos en regresivo que por un lado podrían simular el conteo que acompaña a una claqueta en el set de grabación, mientras que, por el otro, potencian la capacidad de repetición y cambio que el cine, en tanto técnica y material, posee. El montaje resulta aquella herramienta que permite cambiar el destino del filme y, en el caso de *Reprise*, alterar el curso de la vida misma. Estas múltiples posibilidades que se ofrecen a los protagonistas, son las que terminarán de configurar la aparición tanto de la ficción (es decir, de un futuro probable o no), como de los recuerdos de un tiempo pasado que fue siempre mejor.

Desde el inicio del filme son esbozados múltiples escenarios para el desarrollo de la trama; la secuencia inicial presenta un par de cuerpos jóvenes fragmentados, mediante planos detalle de la mano de Erik, sucedidos por un par de primeros planos (planos afección que, a lo largo de la trama, permitirán reconocer los afectos que operan ante el porvenir incierto que ambos jóvenes enfrentarán), no sólo del rostro de éste, sino del de su amigo, Philip, que se muestran nerviosos y temerosos por lo que el futuro les deparará tras enviar sus manuscritos a la editorial. Acto seguido, un plano medio que muestra a ambos jóvenes, quienes dudan y se preguntan por los motivos que les angustian y que les impiden enviar sus manuscritos, cede su lugar a un plano detalle del buzón de correos en cuya obscuridad se gestará la primera posibilidad —evidente gracias a un cambio de coloración en la cinta: ahora todo aparece en blanco y negro— de ambos jóvenes, mediante una pantalla dividida en dos partes



que muestra el desarrollo en paralelo de ambas historias.

Aquellas imágenes, cuyo estatuto es el de la fantasía, muestran los posibles escenarios ante los cuales cada uno de los jóvenes se hubiera enfrentado en el caso de que sus manuscritos hubiesen sido aceptados y publicados al mismo tiempo. En ambos escenarios sería la angustia producida por sus fallos en el amor lo que los orillara a experimentar una terrible angustia; Philip huiría de Oslo tras una ruptura amorosa y recorrería el mundo, siendo víctima del síndrome de Stendhal[4] tras una visita a las cuevas de Lascaux, mientras que Erik se avergonzaría de la creatividad que el suicidio de su pareja, una joven e insegura hija de un editor, habría provocado en él. El montaje también muestra los posibles lugares en los que ambos jóvenes, tras su desgracia, pudieron haberse encontrado: un café, la calle, el parque, un aeropuerto o un lugar cualquiera. Ambos escribirían un libro en conjunto, uno que impulsara una revolución y varias desilusiones al tiempo que moldearía el futuro de un adolescente. Sin embargo, todo eso no fue más que una ensoñación, una muestra de las muchas posibilidades que el hecho de introducir sus manuscritos en el buzón del correo podría desencadenar.

La estética del filme, heredera de la *Nouvelle Vague*, acompañada de la música *post-punk* de la agrupación inglesa *Joy Division*, en contraste con las imágenes de la celebración del día nacional, sirven de telón de fondo para los comentarios de Philip que ponen en duda la validez de la nación noruega como el lugar ideal en el cual continuar con sus carreras como escritores. Cabe destacar la participación de un narrador omnipresente y omnipotente a lo largo de la película; un personaje desconocido que presta su voz para dotar de sentido y coherencia a los cortes, y las variaciones temporales y formales de la película, que es también el encargado de rebobinar la historia para revisar cada una de las posibilidades de desarrollo y cambiar, a su antojo, aquello que sucede.

Pronto, esas imágenes de la posibilidad se convertirán en alucinaciones,[5] pues después de conocer la fama, Philip intentará suicidarse y será recluido durante seis meses en una clínica psiquiátrica y tras ese período, sus amigos, incluido Erik, se encargarán de procurar su vuelta a la normalidad.

Mediante el uso de un montaje cruzado, la secuencia en la que se pone en imagen el encuentro ominoso del grupo de jóvenes con un cuerpo enmudecido y cubierto de cicatrices, mezcla imágenes de Philip —primeros planos de los rostros tanto de éste como de sus amigos— en ese momento, dentro del auto conviviendo con su grupo de amigos, junto con los recuerdos del instante en el que, tras intentar suicidarse, Erik, su mejor amigo, lo descubre ensangrentado en su departamento y es llevado a un hospital. Lo que vemos son planos detalle de su cuerpo ensangrentado, tendido sobre una camilla; no sólo se muestra el recuerdo de Philip, sino también el rostro nostálgico de Erik, quien revive esos momentos de dolor al ver a su amigo desde el asiento trasero del auto.

Una cicatriz en la mano izquierda de Philip —una imagen-afección, de aquel órgano que permite aprehender el mun-

do— es la imagen que trae a la mente de Erik aquel acontecimiento; sus miradas jamás se cruzan directamente, sólo se miran de reojo el uno al otro. Al regresar a la realidad, Philip pregunta si pueden dirigirse a Bygdøy, una zona residencial en el oeste de Oslo, rodeada por zonas arboladas y cuerpos acuáticos que estimulan su imaginación. El montaje de la secuencia en la que los jóvenes caminan a la orilla del mar ilustra la manera en que Philip vive entre la realidad y la fantasía. Un primer plano nos sitúa en Bygdøy y, mientras el oleaje golpea fuertemente contra las rocas, sus amigos caminan por el muelle; enseguida y mediante un corte directo, un plano general muestra cómo los jóvenes se encuentran dispersos.

Dicho tipo de montaje abre un intersticio en el que tiene lugar la ambigüedad narrativa al mismo tiempo que se torna imposible distinguir entre la vivencia real y la imaginación del protagonista.[6] Constituida por el encuadre de los ojos cerrados de Philip esta imagen-afección marca el inicio de la ensoñación. En las imágenes que su imaginación construye, Philip se abalanza sobre Geir (el más joven de su grupo de amigos) y lo tira al agua y ambos, aún mojados, juguetean como niños, mientras aparece otro primer plano del protagonista, mirando al horizonte que nos aleja de aquella ensoñación[7] e introduce en otra, en la cual la voz en *off* del narrador nos cuenta qué ha sido de la vida de cada uno de los jóvenes mientras en la mente de Philip desfilan imágenes en las que convive con su grupo de amigos dentro de su departamento y en un bar local.

Tales imágenes, elaboradas por la conciencia de Philip, resultan ser un *insert* que permite regresar junto con él a la realidad y, por lo tanto, a la cotidianeidad; sin embargo, esa salida de lo real no significa un retorno a su subjetividad, mediante el cual podría comenzar a enfrentar las razones de su angustia. Contrariamente, el hecho de entrar en un estado de ensueño, casi catártico, supone un descenso en su conciencia pues, «una conciencia que disminuye, una conciencia que se adormece, una conciencia que desvaría ya no es una conciencia. La ensoñación lleva por el mal declive, por el declive que desciende».[8] Por lo tanto, si bien, dicho instante de suspensión del tiempo en la ensoñación permite que Philip replantee los estatutos de su amistad, no supone, en ningún momento, una solución para la suspensión ante la nada o la angustia, de la que es víctima. Según Gastón Bachelard, el instante es el rasgo específico del tiempo; éste «es la soledad más desnuda en su valor metafísico»,[9] pues nos aísla no sólo del mundo y de aquellos que nos rodean, sino de nosotros mismos.

Con el rompimiento del curso tanto del filme como de la vida de Philip y Erik lo que opera es una especie de mecanismo mnemotécnico que, a partir de la rememoración de acontecimientos felices o traumáticos del pasado (tales como las fiestas entre amigos y la pérdida del primer amor, respectivamente), intenta hacernos comprender la angustia de Philip que no sólo se proyecta hacia los acontecimientos anteriores, sino que también puede referirse a la incertidumbre frente al futuro y sus consecuencias: el hecho de ser adulto y la posibilidad de recomenzar una relación amorosa con Kari, un amor del pasado a quien asegura conocer desde la infancia.

Cuando Philip encuentra entre su ropa un cabello de Kari somos transportados de inmediato, mediante una serie de secuencias, hasta el momento en el que ambos se conocieron. El joven aseguraba haberla conocido cuando, tras perderse en la celebración del Día de la Independencia en 1989, terminó marchando junto con la escuela de Kari. En realidad,

su encuentro tuvo lugar durante un concierto de la banda de *punk* de los amigos de Philip y posteriormente en una biblioteca, lugar en el que Philip la invitó a realizar un viaje a París.

Lo anterior no es más que una sucesión de los recuerdos; dichas imágenes suponen la encarnación en comportamientos de los afectos y las pulsiones de Philip, que son representados en el recuerdo de los momentos felices que vivió con Kari; tienen lugar solamente en la mente del joven escritor y son activadas por aquel cabello que encontró en su suéter. Posteriormente, Philip y Kari se reencuentran y, mientras eso sucede, nos son mostradas algunas imágenes que presentan al joven vistiéndose y preparándose frente a un espejo. Dicha secuencia nos interpela con una sucesión de momentos en los que ambos ex amantes caminan juntos por un parque de Oslo, mientras se escucha una conversación sobre sus planes para el futuro.

El quiebre, tanto de la continuidad narrativa como de la coincidencia entre imagen y sonido a lo largo de toda la película, hace evidente la relación de aquellos cuerpos que conviven en la imagen con su propio pasado y con las posibilidades que el futuro les ofrece. Es como si, mediante la ruptura de la relación entre la imagen y la voz, pudiéramos presenciar la superposición de diversas temporalidades que se mezclan y confunden: pasado, presente y futuro. Pareciera, de esta manera, que el tiempo puede rebobinarse como lo hace una película o un casete de cinta magnética. A lo largo de todo el filme Philip realiza conteos en regresivo «10…9…8…7…6…5...4...3...2…1», esperando que al llegar a «0», las cosas sean diferentes o vuelvan a su estado pasado.

Finalmente, el *reprise*, o la repetición, aparece cuando aquel narrador omnipresente cuenta una vez más, desde la perspectiva de Erik, qué pasará cuando éste conozca el éxito tras la publicación de su libro, cambiando el rumbo de todos los acontecimientos y deparando un futuro mejor para ambos jóvenes. Por lo tanto, la angustia de Philip y de Erik se resuelve en la vuelta al pasado, cuando el narrador lo reestructura y la vida de ambos jóvenes se convierte en algo más prometedor, pues tras varios momentos de introspección y suspensión ante el vacío del porvenir, consiguen por un lado recuperar al amor de su vida (Philip) y, por el otro el éxito editorial (Erik).

NOTAS

[1] El siguiente artículo forma parte de una investigación más amplia, desarrollada como parte de mi tesis de maestría en *Estudios de Arte*, sobre las maneras en las que el cine nórdico, producido entre 2006 y 2009, vehicula una mordaz crítica hacia las debilidades del Modelo Nórdico del bienestar.

[2] El fragmento es el concepto que inaugura la nueva forma de ver las cosas, llevada a cabo por las cinematografías de la posguerra. La reconfiguración visual y espacial que opera desde ese momento es llamada por Gilles Deleuze «la crisis de la imagen-acción», la cual supone, en realidad, una llamada a estar atentos ante la inminente crisis de la representación tras las imágenes del horror y el declive social provocado por el advenimiento de la Segunda Guerra mundial. Véase: Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2012.

[3] En un breve análisis de la película, realizado por Ellen Rees en *Norwave: Norwegian Cinema 1997- 2006* (2010), la autora llama la atención sobre las posibilidades del cine como medio; es decir sobre las maneras en que el director noruego enfatiza la capacidad del filme para llevar a cabo operaciones de virtualidad y ficcionalización de los acontecimientos puestos en escena.

[4] Enfermedad psicosomática relacionada con las alteraciones producidas en un individuo tras una larga exposición a la belleza y el goce artístico.

[5] Recordemos, junto con Paul Ricoeur, que las alucinaciones constituyen uno de los polos de la imaginación. Ubicadas en oposición a la ficción, éstas se relacionan con la obsesión y son fácilmente confundidas con los recuerdos gracias a la poca fiabilidad de la memoria.

[6] Para Rancière, la función del montaje es crear sentido a partir de una sucesión de imágenes. Así, la situación narrativa y las acciones que la primera imagen presenta, quedarían resueltas en la segunda. Sin embargo, en la película que motiva este análisis, el montaje no opera en el sentido de resolución del conflicto, sino que, al contrario, da lugar a la confusión de los espectadores entre las situaciones narrativas diegéticas y aquellas que pertenecerían a un orden metanarrativo (por ejemplo, las ensoñaciones de Philip), por llamarlas de alguna manera.

[7] La ensoñación, según Gastón Bachelard, se vive en un tiempo de descanso; «en un tiempo que ninguna fuerza traba. Como no va acompañada de atención, a menudo carece de memoria. Consiste en una huida fuera de lo real, sin encontrar siempre un mundo irreal consistente» Véase: Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 2014, p.15.

[8] *Ibíd.*, p. 16.

[9] Gastón Bachelard, *La intuición del instante*, México, FCE, 2014, p.11.

Patologías del relato y material musical:

Líneas de fuga desde *Upstream Color*

por Marcelo Jaume Teruel

Componer la trama (mythos) es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico.
Paul Ricoeur [1]

Es una tentación necesaria comparar el cine con la narrativa escrita en su condición de relatos, al menos si atendemos a su definición canónica como conjunto de acontecimientos que conforman un discurso cerrado al margen del *aquí y ahora* del receptor y que es reconocido por él como tal.[2] Pero tras esta feliz analogía, pronto se llega al abismo de la significación que separa ambos. Lo que abre este *abyme* semántico no es otra cosa que la incapacidad de enunciación de la imagen frente al texto. A diferencia de un texto «la imagen enseña, pero no dice».[3] La consecuencia más directa de esta imposibilidad, de este *significar* siempre abierto, es la constitución de los relatos cinematográficos en estructuras con tendencia a la inestabilidad que necesitan apoyarse en convenciones —los modos de representación institucional, por ejemplo— y viven respecto a estas en una frágil dialéctica que permite a los espectadores interpretar coherentemente lo que ven y oyen. Entendidas así, las narrativas audiovisuales padecen patologías que, sin descomponerlas totalmente, obligan al espectador a tomar parte activa en su reconstrucción. Especialmente si, como *Upstream Color*, realizan una renuncia parcial a lo verbal en favor de otros sonidos y formas de apuntalar aquello que es *expuesto*, esto es relatado, pero también *desvelado*, desposeído de aquello que previamente lo cubría.

Aunque estas anomalías en la ficción se dan de muchas formas, estamos especialmente acostumbrados a aquellas que afectan a su temporalidad narrativa, es decir, el tiempo interno del relato. Una película puede discurrir de forma no lineal respecto al curso de los acontecimientos, como en *Pulp Fiction* (1994) o *2046* (2004), pero también introducir elementos temporales complejos en su propia trama —como la relatividad o los viajes en el tiempo-—, a la manera de *Twelve Monkeys* (1995), *Donnie Darko* (2001), Inception (2010) o *Primer* (2004). Otra categoría de patologías del relato cinematográfico es aquella en la que se introducen protagonistas o narradores no fiables, o al menos no neutrales. Es el caso de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), *The usual suspects* (1995) o *Rashômon* (1950). Además, existen otras que, al margen de su temporalidad o la fiabilidad de su narración, interpelan al espectador por otro tipo de desórdenes. Películas como *Holy Motors* (2012) o *Upstream Color* —sobre la que haremos algunos apuntes a modo de líneas de fuga—, que son extrañas tanto por el *cómo* relatan por el propio *qué* de sus relatos y, por tanto, requieren de un mayor esfuerzo diagnóstico para poder ser interpretadas. En el caso de *Upstream Color*, esto quizá se debe a que se parece más a la propia existencia —simplemente sucede— que a un discurso que se presenta a sí mismo como un todo coherente. Y en esto, como en otras cosas, tiene importantes puntos de intersección con la música.

La música como emoción robada

Music sweeps by me as a messenger
Carrying a message that is not for me.
G. Eliot [4]

Decíamos que, frente a un texto que dice (enuncia), las imágenes de una película enseñan (muestran). De la música, sin embargo, quizá lo más acertado es decir que presenta, que pone *algo* delante nuestro. Una de sus singularidades es que este *algo* no tiene necesidad de presentarse como una suerte de analogía que hace referencia a otra cosa

ajena a ella misma, porque su propia existencia la justifica. Su ontología, por tanto, desecha la referencialidad grabada forzosamente en el ADN de las palabras y generalmente no contiene vínculos, sino pura evocación. Aunque *Upstream Color* es, en última instancia, un relato cinematográfico, lo es *desde* y *como* la música. *Desde* la música porque en muchas ocasiones renuncia a la verbalidad de sus protagonistas[5] en favor del montaje y sonidos no verbales como vehículos narrativos. Lo expuesto recibe un tratamiento más cercano al material musical que narratológico. Aquí juega un papel importante la banda sonora compuesta por el propio director, ingrávida pero llena de esquinas, que más que acompañar el relato, participa directamente en su creación.

De *Upstream Color* también puede decirse que funciona *como* la música si se entiende a la manera de una obra musical programática, en la que el sonido (en este caso las imágenes) se sigue desde un texto escrito, en lugar de una trama convencional. A pesar de esto, el relato no sufre una fractura violenta, sino una dislocación que permite seguirlo con el malestar o la extrañeza de quien siente que no está todo colocado como se espera. Podrían incluso establecerse paralelismos con una forma musical considerando su primera escena como una obertura o preludio en el que se exponen elementos tanto temáticos —la dominación, los vínculos inconscientes— como icónicos —los eslabones de papel, las lombrices—. Contribuyen a este extrañamiento la relación ambigua que guarda tanto con las convenciones genéricas como con el tono de su narración. El género (comedia, drama, terror, musical, *thriller*) es, entre otras cosas, un contrato con el espectador que le proporciona una dirección sobre forma y contenido, por lo que su negación o simple indeterminación puede complicar el camino del visionado. Aunque estamos acostumbrados a la hibridación constante de géneros —*Her* (2013) puede ser considerada ciencia ficción romántica y *Army of Darkness* (1992) una comedia de terror—, *Upstream Color* va más allá de lo habitual. En este sentido, la película es un acorde ambiguo, a la manera del Tristán, con notas provenientes del drama romántico, el *thriller* o la ciencia ficción. Lo mismo sucede con el tono que utiliza, oscilante de un lirismo cercano al estilo de Malick a momentos propios de Cronenberg.

La música tiene un papel relevante en la trama y es presentada como una reconstrucción de emociones robadas, lo que lo vincula directamente a su concepción romántica de vehículo privilegiado de los sentimientos. Como paradigma de esta corriente estética podemos referir la idea de Schopenhauer de la música, no ya como imitación de una idea, sino como expresión de la *Voluntad* misma, planteamiento que desarrolla en el capítulo XXXIX de los Apéndices al Libro III de *Die Welt als Wille und Vorstellung*. De manera casi irónica, podríamos acudir a Hegel cuando apunta que la música es el arte del ánimo —*Gëmut*— que retorna al ánimo mismo, algo muy apropiado si tenemos en cuenta lo que les sucede a los protagonistas. Esta circularidad y otras, como la que atañe al ciclo vital, son otros ejes sobre los que pivota el relato y sus pobladores.

Coda desde Thoreau

The traumatic truth of human history is a mutilated body.
T. Eagleton [6]

Se ha especulado sobre el significado de la presencia del *Walden*, de H.D. Thoreau, que la protagonista transcribe y llega a recitar de memoria. Como sugiere *Asbjørn Grønst*,[7] parece evidente que nos refiere en última instancia al problema de la mediación, si tenemos en cuenta un contexto temático que gravita en torno a la comunicación, la percepción, la identidad o la idea de lo natural. Podríamos apuntar que lo natural de Thoreau es retorcido aquí para servir a fines muy diferentes, de la reapropiación puramente material a la creativa, y que en el fondo de este planteamiento parecer latir una crítica a la alienación de la sociedad contemporánea y al control sobre nuestras emociones y nuestros cuerpos, fetiches de la teoría posmoderna, pero sobre los que caben otras consideraciones, como las propuestas por Terry Eagleton[8]. *Upstream Color* es un amasijo de cuerpos que suenan y que están hechos de gusanos, eslabones de papel, cerdos y emociones. Estas líneas solo quieren ser una invitación al lector para que escuche *Upstream Color* como se escucha aquella música en la que las palabras son secundarias.

NOTAS

[1] Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. 1. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Cristiandad, 1987, p. 100.

[2] Así se sintetiza la definición de Metz en André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 26-29.

[3] Citado en *Ibíd*., p.30.

[4] (Trad. del editor): «La música llega a mí como un mensajero. Llevando un mensaje no que es para mí.»
George Eliot, *The Complete Poems by George Eliot*, Budapest, PublishDrive, 2017, p. 254.

[5] Lo explica aquí el propio director: http://www.indiewire.com/2013/04/shane-carruth-explains-why-upstream-color-isnt-so-difficult-to-understand-and-talks-about-his-next-project-39752/

[6] (Trad. del editor): «La verdad traumática de la historia humana es un cuerpo mutilado.»
Terry Eagleton, *Reason, Faith, & Revolution: Reflections on the God Debate*, New Haven/London, Yale University Press, p. 27.

[7] S. J. Paulson y A. Skare (eds.), *Literature in Contemporary Media Culture: Technology - Subjectivity- Aesthetics*, J ohn Benjamins Publishing Company, p. 207.

«Les pido sigan viendo las imágenes»

El anti-cine de Bruno Varela

por Eduardo Cruz

Todo mal procede de haber llegado
a la imagen con una idea de síntesis (...).
La imagen es un acto, no una cosa.
J. P. Sartre.

En la cinta *Tiempo Aire* (2015), entre fragmentos de viajes y fiestas patronales en pueblos y ciudades de diferentes latitudes —el mediometraje atraviesa Bolivia, Oaxaca, Ciudad de México y Nueva York—, se nos cuenta la historia de Hermes, un personaje que tras viajar al Norte, vuelve a su lugar natal luciendo completamente distinto. Tras ser fotografiado innumerables veces por la gente del pueblo, Hermes advierte a sus conocidos: «Las imágenes mienten». Les dice que «las fotos, se debían ver una vez y después borrarse para no confundir el camino en el sueño.» Dicha reflexión, encuentra un reflejo en la cita que da título a este ensayo, hallada en el cortometraje del mismo año *Volatilidad* (2015) y enunciada por el ex procurador de justicia mexicano Jesús Murillo Karam (el film recoge su declaración a propósito del comunicado oficial a prensa sobre la confesión de los supuestos homicidas en el caso de los 43 estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa, Guerrero, en 2013): «Les pido sigan viendo las imágenes», insiste, como si la verdad (su verdad) emanara de ellas. En esta aparente contradicción de sentencias se está diciendo lo mismo: las imágenes no son inocentes, tienen el potencial de trastornar nuestra idea del mundo, de crear *verdad*. Con esto, Varela cuestiona su ontología, haciendo evidente su inherente carácter político, exponiendo la multiplicidad de usos y discursos que pueden depositarse sobre una misma imagen.

