correspondencias
cine y pensamiento

PRIMER ANIVERSARIO

CONSTELACIONES

NO. 04 // INVIERNO 2018

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. 04 // Invierno 2018. «Constelaciones» Ciudad de México 2018

ISSN: En trámite

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

Imagen de portada: *Je, tu, il, elle* (Chantal Akerman, 1974)

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: Constelaciones.....6

ARTÍCULOS

Recuerdos del porvenir por Mariana Martínez.....8
El deslumbramiento de la mente. Visión y signo sensible desde *La cueva de los sueños olvidados*
por Jessica Romero.....12
Desde Bélgica y Lituania. Dos estrellas (no) se tocan en Nueva York por Rodrigo Alonso.....16
La otra noche. Notas sobre *Malgré la nuit* de Philippe Grandrieux de Sonia Rangel.....19

ENTREVISTAS

Los límites del asombro. Entrevista a Adrian Martin.....22
La noche más brillante. Entrevista a Philippe Grandrieux.....25
El cine en el museo: exploración de otra narrativas. Entrevista a José Luis Guerín.....27
Trazos de una infancia. Entrevista a Carla Simón.....30
Bocetos de un sueño que nunca despierta. Entrevista a Nicolás Pereda.....32

CRÍTICAS

Abril y el mundo extraordinario por Samuel Lagunas.....35
La vendedora de fósfors por José Emilio Rodriguez.....37
La rueda de la maravilla por Olmedo Altamirano.....39

Créditos de imágenes.....41

Dossier: Costelaciones

No. 04 // Invierno 2018

Existe una entrevista iluminadora de 1962 que hicieron Éric Rohmer y Michel Mardore a Henri Langlois —fundador de la Cinemateca francesa, y uno de los culpables de que hoy el cine sea lo que es— al respecto de lo que implica el trabajo de conservación de las películas. Langlois, quien además fue uno de los responsables de formar a la Nouvelle Vague con sus audaces decisiones de programación en el recinto cinéfilo, decía que la Cinemateca francesa no seleccionaba qué películas conservar, por el contrario, aceptaba todo lo que les ofrecían. La razón correspondía a una actitud de clarividencia extraordinaria: «Hay películas malas que siguen siendo malas pero que con el tiempo pueden volverse extraordinarias». Él asumía, entretanto, que el pasado del cine es su futuro; que sus decisiones no podían ceñirse a sus coordenadas espacio-temporales, pues las películas siempre pasan por el tamiz del tiempo y cambian sus sentidos según desde donde se les admire.

Lo que tenemos, es una forma de organizar y construir modelos alrededor del cine que, al contrario de clausurarlo, le permitan ser pensado desde perspectivas, agrupaciones y asociaciones intencionadas. En ese sentido, clasificar, sistematizar, y desarrollar genealogías puede ser un acto antes que cerrado, de carácter abierto; dispuesto a que el propio cine se transforme según el cristal con que sea mirado. Lo mismo podemos decir del interior mismo de las películas, que significan un tipo de mirada sobre la realidad, y, por tanto, un orden asignado a ésta. De modo que la historia del cine es una en llamas y viva, que va circulando y encontrando nuevos senderos; abriendo ramales e inaugurando nuevos derroteros que nos llevan al borde de nuestros límites sensitivos. ¿Cómo desemboca el pasado del cine en las producciones de la actualidad?, ¿cuáles son sus relaciones?, ¿cómo puede ser leída una película anterior desde nuestro contexto?, ¿cómo construir agrupaciones que cambien el sentido de las películas que las compongan?, ¿qué ocurre si nos enfocamos a un solo elemento de las películas?, ¿qué sumamos y qué restamos?, ¿cómo se entronca la crítica de cine con esta corriente de propósitos?, ¿cómo cambia el cine la forma en que lo abordamos?

E*l dossier* Constelaciones (no. 04 // Invierno 2018), pretende reflexionar sobre los modos de acercarse a las películas, los procesos de selección como una manera de intervención sobre el cine; las divergencias encontradas, los caminos historizados y las películas desonorizadas o ultrasonorizadas, según el foco de atención referido. También aborda cómo el propio material fílmico nos hace navegar en tal o cual dirección, dejándonos a veces a la deriva, y en otras, encontrando un orden morfológico de lo amorfo. Mapas, constelaciones, laberintos, caminos, rutas y cartas, son algunas de las formas que nos llevan a acariciar otras ideas del cine, y, por lo tanto, de un mundo que nunca permanece en silencio.

ARTÍCULOS

Recuerdos del povernir

por Mariana Martínez

Parti pour ne plus revenir
et n'étant plus que pour moi-même
le souvenir d'un avenir
qui s'était cru d'espéce humaine.
Claude Roy

I

«Todo desde entonces resultó demasiado profético, demasiado justificable a los ojos de la sombra, lo sofocante o lo turbio. A quienes nos acusan de que nos complace este ambiente será fácil responderles que nos mantuvimos muy lejos de la oscuridad y la crueldad de los días venideros»,[1] son las palabras que André Breton pronunció ante la paradójica respuesta de la crítica hacia la Primera Exposición Surrealista Internacional, llevada a cabo en la ciudad de París durante enero de 1938.

Sesenta y tres años después, esas mismas palabras resonaron en la voz de Pierre Arditi, actor francés encargado de llevar a cabo la narración en *Recuerdos del Porvenir* (Chris Marker y Yannick Bellon, 2001), en correlato con el primer plano del rostro de la pasajera que reposa inerte —un maniquí femenino cubierto con hierbas y caracoles— dentro del taxi de Salvador Dalí (*Le taxi pluvieux*, 1938), del cual somos alejados mediante un *zoom out*, para poder apreciar la totalidad de la pieza encargada de recibir a los visitantes en la Galería de Bellas Artes de Georges Wildenstein.

Posteriormente, un numeroso grupo de imágenes pertenecientes al registro fotográfico de la exhibición organizada por André Breton y Paul Éluard toman el lugar de la fotografía del *Taxi lluvioso* de Dalí, mientras Arditi narra algunos detalles de la muestra surrealista. Aquellas imágenes son parte también del archivo de la fotoperiodista francesa Denise Bellon (1902-1999), quien fuera corresponsal de la agencia Alliance-Photo, madre e íntima amiga de Breton y el grupo surrealista.

Tanto las palabras de Breton como las imágenes de los maniquíes, pinturas e instalaciones de Man Ray, Marcel Duchamp y el propio Dalí, entre otros, que conformaron la Exposición Surrealista del 38, y que fueron capturadas por la cámara de Bellon, servirán como pistas de acceso e interpretación para el denso ensayo que Chris Marker y Yannik Bellon desarrollarán a lo largo de un poco más de cuarenta minutos en un filme que no solo rinde homenaje a Denise Bellon y su vasto acervo fotográfico, doce años después de su muerte, sino que plantea la pregunta, a partir de la recuperación del archivo de la fotoperiodista, acerca de la manera en la que «cada una de sus fotos muestra un pasado, pero descifra el futuro»,[2] aquel futuro en el que detonaría toda «la crueldad de los días venideros» de la que hablaba, como un clarividente, André Breton.

Marker y Bellon intentaron responder lo anterior al establecer diversos tipos de conexiones y tensiones dialécticas entre los sujetos y los acontecimientos que la madre de Bellon retrató, y aquel extraño —y latente— sentimiento premonitorio sobre el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial presente en aquellas imágenes, impresiones lumínicas de las polaridades y paradojas de un mundo cambiante, capturadas por su lente. Al resignificar las condiciones de legibilidad del archivo de Denise Bellon, mediante la sobreimpresión y concatenación por disolvencia de cerca de 2500 de sus imágenes, *Recuerdos del porvenir* recurre al inventario y ordenamiento cronológico de la obra de aquella mujer que supo fotografiar la tensa espera, el momento preciso «en el que una posguerra se convirtió en una preguerra», para explicar una buena parte de la historia del siglo XX, aquella de la tragedia, la más desgraciada de todas.

II

Debemos entender cada una de las imágenes del acervo de Denis Bellon en tanto dialécticas en suspenso que, a la manera benjaminiana, Bellon y Marker configurarán como una serie de constelaciones relacionadas entre sí, y que nos permiten repensar las tensiones que saturaron al período entre las guerras; descubrir en el más mínimo detalle, en el gesto trivial de un cuerpo fotografiado mientras reposa junto al río, las implicaciones de la violencia impuesta por la guerra sobre la vida. «Ver a un cuerpo tendido junto a un río evocará otros cuerpos tendidos en las carreteras tras el paso de los Stukas», narrará Pierre Arditi mientras que la imagen de ese sujeto anónimo en un momento de recreación se disuelve y a través de ella surge en la pantalla la imagen de un avión a la distancia. Después, una cámara profesional portátil. Su conjunción no solo será útil para el desarrollo de la prensa gráfica y los reportajes fotográficos; lo será también para el desarrollo de la guerra.