Aproximarse a la obra de Bruno Varela es como sumergirse en un profundo lago con la incertidumbre de no saber cuándo se volverá a la superficie a recobrar el aliento: con más de un centenar de piezas audiovisuales —al menos las que se pueden encontrar de manera libre en su perfil de *Vimeo**— en diferentes formatos y soportes, su trabajo, a todas luces multifacético, forma ya un sólido representante del video y cine experimental mexicano, no obstante, su obra, a menudo catalogada dentro del cine de reempleo o de *found footage*, se resiste a entrar en una sola clasificación. Bruno Varela es cineasta, videoasta, *glitch artist*, artista visual y *militante del audiovisual*, entre otros tantos oficios. Las imágenes que utiliza son en su mayoría de origen personal, parte de una colección audiovisual propia que ha construido con el correr de los años, erigiendo un cine que, además de ser de reempleo, podríamos llamar *Cine de archivo*, en más de una acepción. El cine de Bruno Varela es un cine que se hace en el montaje, que mezcla distintos soportes y sustratos sin timidez, reflexión sobre la imagen mediada, la memoria y la visualidad al mismo tiempo. Ejercicio de experimentación entre la imagen, el sonido y la palabra, no sólo sonora sino también escrita (subtítulos), que juega con las posibilidades tecnológicas de ayer, de hoy y probablemente de mañana. En una reciente charla, a propósito de una nutrida retrospectiva de su obra, Varela declaraba: «A mí me interesa la fragmentación, la factura y la capacidad de empalme con otros materiales, su capacidad de ponerse en diálogo con otros». Su cine nace a la manera del científico loco que crea quimeras y *frankensteins* por el gusto de experimentar con las posibilidades del material de origen.

Mal de archivo

En su ensayo/ponencia *Las propiedades del cine de reempleo*, el también artista visual Jorge Bordello afirma: «La formación de archivos es un acto político»,[1] a propósito de la práctica artística de Mónica Meyer y en función de la conservación y protección de una postura determinada. En el caso

de Bruno Varela, la creación de un archivo personal y el uso cinematográfico que de él hace, se vuelve un acto político de largo alcance por el hecho de enfrentar además, desde su concepción, la noción original del término. Como palabra, *Archivo* tiene un pasado interesante, sus raíces etimológicas se encuentran en la expresión latina *Archium* y un poco antes en el griego *Arkheîon*, ambas, palabras en singular, que en aquel entonces servían exclusivamente para referir al edificio en el cual residían los magistrados superiores, aquellos que guardaban la información del Estado, espacio donde se atesoraba *lo importante* o *la verdad*. Sin embargo, este pasado esconde en su interior otro. Jacques Derrida nos dice: «En cierto modo el vocablo [archivo] remite, razones tenemos para creerlo, al *arkhé* en el sentido físico, histórico u ontológico, es decir, a lo originario, a lo primero, a lo principal, a lo primitivo, o sea, al comienzo.»[2] En ese sentido podríamos decir que el cine de Varela es un cine (político) de archivo no sólo por su metodología sino también por el uso que hace de las imágenes. Varela lleva el archivo de lo privado a lo público, y sirve en primer lugar, a otros intereses. Su cine vuelve a lo primigenio de la imagen, a lo ontológico, a aquello de lo que el cine estaba hecho incluso antes de inventarse la tecnología cinematográfica, a aquello que ha impulsado los relatos desde el tiempo de las cavernas. En palabras del investigador Julián Etienne: «la práctica de Varela concierne a un cuerpo de imágenes que a pesar de proliferar incansablemente, están al borde de su evanescencia.»[3] Como la memoria.

A la luz de su producción cinematográfica podríamos dividir el archivo de Bruno Varela en dos partes: por un lado imágenes grabadas por él mismo, con diferentes dispositivos (película en 16mm o 35mm, *handycams*, teléfonos celulares, etc.) y en diferentes momentos geográficos y temporales, sin ningún propósito específico en un primer instante, más que la captura de momentos aleatorios, o en otros casos, imágenes rescatadas de entre mercados y basureros de material audiovisual, de donde recupera cintas y *casettes* con contenido *amateur* de carácter privado, nunca antes visto. Por otro lado, el archivo concierne a un conjunto de videos que recoge de la internet, en general pertenecientes originalmente a noticieros, comerciales o cámaras de seguridad, pero que ahora se encuentran a la mano de todos en la red. En ese sentido la obra de Varela habría sido imposible en otro tiempo, pues es inherente a las posibilidades tecnológicas a su alcance.

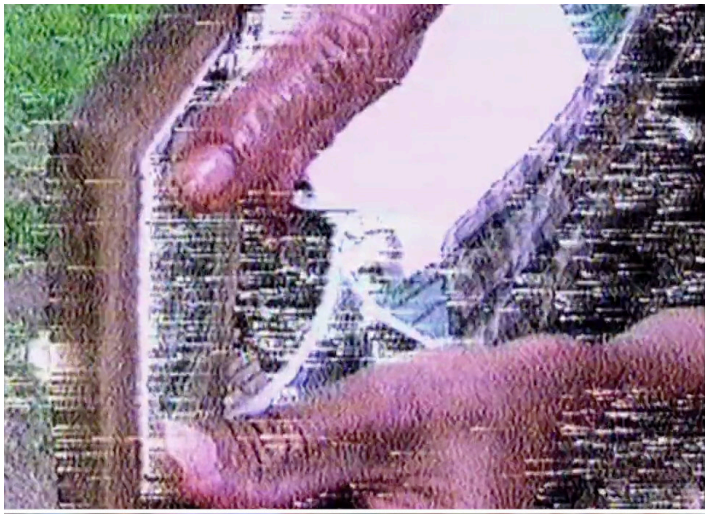
Aunque ambas partes del archivo se usan indistintamente en su trabajo profesional, generan también, a su vez, dos tipos de enfoques en su quehacer: en el primero, como el que puede verse en la ya referida *Tiempo Aire*, en *Estela* (2012) en donde nos narra la historia de una mujer desparecida, o en la más reciente *Placa madre* (2016), en la cual nos lleva a conocer la "Ciudad de Piedra" de la mano de uno de sus últimos habitantes. Varela pone en operación una dialéctica simultánea entre la imagen y el sonido, la imagen y el subtítulo y el sonido y el subtítulo que, a la manera de Ítalo Calvino, generan personas y lugares imaginarios a partir de trazos inconexos, que cobran vida, aunque nunca se hagan visibles. Estética de la invisibilidad, aquí las imágenes que vemos no muestran lo que ahí aparece, sino lo que ahí *ha pasado*, son un vestigio. Registros de la memoria a punto de diluirse, como una imagen arqueológica, la memoria se vuelve sustrato en la que se fijan imágenes en el tiempo. Por otro lado,

el segundo enfoque es el del análisis de la imagen mediada, en el que con una carga de crítica política mucho más clara, reutiliza y reconstruye imágenes y sonidos de material ya *híper*-significado por los medios de comunicación, como son los noticieros y las redes sociales. Ejemplos de este enfoque son *Volatilidad*, su serie sobre las estaciones del metro de la Ciudad de México: *Línea 3: Zapata*; *Línea 3: Balderas*; *Línea 3: División del Norte*; *Línea 3: La raza*; *Línea 3: Guerrero*; *Línea 3: Basílica*; *Línea 3: Niños héroes*; *Línea 3: Juárez*; *Línea 3: Hidalgo*; *Línea 3: Tlatelolco*; *Línea 3: Universidad*; *Línea 3: Centro médico*; y *Línea 3: E(u)tiopía*, todas del 2011, en las que indaga sobre el imaginario que se ha manejado públicamente a partir del tema que propone cada uno de los nombres de las estaciones, la mayoría de ellos, personajes y espacios de renombre histórico nacional. O en *Ofrenda oaxaqueña* (2006), en el que a partir de un audio de comercial que invita al turismo de la región, genera una discusión en torno al conflicto armado ocurrido aquel año en la entidad. En este apartado, Varela plantea un ejercicio de contramemoria, una forma de re-significar aquellas imágenes que, al servicio del Estado generan una historiografía falsa, pero proponiendo nuevos juegos entre ellas. De alguna forma, «aquí las imágenes no están al servicio del rescate pasivo y la mera recuperación, sino entrando en un juego de recombinaciones […] que da curso a nuevos fraseos, a una narrativa no lineal, hormigueante —bulleante— y siempre imprevista.» [4]

El anti-cine como oficio

El término anti-cine se usa comúnmente para referir una postura en contra de la cinematografía industrial, que cuestiona y subvierte sus estructuras, ya sea en los métodos de producción, a nivel formal o narrativa, pero también en cuanto a distribución, exhibición y otros apartados posibles, aunque en general es un concepto abierto. Ya desde 1950, por ejemplo, el poeta y ensayista de cine mexicano Efraín Huerta había nombrado a su columna semanal *Cine y anti-cine*, para referirse a dos tipos de películas, las de "arte" contra las del cine como industria.

La obra de Bruno Varela, sin embargo, se desmarca de todo presupuesto al respecto y, como ningún otro, se coloca en oposición a otros cines. Su trabajo es una constante búsqueda, una exploración de formatos y problematización de los medios que utiliza. No es documental, ni ficción, ni videoarte sino todo al mismo tiempo. En sus películas hay un desprendimiento de las etnografías tradicionales en pos de colocar lo local en una esfera global, haciendo interactuar diferentes formas y lenguajes. Sus películas se construyen de elementos que orgánicamente no fungirían como cinematográficos, lo matérico y lo tecnológico son parte de sus narrativas: *mete mano* en el código binario, hace uso del *glitch art*, intervine física y químicamente las cintas, e incluso, constantemente



reescribe, re-trabaja y borronea su propio archivo, llegando a reciclar algunos segmentos en más de una ocasión, generando también la idea de que sus cintas comparten un mismo universo o que se trata de un filme en constante construcción, una película eterna. La duración de sus cintas tampoco se ancla a las convenciones de los exhibidores, sin importar si son cortos, medios o largometrajes. Pareciera no pertenecer al cine comercial, ni al *cine de festivales*, ni a las galerías o museos, pero a su vez, resulta apto para cada de estos públicos. En resumen, la obra de Bruno Varela se erige como anticine porque más que una postura, pareciera ser una forma total de entender el oficio, de abismarlo. Su trabajo representa una contienda permanente por desviar al cine, por poner en duda el dispositivo audiovisual/cinematográfico y por indagar en sus límites para comprenderlo mejor como medio.

El valor primordial del trabajo de Bruno Varela como autor recae en su gestión del archivo y en su habilidad para el montaje. En sus manos ocurre una transfiguración de la imagen; fragmentos de paisajes, testimonios y notas periodísticas se revelan, reorganizan la realidad y dan voz y visibilidad a lo que no la tiene, es decir, dan *imagen* a lo que permanecía fuera de la imagen. Volviendo a la cita del principio, el uso del diálogo «Les pido sigan viendo las imágenes» resulta ser no sólo la declaración de un personaje o un recurso para demostrar la mentira en la imagen, sino también pareciera ser el ruego velado del propio Varela, adicto a las imágenes, que con su obra busca mantenernos alertas del embrujo que ellas despiden, enfrentando tal embrujo no a partir de evitar verlas, sino, cuestionándolas a fuerza de no dejar de mirarlas.

NOTAS

* https://vimeo.com/brunovarela

[1] Jorge Bordello, *Las propiedades del cine de reempleo: La Producción audiovisual como conservación, catalogación y programación parasitaria*. http://coarco.org/las-propiedades-del-cine-de-reempleo.html

[2] Jacques Derrida, *Mal de archivo, una impresión freudiana*, Valladolid, Editorial Trotta, 1997, p. 9.

[3] Fragmento de la ponencia *La imaginación de lo cotidiano. Imagen pobre y circulación táctica en los proyectos audiovisuales de Bruno Varela*, impartida en el marco del *VII Coloquio del Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico* UNAM.

[4] José Luis Brea, *In-memory: (an) archivos/redes neurales*, en *Las tres eraS de la imagen. Imagen-materia, film, e-image.* Madrid. Ediciones Akal 2010. p. 79

Composición, narrativa e imagen en Tarkovski

por Juan Carlos Camacho

Este ensayo tiene por objeto revisar dos largometrajes de Andrey Tarkovski: *Nostalgia* (1983) y *Stalker* (1979) en busca de una posible respuesta a las preguntas: ¿qué tipo de experiencia estética busca producir Tarkovski a través de sus películas? Y, ¿desde qué posicionamiento estético elabora su propuesta fílmica?

Su breve legado cinematográfico, que tan sólo produjo siete largometrajes durante su carrera como cineasta, se ve compensado por la profunda densidad de su composición. A nosotros, como al físico que le envió una nota expresándole su impresión tras haber visto *El espejo* (1975), también «nos resulta incomprensible cómo es que Tarkvoski consigue realizar con medios fílmicos una obra filosóficamente tan densa.»[1] En cambio, en otra nota enviada por un ingeniero, se deja ver una perspectiva menos digna que la anterior.[2] Como puede observarse, la opinión acerca del valor estético de su obra se encuentra dividida; y me temo que la división aún persiste en la actualidad.

Pero, ¿en qué radica la crítica ambivalente atribuida a su obra? El hecho de que a algunos les parezcan milagros,[3] mientras que otros más no dudan en denunciar sus películas como un error. ¿La fuente de esta ambigüedad valorativa se halla del lado de la "ilusión de realidad", producida por los artificios técnicos del cine, o del lado del espectador y su capacidad como receptor y a la vez productor de "la experiencia estética"? Durante el transcurso de este breve ensayo, intentaremos responder a estas y otras preguntas que vayan surgiendo. Tomando como punto de partida una serie de consideraciones sobre el procedimiento narrativo-visual y el espacio fílmico empleado por Tarkovski en la construcción de imágenes-en-movimiento, se buscará esclarecer la problemática cuestión de la experiencia estética en el realizador ruso.

Composición, narrativa e imagen:
o, sobre los mecanismos que generan y mantienen activa la ilusión cinematográfica

¿Qué elementos intervienen en la configuración de una puesta en escena? El primer punto a tratar en relación con la obra de Tarkovski, es el proceso de construcción y composición del espacio fílmico. El cuadro (o marco) «uno de los primeros materiales sobre los que trabaja el artista»[4] permite delimitar espacialmente la magnitud de la imagen, fijándola sobre la superficie rectangular, bidimensional, de la pantalla, de la cual se deriva nuestra aprehensión de la representación fílmica. Ésta «conlleva una *impresión de realidad* específica del cine, que se manifiesta principalmente en la ilusión del movimiento y en la ilusión de profundidad.» [5]

La función del cuadro en el cine es análoga a la del lienzo utilizado en la pintura: ambos ofrecen la posibilidad de engendrar imágenes, de distribuirlas en el espacio según este o aquel principio de organización (montaje), de utilizar efectos de perspectiva y de profundidad. No obstante, es menester introducir la distinción entre cuadro y campo. La representación de un espacio imaginario, nos dice Aumont, «limitada en su extensión por el cuadro», nos da la impresión de alcanzar a percibir sólo una porción de ese espacio. «Esta porción de espacio imaginario contenida en el interior del cuadro es lo que llamamos campo».[6]

En este espacio imaginario, o *zona fílmica*, como también le llama Aumont, coexisten los elementos materiales que dan forma a todas y cada una de las escenas de una película. Tomemos como ejemplo la escena de apertura de *Nostalgia*: abre con un plano general de un paisaje brumoso, monocromático, envuelto por una tenue niebla, amorfa y gris, tres mujeres, una niña y un perro, descienden por una pra-

dera rumbo a la orilla de un lago. Un caballo, un poste, un árbol, un lago y un grupo de árboles en el fondo, forman parte del campo visual de la imagen. Las mujeres no interactúan entre sí, como tampoco llegan hasta el lago. Sólo se detienen y comienzan a observar su alrededor, en una actitud que sugiere la mera contemplación desinteresada. La escena se prolonga durante dos minutos sin que nada ocurra en el transcurso. ¿Cuál ha sido el sentido de esta escena?

Es conocida la insistencia de Tarkovski en la necesidad de separar el arte cinematográfico de la literatura,[7] de prescindir de los resortes dramáticos de la lógica dramatúrgica y de la lógica narrativa como soporte de la narrativa cinematográfica. Tarkovski busca liberar la ilusión cinematográfica del yugo del "sentido" impuesto por la estructura narrativa de la literatura. Está convencido de que «Lo infinito está en lo concreto, y por eso sólo es comunicable en imágenes, no en conceptos abstractos. [...] Pues el pensamiento es efímero; la imagen, absoluta.[8] Las imágenes que produce se ofrecen al público sin una indicación previa que señale el rumbo interpretativo a seguir. Bajo esta concepción, el cine es inasimilable al resto de las disciplinas artísticas.

Pasemos a otra escena de la película. En ésta, el personaje principal, Andrei Gorchakov, sentado sobre la cama de su habitación, experimenta una serie de *flashbacks* sobre su hogar natal, como metáfora visual de su nostalgia por volver a casa. Las escenas son en tono sepia. La iluminación juega un papel importante en la composición de la imagen. Utiliza el plano general mostrando en cuadro una cantidad limitada de elementos del montaje escénico. Deja correr la toma, generando tensión con el movimiento. La ventana abierta, con lluvia cayendo en el exterior. La cámara va acortando lentamente el plano de la imagen, acercando el enfoque hacia el personaje principal mientras la luz va desvaneciéndose. Movimiento de cámara de *travelling;* continúa acercándose hasta obtener un plano detalle de la silueta del personaje principal recostado en la cama, envuelto en una densa oscuridad con el sonido de la lluvia de fondo.

De nuevo, el "sentido" de la escena queda abierto a múltiples sugerencias interpretativas. A simple vista, parece que Andrey experimenta una especie de vívida alucinación nocturna, posiblemente producida por el entorno que le rodea: la habitación austera, envuelta en una atmosfera de penumbra y desolación, con el sonido de la lluvia arreciando en el exterior. Soñando despierto con el calor del hogar natal, motivo central de la trama en *Nostalgia*. Pero, ¿qué es lo que nos quiere decir esta escena? Quizás una referencia a Umberto Eco nos permita responder a esta pregunta.

En su ensayo *Detenerse en el bosque*, Eco escribe sobre el *Tiempo del extravío*, como el momento en el que el lector, en este caso el espectador, experimenta la sensación de encontrarse perdido en la prolongación indefinida del relato, perdido en el laberinto de posibles significaciones ofrecidas por el autor. En este punto, «tiempo, ensueño y memoria pueden fundirse (...) y el deber del lector es perderse» en la narración. Y, ¿no es precisamente eso lo que ocurre en esta escena? Tiempo, ensueño y memoria, indistintos cada uno entre sí, fundidos en una imagen fílmica de una belleza excepcional.

La obra de Tarkovski está guiada por un interés en la intuición del sentido profundo de las imágenes representadas. En ésta, las imágenes no son un mero índice de la realidad, no están subordinadas a la re-creación de los efectos de realidad, a un mero acto mimético. En este sentido, el cine, según la opinión de Tarkovski, «contiene una fuerza interior capaz de romper, de hacer 'explotar' el material del que está hecha una imagen.»[9] La estructura de la imagen-movimiento que plantea Tarkovski en sus filmes, es similar a la del texto abierto,[10] pues el espectador forma parte activa del campo de significación y re-significación del contenido proyectado sobre la pantalla, participando en un circuito dialógico de producción de sentido. La imagen-movimiento de Tarkovski es un conductor del absoluto.

Su procedimiento consiste en no imponer un sentido fijo a las imágenes que presenta, delegando la responsabilidad de interpretación a la actitud del espectador en

cuestión. La experiencia ligada con el placer estético que puede llegar a obtener, o no, al ver una película de Tarkovski, es precisamente el objeto del siguiente apartado.

Experiencia estética en Tarkovski

Existen varias proposiciones acerca de la realidad de la experiencia estética. Históricamente, la discusión se remonta a un texto de Pitágoras[11] en el que identifica la experiencia estética con la actitud del espectador que asiste a una competición atlética. Él es el primero en declarar que la percepción de la belleza es responsabilidad del espectador, y no de la naturaleza.

Posteriormente, Aristóteles formula una compleja teoría[12] de la experiencia estética que consta de seis rasgos de la sensación, que se experimentan al asumirse la actitud de espectador. ¿No corresponden estos rasgos, al menos parcialmente, a la narrativa visual de Tarkovski? Al ver por primera vez *Nostalgia*, uno no puede dejar de ver o escuchar (a pesar de la aparente in-actividad visual y de los casi imperceptibles ruidos de fondo) la escena inaugural, poner pausa o siquiera voltear a otro lado; o, el recorrido por las ruinas de la vieja catedral, caminando entre pilares y grandes arcos, acaso no suspende, por un instante, nuestra voluntad y nos somete al encanto de vernos reducidos a una in-significante mirada desplazándose placenteramente por el espacio en ruinas? y, ¿qué mejor exceso, que el de contemplar una escena de más de cinco minutos de duración, en la que apenas y sucede algo? De entre todas las creaturas en el mundo, sólo el ser humano podría disfrutar con semejante creación. En los planos de Tarkovski, «la imagen esculpe la infinitud en la finitud misma y la deviene experiencia», experiencia que no es otra sino estética.

El espectador del cine de Tarkovski, a menudo se puede llegar a preguntar: ¿cómo logró esto? Es decir, más allá de preguntar por las técnicas empleadas en el montaje y la dirección, imprescindibles en la generación de la ilusión cinematográfica, cabe preguntar: ¿cómo hace Tarkovski para que el espectador se someta al encanto de su ilusión y se deje conducir por ella, como si de un niño se tratara? Aun cuando puede haber tomas de prolongada duración y prácticamente nula actividad, no obstante, el espectador, en vez de adelantar la escena o simplemente cambiar de película, mantiene su atención fija en la imagen, como si esperara algún movimiento brusco o desenlace inesperado. El cine de Tarkovski demanda fidelidad, convicción y aguante por parte del espectador. La experiencia estética implícita en su obra, excede la caracterización de una mera actitud contemplativa, pasiva e incorpora la activa participación del espectador en lo que ocurre en la pantalla.