Lo mismo sucederá cuando, tras una enorme sucesión de retratos, entre los cuales podemos encontrar los rostros de André Breton, Pablo Picasso y Henry Miller, y las inquietas e inquietantes miradas de Marcel Duchamp, seamos enfrentados con los rostros desfigurados de un grupo de soldados sobrevivientes de la Gran Guerra, mejor conocidos como *gueules cassées* o «rostros rotos», sujetos remendados, cuyas cicatrices y miembros faltantes dan cuenta de las atrocidades de la guerra y a quienes Marker y Bellon comparan con las más estrafalarias figuras que adornan el Castillo del Cartero Cheval; sus rostros «muestran a todos lo que la guerra puede hacer al hombre».

Los cineastas franceses hacen visibles en este ensayo fílmico las aporías propias del tiempo y de la historia a la vez que son capaces de construir conocimiento crítico en torno a la historia del siglo XX a partir de la invocación de los fantasmas del desastre que sobrevuelan con desesperación las imágenes de Denise Bellon, las tensiones inherentes al período de entreguerras, contenidas en el futuro que estaba cifrado en aquellos pasados impresos sobre las sales de plata que componen la materialidad del negativo fotográfico.

Ante nuestros ojos se posarán y desaparecerán las pruebas fehacientes —impresas sobre una superficie fotosensible— de la metamorfosis del hombre y el mundo. Capturadas en París, con sus vertiginosos cambios sociales y culturales, las imágenes de Bellon nos llevarán de la Exposición Universal de 1937, cuyos arquitectos, al ubicar frente a frente los pabellones de las dos naciones que se enfrentarán durante la guerra, vieron «más allá que los políticos», a las ruinas dejadas por los bombardeos, durante la programación del segundo «suicidio de Europa». Más adelante la fotógrafa recorrerá las calles de la capital francesa y, como el *flâneur* baudeleriano, invocado por Walter Benjamin, será testigo del intercambio realizado por los hombres del campo al abandonar su vida rural e incorporarse como mano de obra en la ajetreada vida industrial.

III

Según Georges Didi-Huberman, las artes del montaje pueden ser concebidas «como una manera de actualizar (dialéctica, poética y políticamente) ciertas tomas de posición frente a la historia», como afirma en *Pasados citados por Godard*, al referirse implícitamente a Bertolt Brecht y Walter Benjamin. Pero lo anterior puede aplicarse también en el caso de *Recuerdos del porvenir*, pues será justamente la potencia poética del montaje lo que constituya al cine-ensayo de Marker y Bellon no solo como un remontaje cronológico de la historia de un siglo, sino como la mostración del momento previo al acontecer de la desgracia.

Se trata entonces de la misma desgracia que pesaría primero sobre los judíos y después sobre los cíngaros, nombre con el cual serían conocidos los gitanos exterminados en los campos nazis, sujetos «siempre indefinidos y bajo sospecha», cuyas bodas fueron retratadas por Bellon. Sin embargo, los gitanos y los judíos no fueron los únicos cuyas vidas fueron precarizadas hasta el punto de su desaparición; las imágenes de la novia gitana, capturadas por Bellon se publicaron en el mismo número de la revista *Match* en donde apareció publicado un extracto del *Mein Kampf* de Hitler y también el artículo titulado «L'armée noir», en donde se describen las hazañas de los jefes africanos que controlaban, por órdenes del ejército francés, a las poblaciones coloniales.

El montaje por disolvencia y los acercamientos que Marker y Bellon hacen a los detalles más insignificantes en los negativos de Denise Bellon darán cuenta de que el colonialismo en el territorio africano y su doble cara no serían más que otro síntoma de los tiempos venideros: las imágenes de la explotación de las minas de diamantes, que fueron mostradas minutos atrás, se tensan hasta el punto de reverberar en los rostros de los pobladores del norte africano que fueron beneficiados gracias a las campañas médicas y de alfabetización, cuya aplicación práctica, como afirman los autores, tendrá un alto costo para todo aquel que, como Noaga «el recluta», sea capaz de leer los carteles de movilización que convocaban a todos los habitantes de la AOF (África Occidental Francesa) para enlistarse en el ejército francés. Durante los preparativos para la batalla, la figura de Noaga se confunde con la de los demás reclutas hasta su desaparición, no solo de la imagen, que terminará fundiéndose en una pantalla absolutamente negra, sino de la historia.