Este procedimiento narrativo lleva el nombre de dilación,[13] el cual consiste en prolongar de forma indefinida la acción de un evento, acrecentando el nivel de tensión mediante el uso de múltiples recursos narrativos o visuales. Eco señala, que «si tiene que pasar algo importante y apasionante, es menester cultivar el arte de la dilación». Detener la cámara en un punto especifico, y comenzar a explorar la riqueza espiritual que ofrece la imagen, por ejemplo, nos dice Eco que: «detenerse no significa perder el tiempo».[14]

Sin embargo, puede ocurrir que al espectador en turno le resulte indiferente y poco atractiva la puesta en escena, que quizás, debido a sus preferencias fílmicas, su gusto no haya desarrollado la sensibilidad requerida para deleitarse con esa forma de expresión cinematográfica. En suma, que puede parecerle aburrida, in-coherente, in-comprensible, un ejemplo de anti-intelectualismo poético (mal) interpretado como una obra puramente intelectual y pretenciosa. O, como señala Sean Martin:

> Tarkovski proposed that if a take is lengthened, boredom naturally sets in for the audience. But if the take is extended even further, something else arises: curiosity. Tarkovski is essentially proposing giving the audience time to inhabit the world that the take is showing us, not to watch it, but to look at it, to explore it.[15]

Pero la mirada atenta y educada, pronto advierte la expresividad plástica del ambiente emocional y físico, del montaje, locaciones y paisaje, como elementos catalizadores de recuerdos y asociaciones poéticas. Descubre en las imágenes de Tarkovski, una fuerza expresiva y un deseo de producir «imágenes en las que el artista se revela no sólo como un investigador de la vida, sino también como un creador de altos valores espirituales y de aquella especial belleza que sólo corresponde a la poesía».[16] La mirada de Tarkovski, revela la presencia de belleza aun en las cosas más mundanas. En un recorrido dentro de una piscina mientras se sostiene una vela. En el espacio en ruinas de una antigua catedral. En el largo trayecto del *stalker* junto a los dos intelectuales en busca de *la Zona*. En una habitación semi-inundada repleta de goteras.

Quizás la definición de experiencia estética que mejor describa la obra de Tarkovski, sea la de Schopenhauer, quien la define como «simplemente contemplación» puro placer estético. Nos dice:

> Un hombre experimenta esta sensación cuando asume la actitud de espectador, cuando abandona-la actitud normal, práctica hacia las cosas, dejando de pensar en su origen y propósito, concentrándose solamente en lo que tiene ante él. Deja de pensar de un modo abstracto y somete los poderes de la mente a la percepción de los objetos, sumergiéndose en ellos, situando en su conciencia lo que percibe-lo que tiene ante él.[17]

Como conclusión, hay indicios en la obra de Tarkovski que nos permiten sugerir una experiencia estética heterogénea, diferente en relación a cada espectador. Un horizonte ético, como *telos* de su proyecto fílmico. Una preocupación por devolver la humanidad al ser humano, por sensibilizarlo; por hacerle partícipe en la contemplación de un fragmento de realidad escenificado con el solo propósito de brindarle goce, deleite, placer estético. De suspender la frenética actividad del intelecto y ofrecerle un descanso de sí mismo; la oportunidad de explorar nuevas vías para continuar su perfeccionamiento.

El impulso que anima la propuesta fílmica de Tarkovski es ético; escribe:

> El arte incide sobre todo en las emociones de una persona y no tanto en su razón. Su meta es "reblandecer" su alma, hacerla receptiva para lo bueno, pues al ver una película valiosa o un cuadro bello o al escuchar buena música, desde el principio no es la idea como tal la que te cautiva y te conmueve [...] El artista tan solo hace un intento de presentar su visión del mundo para que las personas miren hacia el mundo con sus propios ojos, lo revivan con sus sentimientos, sus dudas y sus ideas (las del autor).[18]

Su obra, y la(s) experiencia(s) estética(s) que se derivan de ella, son una invitación hacia el interior de uno-mismo. Una forma de conocimiento en la que se revela, no lo que estaba oculto, sino lo que estaba demasiado a la vista para ser percibido.

NOTAS

[1] Andrey Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, España, RIALP, 1991, p. 26.

[2] «¡Qué tontería carente de sentido y gusto!, ¡realmente detestable! Su película, para mí, es un error, carente de valor. No llega al espectador...y el espectador es lo más importante, ¿o no? (*Ibíd*., p.24).

[3] Ingmar Bergman decía de sus películas que eran como milagros.

[4] «El cuadro juega, en diversos grados según los filmes, un papel muy importante en la composición de la imagen, en especial cuando ésta permanece inmóvil (tal como se la ve, por ejemplo, cuando se produce un 'paro de imagen') o casi inmóvil (en el caso en que el encuadre permanezca invariable: lo que se llama un 'plano fijo') [...] demuestran un cuidado en el equilibrio y en la expresividad de la composición en el encuadre, que no desmerece en nada al de la pintura.» (Jacques Aumont, *Estéticas del cine*, Argentina, Paidós, 2005, p.20).

[5] *Ibíd*., p. 21.

[6] El campo se percibe habitualmente como la única parte visible de un espacio más amplio que existe sin duda a su alrededor. Esta idea traduce de forma extrema la famosa fórmula de André Bazin (tomada de Leon-Battista Alberti, el gran teórico del Renacimiento), al calificar el cuadro de «ventana abierta al mundo»; si, como una ventana, el cuadro de ver un fragmento de un mundo (imaginario), ¿por qué éste debería acabarse en los límites del cuadro? (*Ibíd*., p.24).

[7] O, para ser más exactos, de ciertos elementos provenientes de la literatura que han llegado a constituir parte de la narración fílmica. (Andrey Tarkovski, *óp. cit*., pp.17-18).

[8] Andrei Tarkovski, *óp. cit*., p. 10.

[9] *Ibíd*., p. 39.

[10] Este procedimiento creativo tiene además otra ventaja. El único camino por el que el artista alza al espectador dentro del proceso de recepción a un mismo nivel consiste en dejar que él mismo componga la unidad de la película partiendo de sus partes, pudiendo añadir en sus pensamientos elementos propios.

[11] Su texto, traducido al latín por Diógenes Laercio, dice lo siguiente: «La vida es como una competición atlética; algunos son luchadores, otros vendedores ambulantes, pero los mejores aparecen como espectadores.» Suponemos que por espectadores el griego antiguo se refería a aquellos, y sólo a aquellos, que asumieron la experiencia estética, identificando realmente esta actitud con la del espectador. (Władysław Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, España, Tecnos, 2001, p.348).

[12] Así, dice el Estagirita, **a)** se trata de la experiencia de un placer intenso que se deriva de observar o escuchar un placer tan intenso que puede resultarle al hombre difícil apartarse de él; **b)** esta experiencia produce la suspensión de la voluntad hasta tal punto que se encuentra, por decirlo así, «encantado por las sirenas, como desprovisto de su voluntad»; **c)** la experiencia tiene varios grados de intensidad, resultando a veces "excesiva"; sin embargo, en comparación con otros placeres que, cuando son excesivos, resultan repugnantes, nadie encuentra repugnante un exceso en este tipo de experiencia; **d)** la experiencia es característica del hombre y sólo de él; otras criaturas tienen sus placeres, pero éstos se derivan más bien del gusto y del olfato que de la vista y la armonía percibida; **e)** la experiencia se origina en los sentidos, sin embargo, no depende de su agudeza: los sentidos de los animales son más agudos que los de los hombres, sin embargo los animales no tienen este tipo de experiencia. Este tipo de placer se origina en las mismas sensaciones (y no en las asociaciones, tal y como hoy día se las denomina) (*Ibíd*., pp.351-352).

[13] Dilación enorme, en relación a la divina comedia (Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, España, Lumen, 1997, p.75).

[14] *Ibíd*., p. 60.

[15] Tarkovski propuso que si una toma es alargada, la aberración naturalmente se presenta en la audiencia. Pero si la toma se extiende aún más, surge algo diferente: curiosidad. Tarkovski está esencialmente proponiendo, dando a la audiencia tiempo para habitar el mundo que la toma está mostrándonos, no para verlo, sino para "mirarlo", para explorarlo (Sean Martin, citado por Slavoj Žižek, *Less than nothing: Hegel and the shadow of dialectical materialism*, N.Y., Verso, 2012, p.655).

[16] *Ibíd*., p. 40.

[17] Władysław Tatarkiewicz, *óp. cit*., p. 361.

[18] Andrei Tarkovski, *óp. cit*., p. 193.

La maleabilidad de lo real:

una búsqueda de la autenticidad

por Olmedo Altamirano

Nosotros no queremos otros mundos, queremos un espejo.
Andrey Tarkovski, *Solaris*

Si tratamos de recordar una experiencia que nos haya conmovido recientemente, creeremos que aquél suceso ocurrió de un modo incidental y lineal, como si sólo fueran causalidades propias de quien las piensa. Sin embargo, al realizar este ejercicio de memoria y pensar en cómo los personajes involucrados llegaron a formar parte de ella, nos daremos cuenta que muchos de los sucesos surgieron de manera accidental, como si un *Deus ex machina* rigiese sobre cada plano de la historia las distintas vertientes que forman al final el caudal de la vida. Un caos que nos ordena.

Esa es la realidad, trifurca, que nos confunde muchas veces y nos ahoga con todo su peso para luego escupirnos en una levedad que agobia. Tratar de representarla ha significado una tarea fascinante a lo largo y ancho de la historia. A través de la escultura, el arte y la escritura, el ser humano ha querido plasmarla de manera visual, pretendiendo hallar en estas manifestaciones su encuentro consigo mismo. No obstante, se dio cuenta que aún hacía falta algo para hacer la experiencia más real, el movimiento. Una acción que rompe con toda estructura, que no entiende de puntuaciones y nos arroja a lo volátil. En la tarea de poder recrear dicha situación, fue que el cine tendió su mano como la herramienta última para esta labor.

El cine como espejo, esa fue la utilidad que desde un principio le dieron las personas al cinematógrafo inventado por los hermanos Lumière en 1895. Hacer de la máquina una extensión misma del ojo, en donde el cine documental aparecería como pionera de esta visión. Desde *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1895) de los propios Lumière, hasta *Nanook of the North* (1992) de Robert Flaherty, el tratamiento cinematográfico se ordenaba bajo una índole científica, racional, en la cual los temas se trabajaban de forma sistemática. ¿Qué pasaba entonces con lo irracional? Con aquello que hace de la vida algo autentico. Las vanguardias se encargarían tiempo después.

La poesía transformada en algo visual, o el rompimiento de la semántica del cine documental, fueron rasgos que caracterizaron a las vanguardias. Los dadaístas por su parte contaron con artistas como Walter Ruttmann o Hans Richter, quienes se valieron del cine como un apéndice de sus obras; un experimento visual que completaban sus pretensiones estilísticas. Del otro lado estaban los surrealistas, que no sólo veían en el cine un instrumento para jugar con la imagen, sino uno que también les permitía extender el discurso al cual pretendían llegar. *La Coquille et le Clergyman* (1928) de Germain Dulac fue el primer filme surrealista; no obstante, la dimensión de este movimiento toma relevancia hasta el estreno de *Un Chien Andalou* (1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí. [1]

A pesar del estancamiento por el cual finalmente recayeron estas vanguardias, no se le puede restar valor a la influencia que posteriormente han tenido sobre las grandes figuras del cine. El ansia por reinventar la narrativa, en donde el tiempo pasa a ser un instrumento maleable, o la exploración de lo onírico, valiéndose de imágenes confusas que logran dar una forma material al subconsciente, han sido factores de gran influencia en la creación de lo que hoy conocemos como *delirios narrativos*.

David Lynch y la exploración onírica

Las tres últimas obras del cineasta estadounidense, obviando la biográfica *The Straight Story* (1999), comparten un elemento en común: la mente humana erigiéndose como espacio físico nuestro. Poco importa lo que suceda

en el mundo exterior —aquel que tildamos como real—, si por dentro estamos siendo sumergidos en el mar de nuestros deseos, frustraciones y complejos. Un aluvión de ideas que son las que finalmente reconstruyen la realidad que queremos ver. ¿Por qué ha de ser menos real lo que ilustra nuestra *psiquis* con respecto al mundo físico?

En el caso de los primeros dos filmes, *Lost Highway* (1997) y *Mullholand Drive* (2001), pareciera que el tema que tratan, si se pudiera catalogar como uno en específico, es la vida que no fue. Ambos protagonistas irrumpen en un quiebre psicológico que se proyecta en un *alter ego*, llegando a extrapolar aquello que no pudieron ser en un plano paralelo al que se encuentran. Fred Madison (*Lost Highway*), un saxofonista acusado de asesinar a su esposa a causa de un ataque de celos, es enviado a prisión en la cual despierta al otro día siendo Pete Dayton. Mientras que en *Mullholand Drive* parecería que estamos ante la vida utópica que Diane Selwyn, una actriz frustrada de Los Ángeles, sueña dentro del papel de Betty.

Algo distinto sucede con *Inland Empire* (2006), donde vemos a una soberbia Laura Dern interpretar los roles de Nikki Grace y Susan Blue. Una actriz que comienza a confundir su vida real con la del rol protagónico que debe interpretar en su siguiente película. Tal es el punto de estupefacción que nos conduce la narrativa de la historia, que poco sirve trazar un hilo conductor que la organice, dejando al espectador inútil en su deseo de dar sentido al viaje por el subconsciente del personaje que nos propone David Lynch.

De las tres piezas, además de concordar un elemento onírico que las entrelaza, se puede decir que Lynch lanza una crítica ácida al deseo de trascendencia al que aspira el ser humano. Personajes frustrados, condenados a la humillación que le inflige una sociedad que no perdona el fracaso, vemos cómo rendidos ante la vida artificial, del espectáculo, descansan en el letargo de sus mentes.

La superficialidad en la que vivimos, donde damos por reales nuestras relaciones en redes sociales, tienden a distorsionar lo concreto de lo artificial. La materia, aquello que es palpable, cobra una insignificancia en un mundo que ya no sabe distinguir entre lo virtual y lo físico. Inundados por una serie de prejuicios, estereotipos que nos inculcan desde pequeños, tratamos de tomar un respiro de esta asfixia en nuestra mente. Una mente que, creyendo que sigue permaneciendo impoluta al mundo exterior, desenlaza en satisfacernos en un imaginario que no es mas que la versión *corregida* de lo que no pudimos ser como personas. ¿Qué es ser persona? Es la última excusa inventada por un sistema que negando la diferenciación de las personas, termina encadenándolo a la monotonía.

Andrey Tarkovski: una odisea filosófica

Un viaje al espacio no es más que un recurso al cual acude el cineasta soviético para adentrarnos en la odisea introspectiva del ser humano que es *Solaris* (1972). Lejos de querer competir con *2001: A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick, o hacer de su obra otro subproducto más de la competencia entre las dos potencias dominantes de la Guerra Fría, Tarkovski entiende que aquellos elementos son superfluos, y que la verdadera exploración que debe hacer el ser humano es consigo mismo.

Ante el mar infinito que rodea el planeta Solaris, ayudado de transiciones lentas entre cada plano, el director llega a ambientar una atmósfera de levedad, en el que las personas que habitan dentro de la plataforma espacial sienten una desconexión con lo humano, preguntándose qué hay en ellos de significante como para poder justificar una vida de insatisfacción.

Un planeta que proyecta los anhelos de nuestro subconsciente en cuerpos físicos, que, a pesar de no compartir nuestro mismo código genético, se apegan a nuestro deseo. ¿Pueden ser motivos suficientes para querer una vida ahí?, ¿esa plenitud termina convirtiéndose en algo insoportable de resistir? El tiempo y las demás construcciones artificiales del ser humano poco importan en un mundo que satisface nuestros verdaderos deseos.

Durante la época en que Tarkovski plantea estas preguntas, al igual que sucede hoy en día, pareciera que las personas en su incapacidad de abogar por lo que realmente desean, gustan llenar sus vidas de un peso que poco se apega a nuestras necesidades más puras. Ya sea con avances tecnológicos, ideales sociales o un apego al consumismo; vivimos llenándonos de materia obsoleta, como si temiéramos encontrar aquel punto de equilibrio del alma, que finalmente nos revelaría que todo aquello por lo que hemos pretendido luchar es insignificante.

Buscando el espejo

El delirio constituye una estructura particular, esto no significa que haya que suprimir un relato ni mucho menos, lo que pretenden los artistas que han decidido optar por estos recursos es asemejarse más a lo humano, pues no hay algo más humano que la incertidumbre. Pretender que la vida recorre de manera lineal, como si fuese una fábrica de producción, la cual tiene un determinado inicio y final, ha sido una falacia que los sistemas sociales han querido inculcar pero poco se apega a la autenticidad de lo real.

Antes que pretender que una construcción del tiempo individual es lo único existente, lo aleatorio es la esencia de la vida; romper con la cronología del relato. Ahondar los temas de la mente humana, ya sea por medio de historias de ciencia ficción o recursos del cine *noir*, son formas legibles que toman los directores de cine para tratar de demostrarnos que, por más que algo nos haya sido dado de cierta manera, siempre estará tangible al azar.

No entender está bien, fracasar también es algo aceptable, crear el desasosiego dentro del espectador es enseñarle que la mecanización de la vida es un absurdo. Por más que queramos ponerle finitud a las cosas, al final de ese camino que trazamos nos daremos cuenta que apenas nos hemos topado con una de las tantas vertientes a la que nos lleva la vorágine del existir.

NOTAS

[1] Mirian Tavares, *Comprender el cine: las vanguardias y la construcción del texto fílmico*, Faro (Portugal), Revista: Comunicar, 2010, pp. 44-51.

Filmar la diferencia en el cine de Alexander Kluge

Las potencias de lo falso, el caso de *Alemania en otoño*

por Jessica Romero

I

Hoy tenemos a un loco que quiere introducir
un nuevo tipo de películas.
No quiere narrar películas con argumento
sino describir diferencias.
Alexander Kluge

Alexander Kluge traza una serie de variaciones infinitas en un recorrido cuyas marcas dotan al cine de conexiones azarosas y fragmentarias donde surgen diferenciales y discontinuidades a partir de un modo singular de "narrar" historias. El cine de Kluge no es una realidad supletoria, mucho menos un "cine de confección". Su obra es un proceso de exploración donde las ideas toman como medio el cine, desplegando lo heterogéneo del pensamiento y el lenguaje. Proceso que nos aproxima a pensar la imagen fuera de la percepción ordinaria y cotidiana de la realidad. Un punto de surgimiento y emergencia; no una fijación, sino una manifestación de relaciones permutables donde la imagen se expresa como diferencia.

Para Kluge, el cine es un arte de construcción que por medio de fragmentos capta imágenes no vistas, imágenes invisibles, imágenes inadvertidas, rebasando los límites impuestos por lo real y verdadero. A partir de estas ideas, se intentará desplegar los modos de operación de la imagen como diferencia en Kluge, analizar cómo está constituido su discurso cinematográfico y determinar cuáles ideas-cine genera y despliega, tomando como caso de estudio el documental *Alemania en Otoño* (*Deutschland im Herbst*,1978). *Alemania en Otoño* es una constelación-problemas que expone la convergencia de ocho autores, tales como: Alf Brustellin, Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Maximiliane Mainka, Edgar Reitz, Katja Rupé, Peter Cloos, Volker Schlöndorff y Bernhard Sinkel. Concepción arqueológica a la manera de Michael Foucault, que no reduce lo visual a una foto, la voz a un testimonio, que expresa un orden variable según fracturas y lagunas.

Partiendo de la filosofía de Gilles Deleuze, proponemos una serie de conceptos que nos aproximen al proceso de experimentación cinematográfica de este autor. Principalmente, a modo de hipótesis, nos aproximaremos a la idea de montaje-rizoma como un acceso a las singularidades del tiempo, el espacio, la narración y el pensamiento; eje a partir del cual se despliegan cuatro ideas que se desarrollan y varían a lo largo de *Alemania en Otoño*, éstas son: Virtualidad y Realidad, Verdad y Falsedad. Potencias de lo falso, que a su vez generan series de efectos distintivos a partir de los que surge una imagen-tiempo como destiempo, contratiempo que es el tiempo crónico que interrumpe la historia cronológica, y despliega la trama de las ficciones donde convergen duraciones múltiples, tiempos heterogéneos y memorias entrelazadas. De esta imagen-tiempo como contratiempo se desprende una imagen excéntrica, que expresa las divergencias de tiempo, que desplaza las perspectivas, que expone las disyunciones de la memoria, el pensamiento y el lenguaje.

En *Imagen-tiempo* Deleuze contrapone dos regímenes de la imagen: un régimen orgánico que concierne al ámbito de la imagen-movimiento y un régimen cristalino del que se desprende la imagen-tiempo. El régimen orgánico está compuesto por narraciones cronológicas, descripciones de situaciones sensoriomotores, encadenamientos de acciones actuales y conexiones legales y lógicas. Bajo esquemas sensoriomotores se conjugan percepciones, acciones y afecciones que despliegan personajes como actantes, y una narrativa verídica que transcurre en un espacio legal y un tiempo cronológico determinado por la acción, la respuesta y el movimiento, cuya figura concreta es la imagen-acción de la imagen-movimiento.

Por el contrario, el régimen cristalino rompe la narración lineal, remitiendo la descripción a situaciones puramente ópticas y sonoras que reúnen los modos de existencia en un circuito donde converge lo real y lo imaginario, lo actual y lo virtual. «La narración cristalina —escribe Deleuze— (…) implica un derrumbamiento de los esquemas sensoriomotores. Las situaciones sensoriomotoras han dado paso a situaciones ópticas y sonoras puras ante las cuales los personajes, ahora videntes, ya no pueden o ya no quieren reaccionar, tanto se exige que consigan "ver" lo que hay en la situación.»[1]

El régimen cristalino rompe las conexiones legales y lógicas del espacio, dando lugar a espacios vacíos, amorfos; espacios cristalizados donde surge un tiempo anacrónico,[2] en el sentido de Didi-Huberman, entendido como el modo temporal que expresa la exuberancia y la complejidad de las imágenes. En este sentido, consideramos que el cine de Kluge se despliega en un régimen cristalino propio de la imagen-tiempo, ya que la imagen-cine que se expone en su obra opera a través un montaje-rizoma que devela la paradoja visual entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo irreal, lo actual y lo virtual, lo visible y lo invisible. Surge entonces una narración falsificante, donde la historia cronológica sufre modificaciones, repeticiones y permutaciones que desgarran el «estado de cosas»[3]. Para este autor, el cine logra cristalizar algo nuevo, crear instantes invisibles, captar imágenes imprevistas. Secuencias de imágenes no-vistas que construyen instantes cristalizados, trazando nuevas coordenadas de la imagen, los sentidos y el pensamiento.

II

Los espectadores son autónomos por sí mismo.
Los espectadores son el medio,
lo que ellos no pueden imaginar tampoco existe en el medio.
Alexander Kluge

En *Alemania en otoño* lo virtual, lo invisible y lo falsario son efectos expresivos que se despliegan a partir de un montaje-rizoma que desplaza y complejiza los acontecimientos. Para Deleuze «[…] el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos».[4] El montaje-rizoma es un acto cinematográfico fundamental, que cambia el sentido de la historia al descomponer las relaciones causales y cronológicas en una imagen directa del tiempo. En el montaje, de acuerdo con Deleuze, «[…] el corte en una secuencia de imágenes no es un corte racional que señala el final de una o el comienzo de otra, sino un corte llamado irracional […]»[5] que desprende todos los movimientos posibles a partir de una comunicación transversal donde operan diferentes funciones mentales, tales como: el recuerdo, la duda, la imaginación y el pensamiento, desplegándose como fragmentos de la realidad.

Alemania en Otoño, puesta en cuestión que, por medio del despliegue de una fenomenología de procesos de la experiencia, la memoria y el porvenir distiende serie acontecimientos a partir del secuestro y la ejecución del empresario Hanns-Martin Schleyer, y el suicidio de tres terroristas en la prisión de Stammheim. Serie de acontecimientos atravesados por el nazismo, el fascismo y el terrorismo donde convergen la historia y las imágenes en un tiempo anacrónico. Así, el desfile de las fuerzas armadas del Partido Nacional Socialista, la bandera con la cruz esvástica, el discurso del escritor suizo Max Frisch, el paso del ferrocarril militar alemán y la entrevista a Horst Mahler, abogado preso, presunto fundador de la Fracción del Ejército Rojo (Rote Armee Fraktion, RAF) de la posguerra, son imágenes ópticas y sonoras puras que no cesan de cambiar junto con las relaciones del tiempo. Serie de imágenes excéntricas a través de las cuales vemos una puesta en escena hibrida donde converge lo documental y lo ficcional como contratiempo de la historia y las imágenes, sin orden ni regularidad, sin ajustarse a lo verdadero ni fijarse a lo real, ya que ante todo expresa un movimiento vivo que reconfigura el pasado, desmontando la estructura de las cosas. En este sentido, para Deleuze las imágenes son reversibles que tienen el poder de volverse sobre sí mismas. «Son objeto de una reorganización perpetua donde una nueva imagen puede nacer de cualquier punto de la imagen precedente».[6]

A lo largo del filme, el montaje-rizoma se despliega como operación de diferenciación, no de asociación. «El rizoma procede por variación, conquista, captura, inyección».[7] Montaje de relaciones expresivas, es decir, de relaciones de convergencia y divergencia,[8] que no se relacionan por causalidad o cronología, sino a partir del despliegue de una instancia paradójica que abre la comunicación entre acontecimientos por medio de un sistema de signos, ecos y resonancias donde acontece lo diferente. Así, el *leit-motiv* musical del *Himno del Kaiser* de Haydn expresa la resonancia de la historia de Alemania, de un sistema de verdades y certezas impuestas a lo largo del tiempo, pero al operar como una imagen sonora pura, independiente de lo visual, exalta lo falso, lo diferente.

Para Kluge es imposible unir las imágenes, pero entre ellas, en el medio, queda un espacio vacío donde surge una tercera imagen donde opera la invención del espectador.[9] Así, en el filme, los intersticios donde aparecen imágenes-texto operan como imágenes ópticas y sonoras puras, que adquieren la forma de voces atemporales, que desde el silencio exponen los abismos entre imágenes, vacíos que sólo pueden ser completados por los espectadores. Los espectadores son formas videntes-pensantes que realizan el montaje, crean esa tercera imagen —virtual, invisible, imprevista— que manifiesta el acontecimiento. «Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*».[10] En este sentido, el montaje-rizoma activa el cerebro, el músculo, el nervio y el cuerpo. Lo negro entre las imágenes, plantea Kluge, es un intersticio donde surge la alternancia y la emergencia pensamiento. El efecto de las imágenes en el cerebro es una impresión polifónica donde el pensamiento opera de manera autónoma.

En el montaje-rizoma, la divergencia del tiempo determina el descentramiento de cada imagen. Imagen excéntrica, apertura que pierde su centro, sus conexiones causales y cronológicas, siendo éstas sustituidas por la comunicación entre acontecimientos sin reducirse a la identidad o la contradicción, sino únicamente a lo diferente. La convergencia entre el nazismo, el fascismo y el terrorismo son ecos que recorren la fractura político-social de un país,

pero también, son signos de la divergencia entre tiempos que marca la distancia entre otra(s) Alemania(s), otros pensamientos, otros problemas donde cada divergencia es el medio de ir hasta el final de otro estado de crisis.

La convergencia-divergencia entre series de tiempo expresa la distancia de lo diferente; la comunicación entre acontecimientos donde se forma el sentido a partir del sinsentido, es decir de la diferencia. La convergencia-divergencia del tiempo en *Alemania en otoño* no son reglas negativas de exclusión de la historia o de las imágenes, sino la expresión y la afirmación del acontecimiento. Al cuestionarse sobre el sistema educativo y la manera en que se enseña la historia de Alemania, vemos el libre flujo de imágenes pictóricas, fotográficas y musicales que entran en relación con unos sentidos autónomos, donde el pensamiento no recae sólo en el contenido de la imagen sino en su forma, sus medios y sus funciones —falsificantes e imaginarias— que expresan la irreductible multiplicidad de las potencias de lo falso.[11]

III

[…] una película tiene la habilidad de encontrar cosas que ninguna palabra puede expresar, y de crear imágenes invisibles, terceras imágenes (…)
Alexander Kluge

Alemania en Otoño, es una imagen crítica que rompe la narración cronológica de la historia y descubre la atemporalidad de las imágenes al exponer dos duraciones heterogéneas: la apertura del tiempo y la aparición del acontecimiento, liberando lo virtual, lo falso, lo invisible y lo impensado. Un incidente en la frontera que divide las dos Alemanias nos abre al tiempo del acontecimiento. Ante un listado de fotografías de perseguidos políticos se expone la duda, la incertidumbre entre la verdad y lo falso. Ante una situación en crisis, cualquier rostro pudiera asemejarse al rostro de un "culpable". Imagen crítica que cuestiona radicalmente las imágenes y expresan un contratiempo de la historia al desvanecer los límites entre lo privado y lo político. Imagen crítica, que desmonta y reconstruye la historia, que borra las certezas de lo real y lo verdadero por medio de narraciones falsarias, que despliegan nuevas relaciones entre lo visual y lo parlante donde, como apunta Deleuze, «(…) el acto de habla se torna acto político de fabulación, acto moral de cuento, acto suprahistórico de leyenda».[12]

En el filme, las adaptaciones-transcripciones-documentaciones son la posibilidad de expresar la diferencia como retorno al acontecimiento. Un encuentro azaroso entre una mujer y un hombre. Encuentro que se expone como un retorno donde narrar es cristalizar un instante del tiempo. Retorno que conduce a serie de efectuaciones de la imagen que separa las conexiones lógicas y verídicas, desencadenando lo actual, descronologizando la historia y deconstruyendo el relato. Así, vemos la secuencia en que la mujer reconoce el rostro del hombre al ver su foto en el periódico, y en lugar de llamar a la policía y denunciarlo, se afirma como una vidente-pensante que quiere ver que hay en la situación.

El circuito adaptación-transcripción-documentación sigue un ritmo imperceptible e irregular, deviniendo serie de experimentos y exploraciones de corte ensayístico que sumergen al espectador en un doble proceso de exploración: el de la historia y el de las imágenes. La adaptación de *Antígona* de Sófocles se muestra como un contratiempo de la historia, también del presente. Fragmento donde la indiscernibilidad entre la verdad y la falsedad expone instantes cristalizados que resuenan por su distancia, en su distancia, problematizando la democracia, las leyes, la moral, la ética, y, sobre todo, el poder del Estado y los medios de información que luchan por contener, ocultar y enterrar el acontecimiento. La imagen excéntrica da muestras de la imposibilidad de aniquilar el pasado, ya que filmar, escribir, crear, pensar son acontecimientos sin comienzo ni fin, sino retornos que emergen desde cualquier punto del tiempo.

Los cineastas, la historiadora, los policías, los reporteros, los culpables o inocentes son figuras que participan de la misma potencia de lo falso y encarnan diferentes estados de crisis a lo largo de la narración. *Alemania en otoño* nos atrapa en una posesión visual del espacio dominada por los sentidos y dirigida por tres estados de crisis: imágenes de histeria donde se cuestiona la democracia y la libertad de expresión al exponer el juego dominante de los medios de información; imágenes de paranoia ante el sistema policiaco que persigue y acecha tanto a "culpables" como "inocentes" o; imágenes de misterio donde llamadas telefónicas azarosas, anónimas y caóticas no expresan un diálogo, sino más bien, un fragmento disnarrativo del acontecimiento.

NOTAS

[1] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987, p. 174.
[2] Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Argentina, Adriana Hidalgo editora, 2000, pp. 38-39.
[3] Alexander Kluge, *120 historias de cine*, Argentina, Caja negra, 2010, p. 382.
[4] Gilles Deleuze, y Félix Guattari, *Mil mesetas*. Pre-textos, Valencia, 1980, p.25.
[5] Gilles Deleuze, *op. cit*., p.265.
[6] *Ibíd*., p.352.
[7] Gilles Deleuze, y Félix Guattari, *op. cit*., p.25.
[8] Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 206-207: «Dos acontecimientos son composibles cuando las series que se organizan en torno a sus singularidades se prolongan unas a otras e todas las direcciones, e incomposibles cuando las series divergen en la vecindad de las singularidades componentes. La convergencia y la divergencia son relaciones completamente originales que cubren el rico dominio de las composibilidades e incomposibilidades alógicas, y forman así una pieza esencial de la teoría del sentido.»
[9] Alexander Kluge, *op. cit*., p. 299.
[10] Gilles Deleuze, y Félix Guattari, *op. cit*., p.29.
[11] Gilles Deleuze, *op. cit*., p.181.
[12] *Ibíd*., p. 321.

Nostalgia y luz de la palabra

por Paola Fuentes

La palabra pasa por el intelecto,
por las emociones y por el cuerpo.
Marcela Sabio

La palabra rompe silencios, visibiliza historias,
propias, ajenas y posibles.
Paola Fuentes

Hablar de narrativas es hablar de un universo inagotable, plagado de historias que se encuentran, de emociones que se cruzan y conocimientos que se generan con el otro.

Es un encuentro de almas,[1] de nostalgias, como bien lo refiere el título del filme que representa metafórica y magistralmente los alcances de la narrativa: *Nostalgia de la luz* (2010), un viaje a través del espacio, del desierto y de las ausencias, cuya guía está a cargo de astrónomos, mujeres y arqueólogos; su punto de encuentro: la búsqueda. Los astrónomos buscando estrellas y constelaciones; las mujeres buscando a sus desaparecidos; los arqueólogos buscando rastros del pasado, del que somos parte a cada segundo. Tres búsquedas distintas pero que al final, logran un increíble cruce de subjetividades, un intercambio de nostalgias generado gracias al poder de la narrativa, presente ya desde el título mismo de la película, los escenarios, la música y las increíbles imágenes que la acompañan, convirtiéndose en un todo que va hablando junto con lo enunciado por el narrador y los testimonios presentados. Un todo capaz de crear una sensible atmósfera que transmite lo que cuenta, haciéndonos mirar más allá de lo visible, lo cual prueba la potencia de la narrativa desde todas estas plataformas, pues da cabida a una doble posibilidad: por un lado, leer o construir una narrativa a partir de las imágenes, y por el otro, crear imágenes a partir de la narrativa; este viceversa es maravilloso, sobre todo por la relación que guarda con la magia lograda por la narración que suscita este ejercicio creador capaz de generar historias e imágenes en la mente de los espectadores.

Es por eso que *Nostalgia de la luz*, que desarrolla su trama principalmente a partir de entrevistas, es un claro ejemplo del poder que posee una metodología narrativa en el camino de los investigadores, cuya condición permanente es también la búsqueda, que con cada hallazgo provoca nuevos hallazgos, nuevas interrogantes, las cuales realizaremos en nuestros universos y desiertos particulares, en esos lugares, cualesquiera que sean, que nos proporcionen la mayor trasparencia para el esclarecimiento de los cuestionamientos y el conocimiento del otro.

Investigar con una metodología centrada en la narrativa denota con fuerza que la investigación es «una construcción social, un producto de interrelaciones humanas»,[2] lo que convierte a la entrevista en un elemento clave en la investigación, dado que es el escenario en el cual son generadas estas interrelaciones. En ese sentido, la entrevista está muy lejos de ser una simple técnica, término al que se le había reducido; la entrevista es una construcción, una epistemología creada con nuestros sujetos de investigación, pues como afirma la Dra. Norma Gutiérrez, se construye conocimiento «ya no sobre el otro, sino con el otro.»[3]

Las narrativas generadas en la entrevista, no solamente se componen de palabras, sino también de contexto, sonidos, gestos, imágenes y silencios;[4] la narrativa es un todo, como lo muestra el relato de la propuesta cinematográfica que cuenta desde lo sonoro, lo visual, los simbólico, lo verbal, lo escénico y lo ambiental; al respecto, Garay afirma:

> En la historia oral lo no dicho, los silencios, lo implícito, lo invisible, el lenguaje corporal, constituyen las

> incógnitas esenciales de la investigación (…) La trascendencia de la comunicación corporal, dentro del acto comunicativo de la historia oral, en la transmisión de lo subjetivo, de lo individual y de lo simbólico.[5]

Esta coproducción de conocimiento, como resultado del intercambio intersubjetivo dado en la entrevista, implica un proceso generador de reflexión, tanto por parte del entrevistador como del entrevistado, para quien responder a las preguntas sobre sus prácticas cotidianas, provoca un ejercicio de introspección, un acto de redescubrimiento y de reconocimiento, lo cual queda maravillosamente reflejado en su narrativa, por lo que es menester de los investigadores estar preparados y mirar más allá de lo visible[6] por medio de nuestra propia sensibilidad, capacidad de análisis y reflexión, que en este sentido sería una metareflexión. Al respecto, retomo a Ronald Fraser quien afirma:

> (…) La persona que conoce de antemano lo que quiere saber, acabará, si hay suerte, sabiendo sólo eso; y, si no hay suerte, sabiendo en verdad muy poca cosa. Porque el corazón de una entrevista en torno a la historia de una vida es descubrimiento, y uno descubre la vida del otro al escuchar; es ese viaje a lo desconocido lo que emociona.[7]

A raíz de la importancia que tienen las narrativas en este sentido y dado su carácter de productoras de teoría y conocimiento, me pregunto ¿quiénes son los narradores que hacen uso de la palabra?, ¿cuáles son las historias que se cuentan?, y ¿de dónde surgen estas historias? Descubro que todos somos narradores, todos tenemos historias que contar, y eso que se cuenta surge como reflejo de la vida misma; Alexiévich da cuenta nuevamente de ello cuando afirma:

> Algunas de estas mujeres son narradoras extraordinarias, en sus vidas hay páginas capaces de competir con las mejores páginas de los clásicos de literatura.[8]

Narrar es una necesidad, nos resulta imperante dar nuestra versión de la historia, no solamente para enumerar hechos, sino para compartir todo aquello que nos trastoca con el paso de los sucesos, tal como sugiere Ramón Vera-Herrera:

> Pero desde el fondo de los pueblos, de sus comunidades, hay quienes, hay modos de, hay miradas que, hay un amor común el cual, hay la historia, las historias. Historias que siguen caminando desde el confín de los tiempos para mostrarnos que el mundo somos todos esos, todas esas, todas eses que acumulados, encimados, nos vamos pasando la palabra remota, el suceso, el sueño, el principio, la responsabilidad de cuidar el mundo, de asumir la responsabilidad de cuidar la vida, de cuidar el sentido y la transformación. Y que no hay otra manera sino compartir, relatarnos mutuamente, reflexionar entre la tanta gente, crearnos de ida y de vuelta.[9]

Es así como en este ensayo he intentado plasmar la importancia de la narrativa y crear una analogía entre el eje de la maravillosa película *Nostalgia de la luz* y el quehacer de la investigación, destacando lo indispensable que resulta, en ambos escenarios, el dar voz a nuestras historias, a historias que les sucedieron a otros, o que nunca sucedieron pero podrían parecerse a la nuestra o simplemente tocan alguna fibra de nuestro interior. Es hacerlas perceptibles, y darles un soplo de vida a partir del cual es posible construirnos mutuamente, transformarnos y transformar la realidad. De este modo, lo mismo que en el filme escuchamos y miramos la narrativa de un pedazo de vida de los entrevistados presentados, los investigadores estamos haciendo audible también la historia de nuestros sujetos de investigación como narradores de sí mismos que «no sólo son testigos, son actores y creadores»[10], estamos visibilizándolos y reconociéndolos como agentes generadores de conocimiento; estamos validando su relato, estamos, en sentido contrario, llevando los relatos hacia el papel protagónico que les corresponde en la historia. Al final, con la misma nostalgia, narrativa cinematográfica e investigadores, estamos contando historias, pero con sentido.

NOTAS

[1] «Las tengo delante y a muchas de ellas las veo escuchado su alma. Escuchan el sonido de su alma» (Svetlana Alexiévich, *La guerra no tiene rostro de mujer*, México, Penguin Random House, Grupo Editorial, p.16).

[2] Norma Gutiérrez, *Repensar la relación investigador-sujeto. Pautas para resignificar la investigación educativa*, en *Revista de Educación*, Núm. 2, México, p.13.

[3] *Ibíd.*

[4] «Las palabras, como el silencio, son el texto» (Svetlana Alexiévich, *Op, cit*., p.24).

[5] Graciela De Garay, *Cuéntame tu vida, México*, Instituto Mora, p.8.

[6] «Cada vez me convierto más en una gran oreja, bien abierta, que escucha a otra persona.» (Svetlana Alexiévich, *Op. cit*., p. 14).

[7] Citado en: Graciela De Garay, *Cuéntame tu vida*, México, Instituto Mora, p.19.

[8] Svetlana Alexiévich, *Op. cit*., p. 14.

[9] Ramón Vera-Herrera, "Si la globalidad fuera total, no imaginaríamos, como ahora, la salida", en *Con ojos bien abiertos: ante el despojo, rehabilitemos lo común*, México, Cátedra interinstitucional, p.30.

[10] Svetlana Alexiévich, *Op. cit*., p. 18.

La labor metafísica de Zulawski en *Cosmos*

por Héctor Calvillo

La labor de *Cosmos* en series

Pensar con Andrzej Zulawski a partir de su *opus* póstumo es posible, siendo que reflexionar *Cosmos* (Francia-Portugal, 2015) es analizar con el realizador: «El artista y la obra no pueden ser diferentes el uno del otro. El arte se hace patente en la obra de arte. Qué es el arte, nos lo dice la obra. Qué sea la obra, sólo nos lo puede decir la esencia del arte.»[1] Abordando lo establecido en un inicio, podemos inferir: Zulawski es artista y *Cosmos* obra que esencialmente se liga al arte. Exploremos en *Cosmos* la segunda conjetura. El carácter del artista y su labor se originarán a partir de ello.

Cosmos, parece designar en primera instancia a la obra misma; «rompecabezas narrativo […], farsa inclasificable […], descomposición lingüística y lógica».[2] Si anticipamos otra reflexión sobre la concepción astronómica del universo en necio uso de la palabra (es decir, otro documental replicando a Carl Sagan), la película ya ha desfilado frente a los ojos. Tampoco es posible definir *Cosmos* a partir de «una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas».[3] No sólo eso; desde el libro de Gombrowicz (precedente de la película con el mismo nombre) pensar de esta manera, no da ninguna pista: «les contaré de otra aventura que es aún más extraña».[4] Así inicia el texto, con otra historia que, como antecedente, quizás, ignoramos. Sin embargo, no desdeñemos la primera percepción. Rompecabezas es cierto indicio: «Gombrowicz hace profundas observaciones sobre la constitución de las series divergentes, sobre la manera como resuenan y comunican en el seno de un caos».[5] La curiosa aparición de la palabra, como caos, no es en vano: Caos (del griego *Χάος*) desorden cuya antítesis es el orden u ornamentos, es decir Cosmos (del griego *κόσμος*). Según Deleuze:

> Grombrowicz establece una serie significante de animales ahorcados (pero ¿significando qué?) y una serie significada de bocas femeninas (pero ¿significadas en qué?), desarrollando cada serie un sistema de signos, a veces por exceso, a veces por defecto, y comunicando con la otra por medio de extraños objetos que se interfieren, y por las palabras esotéricas que pronuncia León.[6]

Es decir, el caos que emana establecido en las series (ya encaminado a un Cosmos), pudiera ser el que se presenta en las palabras: «rayo de sol, cabañas, bardas, campos, arboles, el camino, este marzo, de donde, para que […] gorrión, palo, gato, Ludwik, Sacerdote, León, Torcido».[7] Rompecabezas en series significantes de las palabras de León y los animales ahorcados. Ya en la película, las series también dilucidan repetición con la presencia adaptada de las series en los mismos animales ahorcados dilatado hasta en imágenes, en apariencia, aisladas (mermelada con hormigas, pan con caracoles). Sin embargo, tales imágenes no operan con la simpleza del cuadro aislado. En la *Gramática del cine*, reglas que Zulawski usa para la adaptación del libro, se establece otro rumbo.[8] Siendo que «se puede reservar la palabra 'plano' para las determinaciones espaciales, porciones de espacio o distancias con respecto a la cámara»[9] la unidad de los mismos se establece con «el movimiento continuo de la cámara (…) la continuidad de *raccord* [ó] un plano de larga duración fija o móvil, 'plano-secuencia', con profundidad de campo».[10] En primer momento se señaliza la unidad en la presencia del tiempo real con el acompañamiento de la puesta en escena (en largos monólogos de Witold, en complejas secuencias de cena en pasión de manos en sincronía o en la conciencia de las series narrativas cuando Witold descubre la farsa de Lena al confesar su crimen: «¡Era su gato! ¡Un triángulo con el gorrión y la madera!»). Relacionado a esto mismo, la referencia a Pasolini no es en vano. Por una parte, la mención directa

(El relato de *Teorema* o el «Me gustaría actuar en una película de Pasolini») y por otro, la reflexión formal de Zulawski. En referencia a ese segundo punto Deleuze establecería:

> En todos estos sentidos, el plano presenta realmente una unidad, unidad de movimiento, y con este carácter comprende una multiplicidad correlativa que no lo contradice (…) Pasolini expresó esta doble exigencia de una manera bien clara. Por una parte, el todo cinematográfico sería un solo y mismo plano-secuencia analítico, en derecho ilimitado, teóricamente continuo; por la otra, las partes del film serían en realidad planos discontinuos, dispersos, diseminados, sin un enlace asignable.[10]

Es decir, las series mencionadas anteriormente, establecidas en planos secuencia y en imágenes, antes aisladas y ahora parte del todo sintético del film, son piezas de la unidad que señala el plano mismo. Sin embargo, no hemos abordado el sentido de las imágenes, antes aisladas, plenamente si negamos que siempre «habrá cortes y rupturas incluso si la continuidad queda luego restablecida, mostrando a las claras que el todo no está de ese lado.» [12] El todo en el caso de *Cosmos*, provendría de dos usos encubiertos de la serie en lo cinematográfico. El primero es el falso *raccord* (como imagen aparentando la continuidad de un cuadro anterior) cuyo fin será revelado por Deleuze:

> El todo emerge en la dimensión de una duración que cambia y que no cesa de cambiar. Aparece en los falsos *raccords* como polo esencial del cine (…) El falso *raccord* no es ni un *raccord* de continuidad ni una ruptura o una discontinuidad en el *raccord*. El falso *raccord* es por sí solo una dimensión de lo *Abierto*, que escapa a los conjuntos y a sus partes. Él realiza la otra potencia del fuera de campo, esa otra parte o esa zona vacía.[13]

Como una forma resonante del falso *raccord* (segunda manera de lo seriado en cinematográfico) se da la repetición en múltiples finales, desdoblando al presente en «dos direcciones heterogéneas que determinan el proceso».[14] Si bien Deleuze establece que estas direcciones en lo antes mencionado son presente y pasado, tomaremos la misma forma de operación, pero en este caso se presentarán como dos esbozos del presente. Nos enfrentamos a un nuevo problema: aunque la máxima dimensión de los falsos raccords se establecería en conjuntos recreados en la memoria del espectador o en el caso anteriormente citado, en el primer caso de imágenes que operan como falso *raccord* no existe una unidad serial más que en la manera en que se haya enunciado aquí. Sólo operaría entonces el falso *raccord* como un rompimiento con la estructura lógica de un desayuno. En el segundo caso (los dos esbozos de presente) el falso *raccord* más bien se da a partir de la impresión que deja; de un estado de Paramnesia: «Hay un recuerdo del presente».[15] Para continuar en el camino de definición de *Cosmos* podemos establecer algunas inferencias de ayuda para la comprensión del problema: Las series, en tanto series originales, solo operan en el libro de Gombrowicz; el carácter cinematográfico de las series sería establecido en la unión que emana del sentido del plano mismo y de los falsos *raccords*. Siguiendo a las conclusiones anteriores, las definiciones de Deleuze muestran algo que une ambos falsos *raccords*, tanto el más puro como el que resulta a partir de un estado de paramnesia: «Lejos de fracturar el todo, los falsos raccords son el acto del todo».[16] Entonces existe un todo que da posibilidad y sentido tanto a los falsos *raccords* como a las series en lo escrito, un todo que parece la historia que antecede el inicio del relato en el texto. Y ese todo es fundamental para definir al film de Zulawski siendo que aparece como un polo esencial del cine, ligado a la esencia del cine y del arte, si, como mencionamos en un principio, *Cosmos* es obra. Las preguntas que se desprendería son: ¿a qué *todo* hacen referencia tanto las series como el carácter serial en lo cinematográfico? y ¿cómo ese *todo* se liga al carácter serial en lo cinematográfico y, por lo tanto, a la esencia del cine?

La labor de *Cosmos* como obra de arte.

En caso de que *Cosmos* sea obra, aquello que antecede a cualquier condición de la película es la condición del arte. Por lo tanto, debemos explorar la obra de arte recurriendo, en manera un tanto exigente, a Heidegger. Él establece que «la esencia del arte sería ese ponerse a la obra de la verdad de lo ente.»[17] Para ver esto es preciso mencionar el primer acto de habla en la película, que dice así:

> Me asustan los bosques. A mitad del camino de la vida, me encontraba en una selva oscura, porque la recta vía era perdida, ¡Cuán dura cosa es decir cuál era esta salvaje selva, áspera y fuerte que me vuelve el temor al pensamiento! Es tan amarga casi cual la muerte; mas por tratar del bien que allí encontré, de otras cosas diré que me ocurrieron.

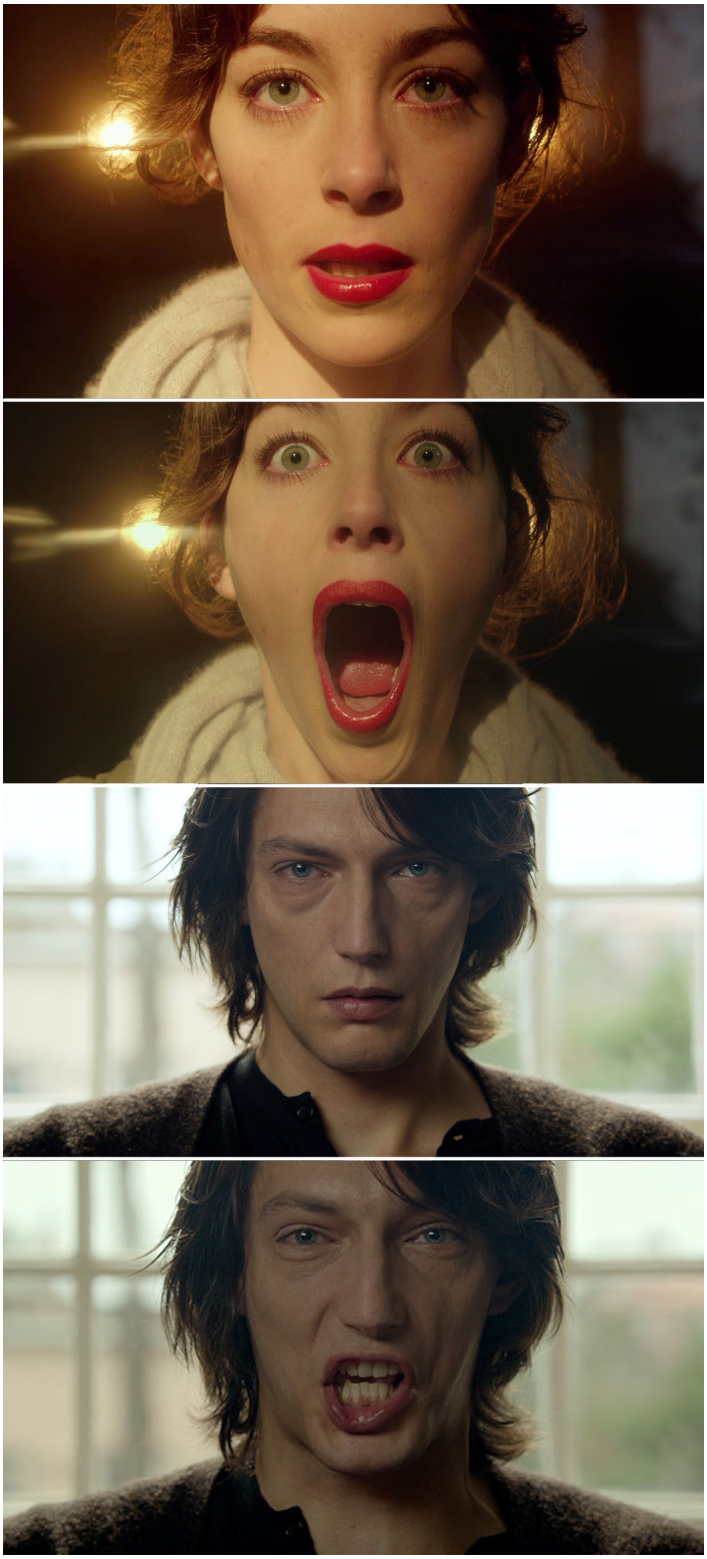
No es azaroso este canto. No sólo muestra el estado de ánimo de Witold, es el primer canto del *Infierno* de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, el proemio del poema en

su conjunto. Heidegger establece con relación a esto: «la esencia del arte es poema. La esencia del poema es, sin embargo, la fundación de la verdad.»[18] Ahondando en ello la fundación de la verdad se dará en tres sentidos: «fundar en el sentido de donar, fundar en el sentido de fundamentar y fundar en el sentido de comenzar.»[19] En los tres sentidos *Cosmos*, como ordenamiento, tendría forma como establecer un mundo y haciendo la tierra, en un movimiento en que «la verdad acontece como lucha primigenia entre el claro y el encubrimiento.»[20] El conflicto entre tierra y mundo es la obra de arte; es la verdad: «el ser-obra de la obra consiste en la disputa del combate entre el mundo y la tierra. Es precisamente porque la lucha llega a su punto culminante en la simplicidad de la intimidad por lo que la unidad de la obra ocurre en la disputa del combate. La disputa del combate consiste en agrupar la movilidad de la obra, que se supera constantemente a sí misma».[21] Pero también es el conflicto entre Cosmos y Caos. ¿Cómo asumir que es tal conflicto? Esto se encuentra en la definición de ambos: «el mundo es la abierta apertura de las amplias vías de las decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico»[22] mientras la tierra es «aquello hacia donde la obra se retira y eso que hace emerger en esa retirada».[23]

Heidegger también menciona que el «proyecto verdaderamente poético es la apertura de aquello en lo que el Dasein ya ha sido arrojado como ser histórico. Aquello es la tierra y, para un pueblo histórico, su tierra, el fundamento que se cierra a sí mismo».[24] Para establecer el sentido de esto, regreso al carácter serial en lo cinematográfico al final de la película. El protagonista, en ambas direcciones heterogéneas, se sumerge en una casa en ruinas, lo que supone que no existe independencia entre el mundo que Witold está dispuesto a construir en una casa derruida y la «obra-templo [que] es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte (…) conquistan para el ser humano la figura de su destino.»[24]

La labor de *Cosmos* en metafísica

Quisiera formular un segundo punto derivado del todo que condiciona al carácter serial en lo cinematográfico. No tendríamos que afirmar que toda concepción del todo, el ordenamiento, es también la posibilidad del Caos. Pero ambas ideas, sea Cosmos o Caos es algo, es ser o ente. Tal ente sólo es posible en tanto «la nada se manifiesta propiamente con lo ente y en lo ente, por cuanto éste se escapa en su totalidad.»[26] Existe una forma en que Zulawski establece algo parecido: en un plano en que el amor es la única explicación del ordenamiento del mundo. En tal plano León dice «fue aquí, sólo una vez, he conocido…el milagro, si me lo permite, entre la gracia y la maldición. He amado.» Tras este acto, la música para súbitamente. El posicionar el amor a través de hablar es seguido por el plano del Cosmos, en un bosque. Godard pudiera explicar cierto sentido de este plano: «La imagen es felicidad, pero cerca de ella la nada permanece […] Aun la imagen capaz de negar la nada es también la mirada de la nada sobre nosotros […] La imagen brilla y la nada es ese espesor difuso en el que nada se deja ver.»[27] Pero la nada primeramente se expresa en un estado de ánimo; el de la angustia ¿Por qué la angustia? «Con el estado de ánimo fundamental de la angustia hemos alcanzado el acontecer del Dasein en el que se revela la nada y desde el cual tiene que ser interrogada.»[28] Este estado de ánimo tiene referencia directa, León dice: «¡hago lo que hace uno toda la vida: nada!». Pero esta segunda forma referencial a la nada es Dasein; Zulawski asumiendo la posición plena de ser-ahí



sumergido a sí mismo en la *Nada*, afirmando la duda metafísica. El carácter metafísico no resulta de negarlo todo, sino de afirmar la existencia de aquello capaz de negarlo. *Cosmos* deja entonces de ser obra y se convierte en forma en que Zulawski asume la posición plena de la metafísica en el conflicto primordial, no entre origen y toda nada sino entre la nada en que deambulamos como ser-ahí capaz de crear orden. Pero es aun más consciente del orden que es posible construir puesto que es también consciente del fundamento de la angustia, creando un nuevo acto: el de la trascendencia. Zulawski entonces no sólo ha demostrado una labor artística sino dubitativa de la totalidad, es decir, que el cineasta ha asumido «la trascendencia, el sobrepasamiento que ocurre en la pregunta por la nada.»[29] Este preguntar es una labor plenamente metafísica; «nuestro preguntar por la nada debe traer ante nuestros ojos la propia metafísica. La metafísica es el preguntar más allá de lo ente a fin de volver a recuperarlo en cuanto tal y en su totalidad para el concepto».[30] Y esencialmente lo que Zulawski demuestra es la labor del cine como pensamiento. En el plano antes mencionado se hace explícito que el silencio súbito no sólo permite *Cosmos* y obra de arte. El silencio también da posibilidad de pensamiento. León, dentro de la película, está de acuerdo con nosotros: «¡Está bien! ¡Me callo! ¡Pero el pensar nunca parará!».

NOTAS

[1] Martin Heidegger, *El Origen de la Obra de arte*, en *Caminos del bosque* [Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte], Madrid, Alianza Editorial, 2010, p. 8.
[2] Jorge Ayala Blanco, *Andrzej Zulawski y el microcosmos obsedente*, 2016, *Confabulario*, en *El Universa*l. http://confabulario.eluniversal.com.mx/andrzej-zulawski-y-el-microcosmos-obsedente/
[3] Martin Heidegger, *op, cit*., p. 31.
[4] Witold Gombrowicz, *Cosmos* [Trad. Danuta Borchardt], Estados Unidos, Yale University Press / New Haven & London, 2005, p. 1.
[5] Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* [Trad. Miguel Morey], Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2003, p. 185.
[6] Deleuze, *op. cit*., p. 35.
[7] Witold Gombrowicz, *op. cit*., p. 1,185.
[8] Nick Pinkerton, E*ntrevista a Andrzej Żulawsky,* 2015. http://www.filmcomment.com/blog/locarno-interview-andrzej-zulawski/.
[9] Gilles Deleuze, *La Imagen Movimiento Estudios sobre Cine 1* [Trad. Irene Agoff], Buenos Aires, Editorial Paidós, 1984, p. 45.
[10] Gilles Deleuze, *op. cit*., p. 46.
[11] *Ibíd*., p. 48.
[12] *Ibíd*., p. 49.
[13] *Ídem*.
[14] Gilles Deleuze, *La Imagen Tiempo Estudios sobre Cine 2* [Trad. Irene Agoff], Buenos Aires, Editorial Paidós, 1984, p. 45.
[15] Gilles Deleuze, *op. cit*., p.111.
[16] Gilles Deleuze, *op. cit*., p.49.
[17] Martin Heidegger, *op. cit*., p. 20.
[18] *Ibíd*., p. 18.
[19] *Ídem*.
[20] *Ibíd*., p. 40.
[21] *Ibíd*., p. 35.
[22] *Ídem*.
[23] *Ibíd*., p. 33.
[24] Ibíd., p. 54.
[25] Ibíd., p. 30.
[26] Martin Heidegger, *¿Qué es la metafísica?*, en *Hitos* [Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte], Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 101.
[27] Jean-Luc Godard, *Historia(s) del cine* [Trad. de Toda Pizarro], Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014, p. 204.
[28] Martin Heidegger, *op. cit*., p. 100.
[29] *Ibíd*., p. 105.
[30] *Ídem*.

ENTREVISTAS

El abecedario circular

Entrevista a Jorge Ayala Blanco. Segunda Parte.

Correspondencias

Presentamos la segunda parte de la entrevista realizada a Jorge Ayala Blanco, donde se atraviesan algunas ideas alrededor del panorama actual del cine en México; la crítica, las y los espectadores, y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

¿Cómo empieza el proceso de cambio de la crítica cinematográfica en México?

La crítica cinematográfica empieza a cambiar por la imposición de los modelos europeos. Llega una tradición muy bastarda, pero desde el primer número de la revista *Nuevo cine*, tú te encuentras el mejor ensayo que se publicó en la revista, que es el de *Moral y moraleja en el cine mexicano* de Salvador Elizondo, que para mí es un verdadero faro. En gran medida *La aventura del cine mexicano* saca de ahí la idea de continuar este tipo de análisis. Claro, no era análisis cinematográfico, era más bien un análisis subjetivo cinefílico, pero llevado al borde del lirismo con la maravillosa prosa de Salvador Elizondo. Era otro acercamiento culterano al cine. Lo primero que pasó es que entraron en conflicto; manejaban mucho la idea del desprecio, en la cual insisto mucho porque ya sabemos que, por lo menos para mí, Stefan dice que el fascismo no es más que una política del desprecio, entonces cuando yo hablo de este concepto siempre es con cierta distancia. Hubo una corriente de desprecio hacia los viejos que practicaban la crítica de cine en México, aunque no todos eran despreciables. Hablaba yo de Enrique Rosado que hacía una crítica en el *Cine Mundial* donde ponía lo bueno y lo malo. No era muy analítico, pero su método era interesante. Era mucho más allá de desmontar una película por sus aspectos técnicos. Medio lo clasificaba y fundamentaba, aunque no era tan interesante como parecía. Esta idea de la crítica ya con una dimensión analítica, era difícil de encontrar. Había incluso un programa de televisión dedicado exclusivamente a la crítica de cine ahí por el año cincuenta y tres, cuando tenía alrededor de once años. Se llamaba *El tribunal cinematográfico*, pasaba los sábados por la noche. No tenía televisión en casa, pero la oía por radio —había una versión radiofónica— entonces, se enfrentaban Rafael Solana contra Luis Spota. Uno era el fiscal y otro el defensor; uno defendía la película y el otro la atacaba, y al final, daban su sentencia. Era chistoso porque debatían sobre la película, pero como eso lo pagaban las compañías distribuidoras y exhibidoras, pues siempre absolvían la película. Que me acuerde, sólo una película fue condenada, evidentemente era la mejor de todas: *La red* del Indio Fernández, que es delirante y genial, un poema erótico súper fálico y raro. Así era el programa, la incomprensión total. Esa era una película —lo que hoy dicen— innovadora. Los críticos de otras artes dicen: *unfamiliar*. Me gusta mucho más esa idea, que tiene que ver con la película desacostumbrada.

Dando un salto al presente, ¿cómo ves el panorama de la crítica de cine en México?

En vías de desaparición y de reaparición de una manera curiosa. Por un lado, tuve que pasar por muchísimas etapas para llegar al tipo de crítica que hago ahora, entonces sí puedo entender muy bien, me parece, el método o enfoque que van elaborando las nuevas generaciones. Primero, era esta influencia que vi de la crítica francesa —*cahierista*, sobre todo— en la crítica mexicana. Les estoy hablando de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Claro, había la idea, para mí muy bastarda, de que todo crítico de cine como decía Godard, era un cineasta en potencia, y llegó a imponerse. Fue chistoso porque empecé a hacer este tipo de crítica fuera del grupo dominante cultural, es más, me colé a la crítica cultural, pero tangencialmente a lo que se llamaba

"la mafia", o sea, Benítez y su gente, que no era de chiste, la mafia era en serio. Si no pertenecías a ese grupo, no podías escribir en ninguna publicación cultural. Todo estaba bloqueado, tenías que quedar bien con ellos. Me formé presentando películas en el cineclub del Instituto Politécnico Nacional, en el de medicina rural, cuando era todavía estudiante (estaba haciendo mi servicio militar a los 18 años), y después, antes de cumplir 21 años me dije: «tengo que publicar lo que escribo», entonces llevé algo a donde habían corrido a la mafia, o sea, en el periódico *Novedades*, que siguió publicando el suplemento *México en la cultura*. Claro, era tan malo que todos le decían "*México en la costura*", pero desde entonces descubrí que no hay mala tribuna. Eso me parece muy importante, que donde escribas, si tienes buen nivel y puedes sostenerlo, terminas dándote a conocer y termina conociéndote la gente que le interesa lo que tú escribes, así sean unos pocos lectores. Siempre digo: «pocos, pero buenos», tener los mejores, es un poco la idea. Selectividad, ni modo. La gente que podía hacer crítica era quien podía darse el lujo; los que no vivían de lo que hacían, tan sencillo como eso.

Fue muy importante para mí escribir en *México en la cultura* y después, saltar al suplemento de "la mafia". Publiqué en *La cultura en México* durante 17 años y empecé a escribir mis libros gracias a una beca del Centro mexicano de escritores. Dejé la ingeniería y me dediqué a escribir a partir del año 65. A los 23 años me jubilé como ingeniero, y empecé a dar clases en el CUEC. Éramos precoces y no lo sabíamos. Para lograr un método de análisis me llevó mucho tiempo y puedo entender muy bien qué es lo que pasa. Creo que cada vez hay menos espacios en el periodismo impreso. Hay más libertad en lo que antes eran los suplementos culturales, que dejaron de existir, pero por los años 60 empezó algo que se llamaba la sección cultural de los periódicos. Empecé a escribir en los suplementos culturales y todavía hoy lo sigo haciendo. Claro, pasé por otras secciones culturales. Duro demasiado, el problema es entrar… después no me quitan de encima. Tratas de sostener un nivel y una postura. Lo que veo actualmente es, uno: la desaparición de los espacios culturales y dos: la entrada —que es muy ambigua— de las redes sociales; el periodismo electrónico, por decirlo de alguna manera. Actualmente trabajo en un periódico donde me interesa tanto la versión impresa como la electrónica. Lo que me pasa en la versión electrónica, es que hay una cantidad enorme de crítica, pero en general siempre es una crítica "rebotada". Pocas veces encuentras algo original, y, sobre todo, un nivel ensayístico. Manejar ideas, para decirlo rápido. Saber que las películas piensan y que tienes que encontrar la manera de cómo le hacen para pensar o cómo plantean determinados temas, no viene de afuera sino de adentro. Se va segregando a través de la película misma.

Entonces sí, hay una especie de respeto a la misma disparidad que existía en el año 63 cuando publiqué mi primera nota sobre cine. Sigue existiendo una crítica culta y una frívola; la seria y la frívola, por decirlo de alguna manera. Claro, a veces tiene más sentido del humor la crítica seria que la otra. Ya depende del espíritu de seriedad, que es abominable, pero sí veo que actualmente es muy difícil sostener una postura crítica porque la gente se cansa de hacer crítica de cine. He visto una cantidad inmensa de proyectos que desaparecen. Cuando me dicen: «vamos a hacer una revista, ¿no quisieras entrarle?», lo primero que les digo es «sí, le entro con una colaboración, pero de ninguna manera a participar activamente, porque cada revista es para mí una plataforma de una nueva postura de una generación». Las revistas de cine son generacionales, eso es muy claro y, por supuesto, lo que aplaudo de ciertas publicaciones como la suya, es que buscan un nivel ensayístico, incluso de lo más grueso. Digo, tener a Sonia Rangel ya son palabras mayores, porque es de las pocas personas que están haciendo ensayo filosófico del cine y que sabe de cine. Sabe leer una película o para continuar con lo que decíamos, sabe para qué es un movimiento de cámara. No es una crítica filosófica del cine, es otra cosa: buscar las ideas que están desarrollándose en una película, eso es lo fundamental, y todavía es minoritario; todavía es el «me gusta, no me gusta» y tratar de fundamentarlo. Una de las maneras que he encontrado de evitar ese juicio, que siempre es *a priori*, que siempre es totalmente subjetivo, es no suprimir la subjetividad, pero tratar de objetivarla a través de varios enfoques. Cada crítica que hago consiste en encontrar varios enfoques, o sea, varias lecturas de la película. Primero, encontrar bases firmes de *qué dice* realmente la película, eso es fundamental. Es lo que a mí me da una plataforma ensayística: poder escribir el ensayo. Pero esto se me dificulta si de entrada yo doy un juicio sobre la película, o estoy motivando un juicio. Más bien sería: ¿cómo le hago para ocultar ese juicio, y que el juicio lo haga el propio lector? Si yo le pregunto: «¿qué te pareció la película?», se acabó la posibilidad de crítica para mí. Cualquier cosa que digas, no es más que tratar de fundamentar ese adjetivo, entonces para qué lees la nota si ya sabes que una película es fascinante o terrible, mejor demuestras la fascinación que te produjo la película, o que finalmente secreta la película y el lector lo determina. Por supuesto, prefiero la crítica de películas, pero hay muchas maneras de acercamiento. Por ejemplo, se puede hacer un ensayo sobre un realizador particular, entonces tienes un buen *corpus* de películas, y encuentras las constantes y las variables de ese cineasta y cómo se van expresando a través de cada una de sus películas, entonces, ya es como una especie de discurso personal el que se está desarrollando, cosa que no puedes hacer en la crítica diaria, o que lo haces como uno de tantos posibles enfoques. Lo importante es no enfrascarse en eso que te impide ver la película. Un poco la crítica tiene que ayudarte a esclarecer la película. Claro, a veces es mejor oscurecer la película cuando es demasiado clara y demostrar entonces que la película es mucho más compleja de lo que tú suponías. O sea, que esa claridad es falsa, está escondiendo toda una serie de contradicciones internas. El problema de la teoría del autor es que de pronto servía sólo para ver el ombligo del autor y a veces es mejor ver la película. ¿Qué pasa si la película es muy diferente a las que venía haciendo cierto realizador?, ¿o si es su primera película, o bien, si cada película del realizador es una aventura? Siempre digo: «por un lado está Hitchcock, que siempre hace la misma película, pero por el otro Raúl Ruiz, de 119 totalmente distintas una de las otras», y eso es maravilloso, esos son los que me gustan, porque siempre te cambian el juego.

En ese sentido, ¿qué relación crees que exista del estado del cine mexicano actual con la crítica fílmica?

El cine mexicano es más rico hoy que la respuesta crítica, aunque nadie lo vea. La respuesta crítica es muy pobre. Aga-

rro, por ejemplo, una película como *Las hijas de Abril*, una película contradictoria que de alguna manera es un *churrazo*… bueno, pues no he encontrado una sola crítica que realmente la desmenuce. Por supuesto, entras a internet y encuentras 200 repeticiones del mismo boletín, que es el que encuentras a la entrada del cine pegado en la taquilla. Me parece abominable el cine de Michel Franco, pero da lo mismo, no se trata de eso. Cada película es un caso distinto. Una vez se me ocurrió decir: «es que en México no existen cineastas, no existen películas, sólo existen casos». Estudiarlo como un caso, tratar de saber cómo es ese caso, llegar con tu lupa a estudiarlo. Ahora, el problema que me planteo hoy como crítico, es cómo defenderme de mis propios juicios, nunca llegar al juicio contundente; encontrar una enorme variedad de enfoques. Alguien me dice: «es la perfecta crítica esquizofrénica», pues bien, ¡viva la esquizofrenia!, la multiplicidad de puntos de vista, ser varios críticos de cine al mismo tiempo. No estás imponiendo ningún juicio, ni estás refutando nada, al contrario, en mis libros de cine mexicano —donde tengo todo el espacio que quiero porque desde el año 2000 no volví a escribir una sola crítica de cine mexicano y van directo a los libros— prescindo de si la película tiene o no éxito, si la vieron o no, si se exhibió o no; si dijeron estupideces o maravillas de la película. Si dijeron maravillas me las apropio, las incluyo. García Riera en la *Historia documental del cine mexicano*… que es el tedio puro, porque metía las notas completas del *duende filmo*, que no tenía nada que decir… las reproduce completas, ¡no tiene sentido!, y ni siquiera están las críticas de Cube Bonifant, ¡*qué hueva*! El señor nunca descubrió que la mejor crítica de cine, infinitamente superior a él, seguía publicando. La señora murió en el 68, yo tenía 26 años, me hubiera encantado conocer a la viejita. Era genial.

Has dicho que construyes una historia viva del cine mexicano. ¿Qué posición tiene la historia del cine en tu trabajo, pensando en que hablas del presente?

Es un presente que siempre se está remitiendo al pasado. Por decir algo, acabo de escribir de una película bellísima de dibujos animados que se llama *Elena y las sombras*. Un cortometraje que está para los *Arieles*, donde de pronto vi una secuencia que me remitió a una de mis grandes preocupaciones actuales, que es recuperar el cine hecho por mujeres. Encontré una referencia de unas esferas que cuelgan en la película y me remitió a una de las secuencias maravillosas de una película no perdida, porque está en internet, se llama *Falling leaves* de Alice Guy Blaché, que fue la mujer que se anticipó a todos los pioneros, a quien expulsaron los machos de la historia del cine, como si no existiera… nadie conoce sus *pelis*, yo tengo 60 por supuesto, guardadas por ahí, las conseguí gracias a mi pirata que es un genio. Hay una película bellísima donde le dicen a una niña que si caen las hojas se va a morir su hermanita, entonces empieza a ponerle cintas a las hojas para que no se caigan. Me remitió a esa escena, o sea, está presente la historia del cine constantemente, simplemente me dejo ir, no busco las referencias culturales, solitas se ven. Ya sabemos que una de las grandes riquezas de la crítica es la asociación, es una historia viva y dinámica que te va remitiendo, o de pronto ves una secuencia en donde la rutina es importantísima y se rompe y el personaje enloquece. En *Verde*, la película de Alonso Ruizpalacios, se rompe la rutina, el personaje enloquece y es un custodio de una camioneta de valores, y decide robárselos. Eso te remite inmediatamente a la gran película que inicia la corriente minimalista e hiperrealista en el cine en el año 75; la obra crucial de Chantal Akerman: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Es eso, se rompe la rutina, la mujer enloquece y termina matando al cliente. Ahí está la historia del cine. No conozco ningún libro que te exponga, hoy, la historia del cine de las mujeres, es algo que estoy descubriendo por primera vez y es fascinante.

Lo que hago en los cursos libres que doy en extensión universitaria en el CUEC o en *Los talleres* de Coyoacán, casi siempre son seminarios. No sé qué me voy a encontrar ahí. De pronto se me ocurre ver una película y veo una referencia maravillosa. Una película tailandesa que se llama *Treinta y seis* , que son 36 momentos en la historia de dos personajes. Me encuentro un término en un texto: «es que la película, en su estructura rígida…» y se me enciende el foco. ¡Claro!, hay estructuras rígidas en el cine y nadie las ha estudiado, voy a armar un curso para estudiarlo con la gente que se inscriba. Películas, por ejemplo, que la cámara está reproduciendo en tiempo real, pero con muchos planos, o bien, las películas en un solo plano. O bien, como Jesús-Mario Lozano, un chico de Monterrey que hizo una película en la que todos los planos suceden a la misma hora y todos duran 40 segundos. Existe esa película, es una estructura rígida y entonces, para llegar a esta película, que me motivó la película tailandesa —obviamente de un director de apellido impronunciable—, tuve que pasar por todo esto. Es cuestión de investigarlo. Para mí esa es la historia viva, también es viva en muchos sentidos: es viva en el sentido de que mi evolución me conduce a esto y que voy a ver esa película sin ningún prejuicio. Así sea el *churrazo* de la tierra: *Fausto*, o la película que quieras. Hay películas mexicanas que nadie va a ver. Voy y somos tres espectadores en la sala pero que, para mí, es exactamente igual, lo importante es lo que está en la pantalla y por eso escribo de cine mexicano. Estoy haciendo una historia viva porque esta película está haciendo actual toda una serie de vivencias históricas. Tengo *cincuentaytantos* años dando la misma clase de historia del cine, y reviso la historia del cine cada año, la tengo presente. La puedes manejar de un lado para otro como un manantial de referencias. Antes las veíamos, después de estar en cartelera, en algún cineclub o corrida de segunda. Los cineclubes tuvieron una gran importancia después del 68, donde todo mundo se radicalizó. Actualmente tienen muy poca porque existe algo maravilloso que es el internet. Las películas ya no mueren, siguen vivas. Es historia viva, porque estoy en el presente y hago ensayo sobre las películas que apenas se están presentando, y automáticamente, todas las críticas que hago para periódicos, las rehago para mis libros de cine extranjero, nada más les cambio el enfoque, sino me aburro. Actualmente estoy haciendo uno sobre *delirios narrativos*, y la premisa es que todo el cine actual, incluyendo *La mujer maravilla*, ya no narra, delira relatos. Hay que hacer una investigación sobre cómo clasificar esos delirios. A final de este año cae la guillotina, cambio el enfoque y sigo con el siguiente libro. Descaradamente todo lo que escribo se aprovecha para mis tres series de libros, y por eso siempre digo: «mis libros se hacen solos».

¿Qué críticos extranjeros te han influenciado?

Todos los que he leído en los idiomas que manejo, pero en términos generales, no tengo crítico favorito, siempre hay una distancia. Todo lo que cae en mis manos lo leo. Me gustan sobre todo algunas nacionalidades. Siempre me va a interesar la crítica francesa, la norteamericana, inglesa, alemana y de la crítica en español la crítica argentina, que es un país culto donde hay 15 000 estudiantes de cine sólo en Buenos Aires, respiras cultura. Aquí es muy raro. Como la anécdota que siempre platico, cuando llegó el rector de la UNAM al CUEC para conocer las instalaciones. Le dijeron: «este es el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos», y él dijo: «¿y qué se estudia aquí?». «Pues se estudia cine», y contestó: «ay, ¿a poco el cine se estudia?». Es una de mis anécdotas predilectas, todavía se asombran. Aún hay escritores necios que *acusáis* al cine sin razón y que se sienten con el derecho de opinar sobre el cine. Lo único que están haciendo es glosar el argumento, pero nunca entendieron la película. Entender una película es muy complejo, por eso se empieza a escribir, porque todo lo que lees te parece pobre y por supuesto te enfrentas a lo pavoroso, que en algún momento fue la incomprensión de mi propio gremio. Tratan de frenarte. No es paranoia, te persiguen los paranóicos. Y claro, tienes que responder con la pedantería. «El país se estanca, yo me sigo», era uno de mis lemas *mamones*. A mi avanzado estado de descomposición afortunadamente encuentras a alguien que se interesa por lo que haces. Hay tal cantidad de películas, que voy sacando mis libros, y eso, claro, me impide hacer lo que ustedes hacen: los ensayos particulares. Si quieres saber lo que escribí de Julián Hernández, tienes que buscar mis últimos seis o siete libros, porque en cada uno hay una película de Julián y claro, trato de que, en la última, te remitas a todas las anteriores. Es el resultado, un punto en la trayectoria, que es un enfoque muy fértil de estudiar el cine, uno de tantos.

¿En el CUEC nunca se ha planteado una especialidad de crítica de cine?

No, nunca, como te digo, se respira en las escuelas de cine —cuando estoy con un cineasta, todavía hoy— un clima antiintelectual muy agresivo: «hablan de cine los castrados, yo hago cine». Incluso maestros de realización que le decían a sus alumnos: «no vean mucho cine, les puede dar malas ideas y luego quieren hacer lo que no pueden, y se pueden convertir en Ayala Blanco, que ha visto todas las películas de cine, pero es un castrado que nunca hará una película». Todavía se respira ese ambiente, que es muy de técnico. Lo entiendo muy bien porque soy politécnico; entiendo muy bien esa postura tecnológica: estar con todas las nuevas tecnologías. Éstas en *medios*, pero no en los *fines*, cuando deberían importar ambos.

Actualmente, afortunadamente, se ha abierto mucho el CUEC gracias a las clases de extensión académica. Eso ha abierto mucho y claro, la idea misma de que es una licenciatura, ayuda para que se empiece a respirar más el clima académico. El clima académico, lo primero que te enseña, es que tú aportas tu punto de vista, o tus puntos de vista, pero de ninguna manera estás negando lo que hace el otro académico. Eso se aprende, pero en la crítica mexicana no, si este cuate está destacando demasiado es porque me está anulando a mí. En términos académicos empiezas a convivir con gente que sabes que tus posturas le parecen abominables y tienen todo el derecho.

¿Cómo ves a las y los espectadores mexicanos?

Los espectadores mexicanos… el problema es que hay ya espectadores para cualquier cosa, para cualquier tipo de cine, eso me parece interesante, salvo para cine mexicano. Circula bien, cualquier película por compleja que sea, tiene su nicho. Vamos, *Sangre de mi sangre*, de Bellocchio, tiene sus espectadores. Cualquier película: *Paterson*. Saben quién es Jarmusch, va a encontrar sus espectadores y ya no son tan minoritarios como antes, que eran como sectas. Afortunadamente existe una cosa que son las redes sociales y la gente te dice que no te atrevas a afirmar que no te gusta una película de Iñárritu. Entra a *El Universal* y encuentras 150 insultos, porque se me ocurrió decir que era una *madre*, la gente se aferra a que soy un envidioso. Una de las razones por las que prefiero hacer una historia viva ensayística que periodística, es porque sabes que ese juego de valores inmediatos te impide, te coarta la libertad. Que ya da lo mismo, porque las películas van a tronar a la primera o a la segunda semana si son mexicanas. Esa idea de que están hechas para nada, así está pensada la exhibición en México. Lo que me sorprende es que a alguien le interese desde el primer número de una revista, hablar de un cineasta mexicano. Y nuestra realidad es el cine mexicano, nos guste o no. Claro, no te puedes quedar ahí. Tu sistema de placeres tiene que incluir otras películas.

El cine del Perú. La galaxia y el telescopio

Entrevista a Mónica Delgado

Correspondencias

Hacía mucho tiempo que teníamos el propósito de entrevistar a Mónica Delgado —crítica de cine peruana—, a quien conocíamos a través de su trabajo como directora de la revista digital Desistfilm*, y por sus siempre lúcidos análisis cinematográficos en diversas plataformas. La facilidad de los correos electrónicos, nos posibilitó un encuentro con sus ideas y su claridad del panorama del cine peruano y la crítica de cine. Para nosotros, es un verdadero placer contar con sus palabras llenas de sentido, agudeza y fuerza.*

En México hay poca información del cine peruano. Nos interesa mucho que nos introduzcas un poco a sus principales características, tanto al interior de las películas, como a los elementos que rodean la producción, la distribución y el papel de los espectadores.

Me interesa su pregunta porque se ha escrito poco sobre las características del cine peruano, sobre qué lo identifica, qué movimientos o estilos hubo, qué tendencias han surgido, o qué hay de la "tradición" en el cine actual, más allá de una intención historicista o "hagiográfica". Se ha estudiado poco el cine peruano desde sus dispositivos, soportes o lenguajes. Digamos que hay un sentido común que permite identificar al cine peruano desde tres convenciones: desde un punto de vista territorial (el cine de Lima y el que se hace fuera de ella, que llaman "cine regional"), el cine comercial y el cine independiente (un cine hecho sobre todo por jóvenes pero que para existir necesita ser financiado por el Estado).

Considero que el cine peruano es disperso, siempre sometido a las reglas del mercado o a la carencia de recursos. Por ejemplo, en 1986 se estrenó una adaptación de una de las novelas de José María Arguedas, *Yawar Fiesta*, que me parece paradigmática sobre cómo la limitación económica impidió "traducir" al cine un universo mítico andino. La falta de dinero propició que el estilo del filme sea seco, logrando que los recursos del documental y el testimonio primaran (actores no profesionales, paisajes naturales, participación de la comunidad, locaciones en interiores y una intensa necesidad de ser fiel con la realidad andina, casi como si fueran sociodramas), mutilando la esencia de la novela, convirtiéndola en otra cosa, incluso logrando un discurso opuesto a lo planteado por el escritor.

Lo tomo como ejemplo porque el director de *Yawar Fiesta*, Luis Figueroa, realizó un filme ajeno a las intenciones iniciales que se pudieron haber tenido, ideas que mutaron debido a la permanente dificultad de hacer cine en el Perú, y que grafica muy bien un modo actual de hacer cine con pocos recursos y que al final de cuentas, mata la magia, la misma fantasmagoría del cine, o en todo caso, la creatividad, originalidad o esmero que la produce. Y allí viene otra pregunta, de que si a más recursos mejorará la calidad del cine peruano, y eso queda como pregunta.

Puedo mencionar algunas películas capitales de nuestra historia: *Kukuli* de Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva, *La Boca del Lobo* de Francisco Lombardi, *Días de Santiago* de Josué Méndez, *La Teta Asustada* de Claudia Llosa, *El Mudo* de los hermanos Vega y *Rosa Chumbe* de Jonatan Relayze, que podrían ayudar a darnos un panorama del silencio de décadas (Lombardi hizo *La Ciudad* y *Los Perros*, *Maruja en el Infierno* o *Bajo la Piel*, por ejemplo, que lo ubicaron como el cineasta más famoso del país hasta la fecha) frente a la firmeza de directores nacidos en los setenta u ochenta que se han sentido muy libres de mostrar universos particulares con ingenio, pero que no responden ni siquiera a una empatía generacional sino a algunas condiciones que dio el Estado para hacer películas a pun-

ta de concursos. Y por otro lado existe el efecto *Asu Mare*, un tipo de cine comercial y de calidad televisiva que hizo tres millones de espectadores en un país donde el cine peruano apenas logra estrenos de 15 mil espectadores (para las llamadas películas de festivales o de autor) o 150 mil para un estreno de género, lo que ya es casi un milagro.

Precisamente en Perú se está discutiendo un nuevo proyecto de ley de cine. Somos quizás el único país en América Latina que no cuenta con una ley que brinde recursos más amplios o genere un círculo de producción, distribución, exhibición y promoción del cine. Y a eso se añade que no tenemos tampoco cinemateca, no hay un lugar en todo el país que condense toda la memoria audiovisual del país, tampoco hay una escuela pública de cine o universidad que enseñe cine como tal, sino escuelas de comunicaciones que añaden algunos cursos de audiovisual como especialidad. Ante este rezago, el Estado cumple un rol capital. Es tanta la necesidad que hasta la empresa privada, la de los éxitos taquilleros, tiene que acudir al estado para recibir subvenciones. En Perú se hace cine en las condiciones legales más vulnerables de todo el continente: sin ley, sin recursos, sin incentivos, sin cimientos de industria ni políticas de formación de públicos.

Eso sí, hay una cultura cinéfila fuerte pero pequeña, que se ve frustrada porque si bien contamos con el mercado negro más grande de películas piratas independientes y de culto de todo el mundo, no existen salas alternativas bien implementadas. Vivimos casi a merced de la cartelera comercial que es muy mala, y a la programación de dos o tres festivales locales que evitan que Perú sea una provincia al margen de la "modernidad".

Sobre ese contexto, ¿cómo se desenvuelve la crítica de cine?, ¿cuáles son sus espacios y discusiones?, ¿cuál sería su responsabilidad frente a las políticas de estado que rigen el cine nacional?

Es importante recordar que en Perú surgió a mediados de los sesenta una de las revistas más importantes de crítica de cine de América Latina que fue *Hablemos de Cine*, fundada por Isaac León Frías y por Federico de Cárdenas. Es valiosa porque por un lado permitió la profesionalización de la crítica de cine en el país, afirmó su rol de mediador entre el lector y las películas desde la reflexión y la cinefilia. En la actualidad hay un par de revistas impresas, una que tiene una periodicidad marcada, *Ventana Indiscreta* de Universidad de Lima y *Godard*, que sí tiene una periodicidad más espaciada. Luego hay una proliferación de blogs y revistas de cine pero que se dedican más a reseñar los films de cartelera. *Cinencuentro* es uno de los espacios más leídos, que se caracteriza por poner atención en diversas aristas del cine peruano, difundiendo entrevistas, reportajes y reseñas. También está la página de Ricardo Bedoya, uno de los críticos más importantes del país: *Páginas del diario de Satán*. Y por otro lado está *Desistfilm*, que debe ser el primer espacio en Perú dedicado al cine experimental y más independiente.

Sobre lo que mencionan de la responsabilidad de la crítica frente a las políticas de Estado puedo decir que esto no existe, sobre todo porque no hay tal diálogo. Por ejemplo, como les mencioné, se viene discutiendo en mi país una ley de cine, que todos los cineastas están apoyando pese a sus ausencias y falencias, porque es lógico que es una ley que se supone les debe ayudar a hacer más cine, pero en la que los críticos de cine han sido los únicos que han mencionado las debilidades y la decepción que implica aplicar una ley de cine de esa magnitud en el país, sin prospectiva ni visión de política cultural real. Por un lado, el estado ve a los críticos como una traba, y por otro no hay mecanismos para lograr un diálogo real, es decir, el estado no apoya la investigación, no da recursos para publicar libros sobre cine, no hay recursos para recuperar y estudiar esa memoria fílmica, entonces así se percibe a la crítica sólo como una entidad que pone estrellitas a los filmes estrenados en cartelera. No se valora en el fondo.

¿Cuál es el lugar que ocupa una publicación especializada como *Desistfilm* en el pensamiento cinematográfico? Y, al tener contenidos en inglés ¿quiénes son sus lectores?, ¿podemos circunscribir la revista únicamente al medio nacional o qué les interesa de trascender esas fronteras lingüísticas?

Desistfilm nació como una iniciativa de José Sarmiento y mía en tanto se forjó desde encuentros cinéfilos desde las redes sociales con otros interesados en el cine como nosotros. Se trataba, por ejemplo, de cinéfilos que nos conocimos en *The Authors*, la cual luego pasó a ser la actual *Mubi*, una plataforma que antes contaba con foros, donde había mucha conversación, la gente colocaba sus listas de preferidas, se interactuaba bastante y es así que muchos de los redactores iniciales de *Desistfilm* en el 2012 salieron de la amistad del *Facebook* y de este sitio *web*. Por eso la necesidad de hacerla en inglés, porque había redactores de Italia, Hawaii, Inglaterra, Japón, EEUU, España, Chile, Francia y eso nos obligó a utilizar el idioma y a la vez hacerla bilingüe, teniendo notas tanto en español e inglés.

Al darle el nombre de *Desistfilm*, en homenaje a un corto de Brakhage ya nos ayudaba a definir mejor hacia qué público nos orientamos: cinéfilos que ya no tienen limitaciones en acceso a ver todo tipo de cine, sobre todo experimental, o independiente, tanto de festivales como los que puedes encontrar en plataformas de *video on demand*, en *Youtube*, *Vimeo* o incluso vía *torrent*. No nos enfocamos solamente en un público peruano, nuestra intención siempre fue hacer una revista global, pensada desde los flujos de las redes sociales con el sueño de hacer visibles un cine que no tiene mucha cabida incluso en tiempos de democratización de las tecnologías y las redes sociales. Por eso sí, nos hemos divorciado del cine comercial, de cartelera no escribimos, a menos que estrenen *Zama* o cosas así.

A propósito de tu trabajo en el área del ensayo audiovisual. ¿Qué posibilidades encuentras en este medio para formular la crítica de cine?

Me parece un campo bastante lúdico, que invita a repensar el lenguaje usado por los cineastas, no se trata sólo de desmantelar algunos mecanismos de la puesta en escena, algunos motivos estéticos, sino quizás hacer más evidente esta necesidad de abrir puentes al espectador sobre lo que pueden ofrecer los filmes. Por ejemplo, hice un videoensayo sobre *La Ciénaga* de Lucrecia Martel, porque me in-

vitaba a detenerme en un aspecto específico de uno de los personajes masculinos en relación a las mujeres de la película. No sé si eso hubiera quedado claro si lo escribiera.

Más que la crítica, mi impulso en hacer estos videos viene de los estudios fílmicos o análisis del audiovisual, como los trabajos que hacen Adrian Martin, Cristina Álvarez, Catherine Grant, Kogonada o Kevin B. Lee. Han producido obras maravillosas que creo escapan a la crítica de cine convencional y permiten incluso el ensayo, la intervención, el remontaje.

Por último, si pudieras elegir una película, sin distinción de nacionalidad, en la que pudieras despertar mañana, ¿cuál sería?

En realidad, no despertaría en ninguna, porque todas tienen un final, como si la vida de los personajes y lugares acabara con la finitud del metraje. Me gusta analizar los filmes, pero no me veo viviendo en alguno de ellos, sometida a las reglas de su representación, y lo digo de modo irónico, no me veo como si fuera una Mía Farrow en *La Rosa Púrpura del Cairo*. En todo caso me podría despertar en un filme amable, donde haya mucha música, en algún musical definitivamente tipo *Cantando bajo la lluvia*. Amo a Murnau, Bresson, Ossang o Claire Denis, pero no me veo despertando en alguno de sus filmes.

Hablando de pasados, me presento

Entrevista a Juan Manuel Sepúlveda

Correspondencias

Juan Manuel Sepúlveda es un documentalista mexicano que a lo largo de su aún incipiente pero propositiva obra, se ha mantenido rebatiendo los usos de la mirada y su relación con los otros mediante el cine. Platicamos con él al respecto de su más reciente película; La balada del Oppenheimer Park (2016)*, donde se dejan ver todos estos elementos propios de un cineasta que nunca evita reflexionar lo que pone al frente y alrededor de su cámara.*

Al inicio del documental presentas un texto que permite construir un contexto histórico, ¿cuál es el contraste que percibes entre ese pasado histórico y el presente de los nativos que retratas?

Es una muy buena pregunta porque cuando uno se acerca a un tema como la situación por la que atraviesan los pueblos indígenas en la contemporaneidad, generalmente uno tiende a concebir o a acercarse desde una perspectiva histórica un poco obtusa, que tiene que ver con la relectura de todos aquellos textos, con todos aquellos indicios que nos dejan, no los indígenas sino quienes interpretan a los indígenas. Normalmente la relación que establecemos con el otro, entendiendo, clasificando malamente al otro como "el indígena", pasa por todos estos filtros, por esta visión histórica, como este simple desciframiento de «¿cómo fue?» para entender *como son ahora*. Yo renuncio totalmente a esa visión de lo histórico en el cine que hago y entiendo que, por el contrario, más allá de una acumulación de datos, fuentes y sucesos, lo histórico debe manifestarse en el presente a través de su actualización, es decir, a través de su presencia como este pasado no redimido todavía, que sigue siendo incómodo para la historia y que sigue teniendo la potencialidad por subvertir los discursos establecidos, por subvertir estas visiones lineales de lo histórico. En *La balada del Oppenheimer Park*, seguimos la vida de un grupo de nativos canadienses que se juntan simplemente "a beber en un parque". A partir del seguimiento de su cotidiano, poco a poco, este acto de beber se convierte en un gesto desafiante, en el cual empiezan a generarse una serie de rituales o una serie de ceremonias —por decirlo de alguna manera—, de las cuales sin citar expresamente al pasado, sin tener que decirnos: «oye, mira, a mí me pasó esto en el pasado», los personajes encarnan este pasado de opresión, este pasado de exterminio y confinamiento al que han sido sujetos las poblaciones nativas de Norteamérica desde que se colonizó, más allá de aceptar esa colonización, a través de desafiarla, nuevamente confrontándose con la imposición de la ley y el orden al que siguen estando sujetos. Todos esos *outsiders*, todo esos *fuera de la ley*.

Habíamos leído que retomabas elementos del *western*, y ahora haces referencia a la ley y el orden. ¿Qué códigos te interesaba retomar y qué otros rebatir del *western*?

Yo crecí viendo *westerns*, desde *El llanero solitario* en caricaturas hasta películas de John Ford que pasaban los domingos, por lo tanto el género me intriga mucho. Formalmente estoy muy emparentado, pero luego, ya haciendo una disección delicada, te das cuenta que el *western* no es un género simple, es un género muy complejo, porque tienes por un lado un Estado naciente, incipiente aún y por el otro tienes fuerzas beligerantes que se oponen a la conformación de ese Estado, que básicamente sería el cuento de la civilización, de cómo se establece y se impone una civilización. Por lo tanto, en el momento que yo descubrí, en la realidad que estaba siguiendo en el cotidiano, que la vida diaria de estos personajes constantemente estaba condicionada por esta imposición en contra de la ley y el orden —la mayoría de la población nativa en Canadá tiene *queveres* con la ley, desde faltas administrativas, crímenes, lo que sea, pues porque finalmente se les ha impuesto una ley a la que no pertenecen —, en el momento en el que yo descubro que su vida diaria está regida por una imposición a la ley y el orden, me

doy cuenta que eso se viene arrastrando desde hace siglos y que empata perfectamente con el discurso del *western* en general que es exactamente la misma, la imposición contra esta ley y orden de un grupo de forajidos fuera de la ley, de personas que no quieren quedarse ahí o ser sujetas a esa ley. Además Vancouver como una ciudad del oeste canadiense, está profundamente conformada por toda esta cultura del *western*; es una ciudad fronteriza, es una ciudad donde vas caminando por la calle y están todos estos *karaokes* donde los vaqueros y los indígenas siguen cantando a Johnny Cash, hay todo un imaginario del oeste como tal, por lo tanto, lo único que hice fue hacer una disección de los elementos icónicos que conforman al *western*: tenemos el arco y la flecha, las botas vaqueras, el sombrero, la escena del *saloon*, todos estos pequeños elementos que van conformando al *western*, encontrándolos en la vida diaria de esas personas. Y bueno, si no los encontrábamos, los incluíamos en la vida diaria porque tampoco era ajena a su vida diaria. Entonces poco a poco fuimos encontrando estos elementos o llenando la vida diaria de estos elementos del *western*, y tratando de hacer una película que jugara con ellos. El resultado no es un *western* como tal, pero sí jugamos con el género.

El desarrollo de la película está casi en su totalidad circunscrito al parque, que en general es un espacio que está fuera de toda productividad. ¿Cómo pensaste en la importancia de este espacio?

El parque al que nos referimos, el parque Oppenheimer, tiene una carga histórica muy fuerte, ha sido sitio de muchos sucesos históricos muy relevantes pero sobretodo la población indígena lo reivindica como un lugar sagrado porque, dicen ellos, fue un cementerio antes de la colonización europea. El Estado, como opera actualmente, va regulando y condicionando los distintos espacios aun cuando sean espacios públicos. De alguna manera este parque que ha sido un lugar que reivindica la libertad del sujeto sobre el espacio público, está en el centro de una confrontación entre este deseo del Estado por normarlo y este deseo de los individuos por establecerlo como un lugar que no opere normativamente. De esa manera me fui acercando al parque entendiéndolo como este lugar de la excepcionalidad y entendiendo que sólo en el parque se podían producir todos estos momentos extraordinarios con los que luego se conforma la película, porque de alguna manera la relación que establecemos los personajes y yo es una relación de confrontación, contra esta idea de la normativización del espacio público, y por el contrario, reivindicarlo como este lugar ingobernable donde el sujeto puede expresarse creativamente haciendo una película que al mismo tiempo reivindica la libertad sobre ese espacio.

Pensando que los regímenes de representación siempre implican una relación de poder, ¿cómo fue tu acercamiento; tu vínculo estético, ético y político con las personas que aparecen en el documental?

A mí me benefició mucho, por primera vez creo, el pasaporte mexicano. Marcó una gran diferencia respecto de la relación que establecimos porque inmediatamente me aceptaron como un *no-blanco*, aun cuando mi pasado tampoco es absolutamente indígena, yo pude ingresar al parque sin problema como no lo puede hacer la población blanca canadiense. Una vez dentro del parque establecimos una relación basada en la idea de que el cine puede también volverse una oportunidad para generar relaciones nuevas, más allá de creer que la finalidad del cine es simplemente terminar una película y exhibirla y que se vea, para mí la finalidad del cine está en el proceso de hacer el cine, por lo tanto yo sí consideré que era importante y relevante reivindicar esta potencialidad participativa que tiene el cine a la hora de la creación y por lo tanto me interesaba plantearles a los personajes la posibilidad de hacer una película a partir de los deseos que tuviéramos, es decir, de los deseos encontrados que fuéramos sacando. Poco a poco se fue configurando una película a partir de un diálogo que duró casi año y medio en el cual poco a poco fui dándome cuenta de cómo tenía que ser esa película. Lo primero que me dijeron los personajes fue: «no hagamos un documental». Yo decía: «bueno, pero es que no sé hacer otra cosa, es decir, puedo tratar de hacer ficción, pero no me sale tan bien, entonces porque no mejor busquemos un esquema distinto al documental que no implique la victimización a la que ustedes normalmente están siendo sujetos». Fue así que yo les propuse que documentáramos el proceso mediante el cual íbamos a tratar de hacer una película *western*, haciendo una reinvención creativa de todos estos elementos que iban apareciendo a lo largo del proceso. De alguna manera más allá de hacer una película a partir del consenso, era hacer una película a partir de nuestro deseo y de las específicas inquietudes que teníamos con respecto a determinadas situaciones, determinados temas que tenían que ver sobretodo con colonización, y con la beligerancia y la resistencia en contra de esa colonización.

Pedro Costa habla de mantener un equilibro entre lo que hay delante de la cámara y detrás. Nos gustaría saber ¿cuál fue tu método de trabajo, si ibas tú solo, cuánto tiempo estuviste ahí y cómo te permitieron estas condiciones el acercamiento que lograste?

La película la hice solo, excepto en algunos días en donde por cuestiones de producción requeríamos de algún apoyo técnico, pero digamos que el 98% de la película la realice yo solo, en términos de rodaje, luego ya la mezcla y todo eso pues no lo hice yo, pero en términos de rodaje lo hice casi yo solo y la cámara salió en el momento en el que se me pidió, en el momento en el que las personas dijeron: «oye, ¿por qué no has sacado la cámara? Llevas aquí año y medio, y dices que eres cineasta y que vamos a hacer una película, pero pues no vemos la cámara». Eso fue una manera de decirme «ya puedes sacarla, ya entendimos qué quieres hacer, y estamos totalmente de acuerdo con ello». Este equilibrio del que habla Pedro Costa, creo que tiene que ver un poco más sobre entender que el proceso creativo no depende de un autor, no es la creación magnánima de un héroe lírico que impone sus condiciones en una realidad determinada. Muchas veces, en mi caso al menos, el cine surge de esta repentina agencialidad; una repentina aparición de una creatividad o acontecimiento que no existía, que tú estás ahí para documentar, es decir, la labor mía como cineasta, es la documentación de una serie de sucesos que tal vez yo provoqué, tal vez yo incidí para que ocurrieran, pero que dependen de la realidad para producirse. No quiero tampoco decir que el cine depende de la otra parte nada más, que uno está ahí con la camarita a ver qué pasa, porque uno se planta, uno convive, uno ya generó una determinada inquietud.

El acto de ver

Entrevista a Pedro Aguilera

Correspondencias

Pedro Aguilera es un director de cine español que estuvo en México para presentar su más reciente filme Demonios tus ojos *(2017) en el* XV Festival Internacional de Cine de Morelia. *Conversamos con él sobre algunos aspectos de su película, que tiene como centro la desbordante numeraria de imágenes que nos acecha en la actualidad, y cómo esto transforma nuestro acto de ver el mundo.*

Nos llama la atención que tu película, desde el título, hace referencia al acto de visión como algo que produce cierta perversión o tergiversación. ¿Cómo piensas esta relación entre la mirada y la maldad?

Todo el origen del proyecto viene un poco de la saturación de la mirada. Digamos que hemos llegado a un punto límite de consumo de imágenes; de cómo las consumimos y cómo las construimos o las creamos. En el siglo XIX, por ejemplo, cuando aparecieron las primeras cámaras fotográficas, eran artefactos y máquinas que estaban recreando el mundo. No es un cuadro pintado por un ser humano, es el ojo de una máquina. Esas máquinas construían imágenes que dimos por fidedignas, que pensábamos como la realidad. Eso empezó a luchar contra la pintura, que se pensó más como la mirada subjetiva de un artista, mientras la foto se quedó como el artefacto que reproduce la realidad. Y de ahí, luego apareció el cine y una serie de cosas que durante 200 años fueron funcionando de una manera donde los profesionales del visual y el audiovisual eran los únicos que sabían manejar esas cámaras. Pero eso cambió hace treinta o cuarenta años cuando empezaron a surgir las cámaras caseras y, hoy en día, todo el mundo es creador de imágenes. Esa permanente creación de imágenes ha sido exponencial, al grado de transformar el uso de la imagen y sus significados. Ya es imposible hablar de que esa imagen representa el mundo y la realidad. Toda imagen es mentira tanto como un cuadro. Lo era desde el inicio, pero como en ese entonces la imagen era una revelación considerada como algo mágico… pues bueno. Hoy esa magia se ha muerto, lo haces todo instantáneo y creo que eso que se está recogiendo con las cámaras es mentira. Entonces hemos llegado a un punto límite del consumo del audiovisual donde las imágenes son ficticias y ambiguas. No puedes entender, por ejemplo, la guerra de Siria, por la cantidad de imágenes que estás consumiendo de Siria, al mismo tiempo que tú no puedes reconocer a la mujer que está teniendo sexo en un video en internet porque no la conoces ni estás ahí. Es ficción. Entonces, en la película planteamos el dilema de cómo hoy en día estamos viendo cosas que no deberíamos ver. El protagonista ve algo que no debería ver. Hemos perdido la inocencia audiovisual. Ya nadie tiene una revelación cuando ve una imagen. Estamos expuestos, en ese sentido, a la violencia en múltiples formas, como algo subliminal. Cada que nos relacionamos tenemos toda esa carga de imágenes audiovisuales; una carga más audiovisual que emocional. Cuando te acercas a una mujer, te acercas con toda la carga de imágenes pornográficas no sólo de internet, sino de todos los anuncios de ropa interior, cremas o licores. Todo eso está en tu *background* mental. Hasta hace cuarenta años no era así, era mucho más limitado el consumo de imágenes. Ahora hay mucho más acceso. Entonces, la película habla de un hombre que ve la imagen de su hermana en un video erótico-pornográfico teniendo sexo, entonces él cae en la trampa de creer que eso es verdad. Él erotiza su mirada sobre su hermana, no pone un filtro. Cosa que no debería ocurrir porque no debería estar viendo algo tan íntimo como su hermana teniendo sexo. Hoy ocurre eso a muchos niveles, puedes estar viendo a tu vecino o tu hermana sin querer, porque se consumen tantas imágenes que eso pasa. Lo interesante en este caso es que él es un profesional del audiovisual y sin embargo, cae en la misma trampa que todos caemos porque ya todos somos

profesionales del audiovisual, todos sabemos cómo subir una imagen al *Instagram* o cómo utilizar filtros; tenemos un concepto de qué es la belleza audiovisual, lo que luce bien o mal. Ese es el gran origen del proyecto que luego se convierte en otras cosas que devienen en una serie de elementos en el guión o la historia, pero que no son más que pequeños trucos para meter a la gente en lo que es la reflexión final, referente a ese tercer ojo espiritual que se creía surgiría cuando se llegara al nirvana y la iluminación, que ya no es un tercer ojo sino una cámara. Es ahora una máquina. Nuestro interior ya es más una imagen audiovisual que espiritual.

En ese sentido, ¿cuál consideras que es el papel y la responsabilidad que deberían asumir las y los espectadores frente de las imágenes? No sólo del cine sino también de internet o de la pornografía.

Al llegar a ese nivel de saturación, queda claro que somos más responsables que nunca de lo que vemos y lo que construimos audiovisualmente. Pero es completamente imposible librarse de esto, somos víctimas de lo audiovisual, que ejerce el abuso de poder sobre nosotros. La película plantea un abuso de poder del hermano a la hermana, pero el centro es cómo la imagen, por ejemplo, ha creado de la mujer un objeto sexual. Esa imagen está en nuestro cerebro en forma subliminal y es la que construye nuestra imagen de las mujeres. Tú sales a la calle y ves a las mujeres como estás viendo todas las imágenes en tu cabeza.

A partir de la importancia que cobra la imagen como tal dentro del filme, ¿cuáles fueron los motivos detrás de decidir trabajar con ese formato específico de imagen?

Es curioso, porque a la gente le llama la atención, pero si tú ves la historia del cine, el 70% es en 1:33, e incluso en los años ochenta se seguía usando así porque las televisiones eran cuadradas. Simplemente se ha dejado de usar en detrimento de otros formatos porque las televisiones o las pantallas de cine en la actualidad tienen otro formato. Entonces, en principio, siempre que se trabaja con el formato 1:33 es más fácil, a mí me encanta. Y en otras películas creí que no funcionaba, pero aquí sí. Buscaba un formato claustrofóbico, donde podía perturbar un poco la mirada, los rostros… al ser una película sobre el acto de ver demasiado, pero también de querer ver más y no poder hacerlo; en ese sentido hay una pequeña frustración en la película. Ese formato funciona como una pequeña ventana que, aunque es muy erótica, no muestra nada, todo es más psicológico. Por eso digo que las imágenes no nos afectan tanto a los ojos como el cerebro.

A propósito del enriquecido panorama actual del cine español, ¿dónde ubicarías tu película en el cine español contemporáneo?

España vive una crisis económica terrible donde el audiovisual ha sufrido mucho, en parte por el gobierno al que no le acaba de convencer lo que se hace. Hay muy pocos apoyos y sólo las grandes televisoras levantan proyectos. Sin embargo, por eso mismo es de los mejores momentos a niveles creativos, no sólo comerciales sino experimentales. Hay muchísimos directores y pues bueno, a mí me tocó hacer películas al mismo tiempo que toda esa gente.

CRÍTICAS

Bienvenidos a *Kaili Blues*

Kaili Blues (2015) de Bi Gan

por Carlos Rgó

Kaili Blues (2015) es una película que sueña con personajes y en ella hay personajes que sueñan sus historias. Una puesta en el abismo. Del plano fijo a una poética del plano secuencia. La valoración de los tonos en las historias está delimitada por el pasado que se niega a desaparecer y un porvenir entre tinieblas. Hay que poner atención en los espejos que guardan la imagen de los personajes, sutil focalización que contiene las leyes de Bi Gan: cualidades de refracción del espacio-tiempo para aglutinar la percepción del espectador con un solo movimiento. No son los ojos los que ven, sino las personas. Añadamos: también los objetos observan. Y hay tantas personas en la película como objetos en el cuarto de Weiwei, el sobrino de Chen, el personaje principal.

Chen trabaja en una clínica en la provincia de Guizhou, en China. Cuando decide buscar a Weiwei, que ha sido vendido a un relojero. Chen encontrará un pueblo de habitantes inscritos en una fantasía que removerá sus recuerdos. Y no podrá discernir vigilia y sueño, como si mirara un barco que cruza una isla o un arca rusa que flota libremente hacia el mar negro.

La ópera prima de Bi Gan, incluye algunos poemas escritos por el mismo director, que se reúnen en la colección *Picnic de carretera* o *Lu bian ye can* —título chino de *Kaili Blues*—. Tenemos la oportunidad para dejar a nuestros ojos irse tras una vorágine lírica, mientras los oídos son conducidos por la música de Lim Giong, el mismo que trabajó en *The Assassin* (2015) y *Millenium Mambo* (2001) de Hou Hsiao Hsien. En *Kaili Blues* el cómo se cuentan las cosas, en lugar de hacia dónde se dirigen, da contorno a una elipsis que repasa temas familiares, leyendas urbanas y sobre todo cómo la temporalidad afecta nuestra percepción. Bi Gan quiere que veamos todo en una habitación, que sacudamos el punto de vista como jerarquía en el modo de escudriñar una provincia o los recuerdos de Chen. Cualquier objeto importa, cualquier pregunta cabe en el intersticio de un niño que ama los relojes. Quien fabrica relojes sabe que dentro de ellos no hay tiempo, pero pueden medirlo. ¿Qué mide *Kaili Blues*?

¿Qué es aquella entidad de la que hablan en una radio? ¿Su voz es como el rugido de un trueno? ¿Culpar a una casa por tener sueños recurrentes? ¿Un recuerdo es algo que tenemos o algo que hemos perdido? ¿Quemar billetes de mentira está prohibido? ¿Quedarse en casa para ver un solo canal de televisión? No es propósito de engaño el arte. El mundo de lo sensible no está hecho de lógicas, sino de gestos. Lógicas de consumo, lógicas industriales y cinematográficas, serán puestas de lado, para revitalizar gestos que no poseen un carácter estructural, que no dan cuenta de semióticas de la imagen. *Kaili Blues* encuentra el sitio de algunos gestos que no alcanzan la atención y la memoria, que no están encadenados en arcos dramáticos o *leitmotivs* asfixiantes.

Liang Kai, el encargado de sonido de *Kaili Blues*, trabajó en filmación de bodas durante un año. Al asociarse con él, Bi Gan se inició en el arte de filmar banquetes y novios. La situación detonó secuencias sin cortes y un seguimiento de la acción viva y sin interrupciones. Fue en esas fiestas, donde le maravilla el plano secuencia: «Me sentía muy cercano a la poesía cuando lo hacía.» Es a través de este tipo de plano que Bi Gan imprime en el espectador la libertad de su cámara para filmar y una filosofía. El plano hecho de la manera más sencilla posible, resulta de una visión elaborada. Bi Gan encontró cómo alejarse de la postproducción digital y arrebatar en dos intentos el acceso a una realidad onírica —o "realismo mágico" como le han llamado algunos—.

Bi Gan ha dicho que sufre de pesadillas, y aún dormido, se levanta a caminar. Esa sensación es la que busca llevar hacia el espectador con su película. Es un intento por ex-

presar las relaciones entre amor, enfermedad y muerte que llenan el espacio y el tiempo. En este caso, vía la historia y la memoria de Chen Sheng, el personaje principal. El mundo que nos presenta Bi Gan es resultado de la vitalidad de un sueño profundo. Pero no olvidemos el suelo donde nace *Kaili Blues*. Para Bi Gan el mayor reto para hacer la película fue la cuestión presupuestal. Los lugares que aparecen en el filme podían usarse solo a contrarreloj. Las comidas y el alojamiento desfalcaron al joven director que con un 70% de la película hecha, el dinero estaba a punto de desaparecer de sus bolsillos. El joven director se debatía entre despedir gente, al mismo tiempo, que se exigía mantener a la película en un nivel de calidad y expresión estética conforme a sus ideas. Y bien sabemos que en la realización cinematográfica la forma es contenido, y no hay nada puesto ahí de manera metafísica. La poesía hunde sus raíces en el paisaje que nos presenta Bi Gan, del que nos da cifras, coordenadas, lugares pero también su dimensión sensitiva.

¿Influencias? Las influencias conscientes del director son *Goodbye South*, *Goodbye* (1996) de Hou Hsiao-Hsien, y películas chinas de animación. Si por momentos *Kaili Blues* recuerda a Apichatpong Weerasethakul, a Jia Zhangke o a Hou Hsiao-Hsien, es por el cauce natural de las tradiciones cinematográficas. A las que cualquier cineasta, crítico y espectador les debe consideración. Sin embargo, *Kaili Blues* tiene su propia fuerza nativa, para incorporar elementos comunes a una filosofía para filmar secuencias y objetos nimios con pulso firme. Encontrar la forma para filmar una historia real de manera soñadora, le da motivos para iniciar el proyecto a lado de familiares y amigos (Chen Sheng, personaje principal, es su tío, p. ej.). Película de terrenales voces, antecesora de una historia sobre detectives que Bi Gan prepara en una China aún desconocida. Bi Gan, director y poeta chino, nació en Kaili, Guizhou, en 1989. Y *Kaili Blues* es su primer largometraje.

El último sketch

Manifesto (2017) de Julian Rosefeldt

por Rodrigo Garay

En el inicio no había nada, o al menos nada que tuviera muy contenta a esa predicadora que enciende sus ideas en una mecha para agitar las tinieblas de su tiempo, una época sin precedentes culturales que le sirvan de mucho. Su inconformidad con el estado del arte y el vigor de su narración en *off* son la fuerza del prólogo y los doce fragmentos de *Manifesto* (2017), instalación artística de Julian Rosefeldt que migró del *Australian Centre for the Moving Image* a las salas de cine, compilando y representando algunos de los *–ismos* de vanguardia que sacudieron al siglo pasado, del situacionismo al minimalismo, para devolverles un púlpito en donde puedan vociferar sus imperativos a los cuatro vientos por última vez.

La evocación de los viejos espíritus de Breton, Malevich, Marinetti, LeWitt o Von Trier, quizás ya sin la pertinencia que pudiera despertar sensibilidad alguna en nuestros días de cinismo, tenía que hacer ruptura por cuenta propia si quería conservar el ímpetu transgresor de las corrientes que rescata del olvido. Más que de manera cinematográfica, el canon declamatorio de Rosefeldt está montado desde una estrategia de *performance*, casi museística, en donde la voz actora, proyectada desde distintas plataformas, provoca y reacciona ante el espacio que la rodea. El eco rabioso de un elogio funerario puede golpear igual que la resonancia de las bocinas fabriles y sistematizadas al laboratorio más futurista del mundo, que el timbre *mamón* de la coreógrafa caprichosa a sus bailarines autómatas, que el monólogo interno al casco de un trabajador solitario o que el tintineo de una cuchara a la copa que señala en alto que el discurso de nuestra anfitriona está por comenzar. A lo largo y ancho de doce dimensiones y media, *Manifesto* se extiende como una voz **(1)** en el espacio **(2)**.

(1) Voz que se desdobla en muchas caras de la misma Cate Blanchett, disfrazada con la astucia camaleónica del comediante de un *Saturday Night Live* cualquiera, que brinca de la Cate conductora a la Cate reportera en un cambio discreto de abrigo y de peluca pero que en el fondo sigue siendo una: la proclamación naciente de una inquietud estética, tan absurda e incongruente como sus antecesoras al negar los estatutos del arte hegemónico, condenar su séquito de difusores fraudulentos y reclamar irónicamente adeptos para sus filas —pues, lejos de sus escuchas adormecidos a cuadro, se dirige siempre a la cámara y los busca entre nosotros— no tanto para convencerlos como para emplearlos en la afirmación de sí misma. (Y si la escuchamos y si le creemos, ¿nos vamos a encontrar también?). Añorantes de la espontaneidad del impulso creativo auténtico, las trece oradoras son portavoces de un manifiesto que sólo encontrará su verdadera elocuencia en un terreno combustible que esté listo para encenderse.

(2) Espacio que se plantea con anticipación a través del *travelling* en toda su imponente verticalidad (el sendero luctuoso en el bosque, la oficina infinita de los *brokers*) u horizontalidad (la pocilga de los músicos de rock, los cien títeres colgados en la oscuridad), como si el teatro le diera unos minutos previos a su audiencia para pasearse por la escenografía sin actores o como si se contemplara el *set* televisivo en desuso minutos antes de que empiecen a rodar las cámaras. Además de establecer las marcas postapocalípticas de una época más o menos específica, así se busca el ensanchamiento de un universo presente de tantas formas y colores, siempre vacío, moderno y desprovisto de cualquier brote de vida orgánica, en espera del componente activo que haga arder la rectitud de sus paredes imaginarias.

Que se saquen las conclusiones que se puedan del hecho de que la provocación de *Manifesto* cierra con su personaje más amable y más didáctico, cumpliendo con la firme dulzura de su oficio el adoctrinamiento de los niños —inocentes de cualquier clase de enredo intelectualoide— en los finos mé-

todos del *Dogma 95* y las reglas de oro de Jim Jarmusch. La maestra promete un futuro renovado, la construcción de una ciudad, y exalta a la enunciación como tal porque quizás ya no importa qué se dice ni cómo se dice, sino que se dice («Estoy escribiendo un manifiesto porque no tengo nada que decir»), y que más allá de la pluralidad gastada de contenidos e interpretaciones, el acto puro de la oratoria es el que está cargado de belleza y sinsentido, inconsecuente y divertido como los últimos gritos de un *sketch* sin público

Pequeña anarquía

L'amant d'un jour (2017) de Philippe Garrel

por Rafael Guilhem

Hay un derrumbe cósmico en marcha constante hacia nosotros. Tardará milenios en llegar, o tardará sólo unos segundos. Pero el corazón, siempre profético, adivina que el tiempo, el espacio y la causa son endebles, y que una amenaza, llena de explosiones de astros, está suspendida, zumbando, sobre nuestras cabezas.
Alfonso Reyes, *La catástrofe*

Las películas son cuestiones importantes que, aunque en ocasiones tratan temas insignificantes, no dejan de serlo. Pocos cineastas entienden este presupuesto con la minuciosidad de Philippe Garrel, un discreto anarquista del audiovisual yendo a contracorriente: su preciso blanco y negro, la luz detallada de los rostros y las pieles pecosas que se confunden con el grano de la imagen. Este modo de trabajo, es labrado bajo la noción tan olvidada de que en el cine las cosas no te pertenecen, inclusive si las diriges.

L'amant d'un jour (2017) junto a *La jalousie* (2013) y *L'ombre des femmes* (2015) —las tres últimas películas del realizador francés— comparten un decálogo autoimpuesto por Garrel: una duración menor a los 80 minutos, filmar en 21 días y dar a cada escena una sola toma. Este conjunto de límites, le permiten explorar con delicadeza uno de los temas que ha gobernado al cine moderno: ¿qué hace que las personas permanezcan unidas, o bien, que cobren distancia? Aquí, Jeanne (la hija de Garrel, con toda la fuerza de sus rasgos), va a casa de su padre tras una dolorosa separación. Cuando llega, es acogida con ternura, pero su tranquilidad dura hasta enterarse que Gilles, su padre, mantiene una relación con la joven Ariane. La geometría dibujada por los vínculos, correspondencias y desapegos entre los cuerpos, suministra un pequeño cosmos en órbita que, sin dramas exacerbados, se expande y se contrae como la respiración de un animal mientras duerme.

Ese es el camino que va de la complejidad a la simplicidad, que cruza por los derroteros de cada personaje. La sensibilidad de Garrel, lleva a investigar el amor que se desarrolla en los interiores. El departamento congrega las debilidades y las fortalezas, los intentos de suicidio y la complicidad entre mujeres. Se podría decir que este cuento punzocortante tiene como núcleo fílmico la variación. De estados de ánimo, pero también en las palabras que suben y bajan su volumen. En el montaje, podemos acompañar las caminatas incansables que caracterizan la obra de Garrel, y con fugacidad, pasar a una suntuosa elipsis de puerta en puerta.

Tal vez la bella transparencia de *L'amant d'un jour* está signada en su capacidad para ser igual a cualquier película, y tan diferente al mismo tiempo. El sendero que recorre Jeanne (la unidad que se dispersa y vuelve a juntarse con otra forma), es el mismo que se devela al final de *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959), y que, por los nombres de sus personajes, parece una contestación a contracampo: «Oh Jeanne, qué camino tan extraño he tenido que tomar para encontrarte». No queda duda que Garrel consiguió conquistar la figura fílmica de la intimidad, la soledad y el encuentro, pero su mayor logro, fue formular una película que no tiene otra pretensión que ser un átomo más de la realidad.

¿Imitación u homenaje?

Cartas de Van Gogh (2017) de Dorota Kobiela y Hugh Welchman

por Samuel Lagunas

No creo que mi locura sea la de la persecución, ya que mis sentimientos en estado de exaltación desembocan más bien en las preocupaciones de la eternidad…
Vincent Van Gogh, *Cartas a Theo*

La relación entre las películas animadas y los museos no ha sido nada fácil. Hoy puede haber ya proyecciones que formen parte de una instalación artística y luego sean exhibidas de forma independiente en una sala, ejemplos hay muchos y variados; pero cuando *Disney,* después del estreno de *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), comenzó a llevar sus *storyboards* a museos y a ponerlos junto a pinturas de artistas reconocidos se creó un descontento generalizado —«apocalíptico», diría Umberto Eco—. Muy diferente fue la reacción de la crítica cuando supimos que Salvador Dalí había colaborado con Walt Disney en un corto que fue lanzado apenas en 2003 pero que había sido escrito y planeado por las mismas fechas en que *Disney* tomó los museos. En *Destino* la iconografía de Dalí sirve no sólo para construir el escenario sino como resorte de la trama: el corto es, como las obras del megalómano, un laberinto de amor. No hace mucho, tampoco, el joven animador francés Léo Verrier hizo *Dripped* (2012), un pequeño cortometraje sobre Jackson Pollock en el que, en la última secuencia, las manchas escurridas de pintura escapan del departamento del artista y serpentean por toda la ciudad hasta llegar a una tela en un museo. Sí: pintura en acción: *action-painting*. Más recientemente los cuadros de Dalí han servido también para crear un espectáculo de realidad virtual en el que el espectador se sumerge en la pintura *Archeological reminiscence of Millet's 'Angelus'* y recorre sus intersticios y rincones intentando habitarla: se llama *Dream's of Dalí* y constituye un importante paso en el tirante amorío entre la animación y las pinturas. Luego está *Cartas de Van Gogh* (*Loving Vincent*, 2017). Animada por 115 artistas a través de 65 mil cuadros, el largometraje dirigido por Dorota Kobiela y Hugh Welchman queda mucho más cerca de la curiosidad que del arte, de la imitación que del homenaje. Welchman ya había producido antes cortos como el memorable *Pedro y el lobo* (2006) de Suzie Templeton, mientras que Kobiela ya había dejado huella con *Little Postman* (2011), primer cortometraje en 3-D pintado al óleo, en el que Welchman fungió también como productor. Decididos a ir mucho más lejos, Kobiela y Welchman se embarcaron en contar los últimos días de Vincent Van Gogh desde la perspectiva de Armand, el hijo de Joseph Roulin, cartero de Van Gogh. Armand recibe de su padre la pesada tarea de entregar la última carta que el pintor dejó para Theo. Renuente debido a las historias de caprichos, berrinches y arranques impulsivos que conocía del pintor, Armand finalmente acepta emprender un viaje que lo llevará desde la casa de Julien Tanguy hasta el pueblo de Auvers-sur-Osie donde Vincent pasó sus misteriosos últimos días. Si en *Little Postman* el niño cartero cumple su tarea en medio de una Varsovia bombardeada, en *Cartas de Van Gogh*, Armand se encontrará inmerso en una atmósfera llena de enigmas no menos inquietantes. Sin embargo el recorrido de Armand se convertirá en un viaje de reconciliación con la figura de Van Gogh y la entrega de la carta, en una última ofrenda.

No es difícil aplaudir cuadro tras cuadro toda la cinta. No es difícil tampoco dedicarse a identificar qué pinturas fueron recreadas por los animadores y descuidar por completo la historia. *Cartas de Van Gogh*, en este sentido, acaba siendo más que un deleite visual, un empalago. Esto, no debido a su metraje (95 minutos) sino al excesivo respeto con el que se acercan al misterio de la muerte y a la estorbosa reverencia con la que tratan al artista. Son bien conocidas las distintas hipótesis que hay en torno al balazo de Van Gogh: las más famosas son la del suicidio y la del asesinato cometido por el

jovencillo René Sécretan quien, con sus amigos, gastaba el día haciéndole bromas al pintor. La cinta de Kobiela y Welchman no se obstina en defender alguna de las dos (de ahí su tibieza dramática y la debilidad de su trama), sino que opta por dirigir su mirada hacia otro lado: hacia la obra. Tampoco se detiene mucho en indagar en la atormentada existencia de Van Gogh sino que se circunscribe a recopilar los testimonios de quienes lo vieron durante esos días. Sabemos que Van Gogh tenía una fuerte obsesión con los marcos de sus pinturas; en una ocasión, incluso, le escribe a Theo que está desesperado «por ver sus cuadros enmarcados». De manera análoga, *Cartas de Van Gogh* es una cinta que se obsesiona minuciosamente con el recipiente pero que descuida el contenido.

Después de haber visto *Cartas de Van Gogh* en el *Festival Internacional de Cine de Morelia*, no pude sino pensar en aquellos pintores que dedican toda su vida a replicar cuadros famosos. Sus nombres se arrinconan en el dato y su creatividad se encierra en la imitación. *Cartas de Van Gogh* cautiva precisamente por repetir (digitalmente y con rotoscopio) la pincelada de Van Gogh 100 años después, pero falla al realizar una exploración bastante tímida de la vida y muerte del pintor. Kobiela y Welchman exorcizaron casi por completo todo sentimiento ambiguo, sombrío, de locura y lo reemplazaron por una mera reproducción de técnicas y formas. Nada más lejos del arte. Nada más lejos de Van Gogh.

Créditos de las imágenes

p. 06. *La ville des pirates,* Raúl Ruiz, 1983. p. 07. *Sayat Nova*, Sergei Parajanov, 1969. p. 08. *Twin Peaks S.03*, David Lynch, 2017. p. 09. *La ville des pirates*, Raúl Ruiz, 1983. p. 10. *I tempi felici verranno presto*, Alessandro Comodin, 2016. p.11. *I tempi felici verranno presto*, Alessandro Comodin, 2016. p.12. *Nathalie Granger*, Marguerite Duras, 1972. p.13. *Détruire dit-elle*, Marguerite Duras, 1969. p.14. *Détruire dit-elle*, Marguerite Duras, 1969. p.14. *India Song*, Marguerite Duras, 1975. p.14. *India Song*, Marguerite Duras, 1975. p.14. *Agatha et les lectures illimitées*, Marguerite Duras, 1981. p.15. *La jetté*, Chris Marker, 1962. p.16. *La jetté*, Chris Marker, 1962. p.17. *La jetté*, Chris Marker, 1962. p.18. *La fórmula secreta*, Rubén Gámez, 1965. p.22. *Reprise*, Joachim Trier, 2006. p.23. *Reprise*, Joachim Trier, 2006. p.23. *Reprise,* Joachim Trier, 2006. p.24. *Reprise*, Joachim Trier, 2006. p.24. *Reprise*, Joachim Trier, 2006. p.24. *Reprise*, Joachim Trier, 2006. p.24. *Reprise*, Joachim Trier, 2006. p.24. *Reprise*, Joachim Trier, 2006. p.24. *Reprise*, Joachim Trier, 2006. p.24. *Reprise*, Joachim Trier, 2006. p.24. *Reprise*, Joachim Trier, 2006. p.24. *Reprise*, Joachim Trier, 2006. p.25. *Reprise*, Joachim Trier, 2006. p.27. *Upstream color*, Shane Carruth, 2013. p.28. *Upstream color*, Shane Carruth, 2013. p.28. *Upstream color*, Shane Carruth, 2013. p.28. *Upstream color*, Shane Carruth, 2013. p.28. *Upstream color,* Shane Carruth, 2013. p.28. *Upstream color*, Shane Carruth, 2013. p.28. *Upstream color,* Shane Carruth, 2013. p.30. *Placa Madre,* Bruno Varela, 2016. p.31. *Volatilidad*, Bruno Varela, 2016. p.31. *Volatilidad*, Bruno Varela, 2016. p.31. *Volatilidad,* Bruno Varela, 2016. p.31. *Volatilidad*, Bruno Varela, 2016. p.31. *Volatilidad,* Bruno Varela, 2016. p.32. *Placa Madre*, Bruno Varela, 2016. p.32. *Des-comunal,* Bruno Varela, 2014. p.32. *Fauna Nociva*, Bruno Varela, 2015. . p.32. *Placa Madre*, Bruno Varela, 2016. . p.33. *Estela,* Bruno Varela, 2012. p.34. *Stalker*, Andrey Tarkovski, 1979. p.35. *Nostalgia*, Andrey Tarkovski, 1983. p.35. *Stalker*, Andrey Tarkovski, 1979. p.35. *Nostalgia*, Andrey Tarkovski, 1983. p.36. *Stalker*, Andrey Tarkovski, 1979. p.36. *Nostalgia*, Andrey Tarkovski, 1983. p.38. *Inland Empire*, David Lynch, 2006. p.40. *Deutschland im Herbst*, Varios directores, 1978. p.43. *Nostalgia de la luz,* Patricio Guzmán, 2010. p.45. *Cosmos*, Andrzej Zulawski, 2015. p.46. *Cosmos*, Andrzej Zulawski, 2015. p.46. *Cosmos*, Andrzej Zulawski, 2015. p.47. *Cosmos,* Andrzej Zulawski, 2015. p.48. *Cosmos,* Andrzej Zulawski, 2015. p.48. *Cosmos*, Andrzej Zulawski, 2015. p.48. *Cosmos,* Andrzej Zulawski, 2015. p.48. *Cosmos*, Andrzej Zulawski, 2015. p.49. *Enter the void*, Gaspar Noé, 2009. p.50. *Mistérios de Lisboa*, Raúl Ruiz, 2010. p.54. *Singing in the rain*, Gene Kelly, 1952. p.57. *La balada del Oppenheimer park*, Juan Manuel Sepúlveda, 2016. p.59. *Demonios tus ojos*, Pedro Aguilera, 2017. p.61. *Playtime*, Jacques Tati, 1967. p.62. *Kaili Blues*, Bi Gan, 2015. p.64. *Manifesto*, Julian Rosefeldt, 2017. p.66. *L'amant d'un jour,* Philippe Garrel, 2017. p.67. *Loving Van Gogh*, Dorota Kobiela y Hugh Welchman, 2017.

Imagen de portada. *Des-comunal*, Bruno Varela, 2014.

www.correspondenciascine.com