IV

En *Recuerdos del porvenir* se hace evidente, mediante la sucesión de imágenes que parecieran inconexas, lejanas las unas de las otras, la existencia de un sinnúmero de anacronismos y heterogeneidades que, en su choque, producen una nueva imagen no sintética sino dialéctica del pasado, una imagen tan potente que es capaz de escapar a cualquier intento de historicidad.[3] De esta manera, las imágenes de Bellon, reapropiadas por Chris Marker y Yannick Bellon, nos llevan a descubrir que Noaga y sus compañeros no fueron los únicos despojos de la batalla, también lo fueron todas las ollas, faroles y automóviles que se unieron a las toneladas de acero y metal que la guerra exigía para convertirlos en una «bala victoriosa», y cuya recolección fue magistralmente documentada por Bellon.

Las fotografías del amontonamiento de los objetos metálicos más variados vendrán, en la narración de Marker y Bellon, encimándose espectralmente, después de aquellas pertenecientes a la última octavilla surrealista a favor de la paz, firmada por la misma Bellon, Bretón, Péret y muchos otros artistas participantes de la Exposición de 1938; excepto por aquellos surrealistas de nombre extranjero, repudiados por la prensa de la época, registrados en las listas de los campos de internamiento: «Max Ernst… Victor Brauner...».

A la conversión en chatarra de los objetos con los que se forjaron las balas de la guerra le son contrapuestas las fotografías de una Francia hambrienta y con frío tras el fin del enfrentamiento, en donde las máscaras de gas siguen siendo un elemento constante y anacrónico. La Francia de la posguerra fue también el lugar en donde los oficios callejeros «que ya evocaban otros tiempos» fueron capturados por Bellon, justo «antes de desaparecer para siempre». Sin embargo, las imágenes no cesan, devienen un flujo constante en donde la vida cotidiana busca superar los estragos de la guerra mediante la censura y la ficción del bienestar y la paz; montaje que se acelera entre bicicletas y bueyes, entre las fotografías del «último rebaño de bueyes que cruza Lyon» y el señalamiento de «los sitios de la capital de la clandestinidad» en las fotografías de sus callejones y oscuros recovecos.

V

Con el fin de la guerra también desapareció la Alliance-Pho-

to. Desde ese momento Denise Bellon abandonará los reportajes fotográficos y se encargará de capturar los momentos más triviales de la vida en Lyon: un perro tomando un baño, las marionetas de un titiritero. Momentos que se confundirán con el repliegue de la prensa francesa y la fundación de las filiales del Paris Soir y la Action Francaise, frente al extremo nacionalismo y antisemitismo de Charles Maurras, cuyo torso se imprimirá en forma espectral sobre los bellos paisajes que Bellon capturó en la misma época; «fotografiar en la espera», dirán Chris Marker y Yannick Bellon. Una espera que se prolongó hasta 1944 cuando Bellon pudo fotografiar a los otros olvidados de la historia: la facción republicana atrincherada en los Pirineos, intentando reconquistar a la España franquista; aquellos que, tras su fracaso en el Valle de Arán, se volverán a encontrar con la lente de Denise Bellon.

La movilización del archivo de Bellon en *Recuerdos del porvenir*, su conversión en una constelación tan compleja como vasta, da cuenta del paradójico lugar habitado por las imágenes que la componen. Se trata, como nos harán ver Yannick Bellon y Chris Marker, del lugar en el que la historia se convierte en el espacio de coexistencia de todas las complejidades del tiempo; en ellas convergen una multitud de preguntas sobre los tipos de relaciones que se establecen entre el tiempo de la imagen y la historia. Un tiempo pasado que nunca «se constituiría si no coexistiera con el presente del que es pasado», como afirma Paul Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido*; ese presente que en cada una de las fotografías de Denise Bellon se convertiría en tiempo ya siempre pasado. En las imágenes que Marker y Bellon interrogan y ponen en tensión en *Recuerdos del porvenir*, está contenido el devenir del siglo xx, aquel que vio nacer y morir dos guerras; aquel que presenció el suicidio, en dos ocasiones, de un continente entero. Ese es el tiempo de la entreguerra que Bellon capturó en sus negativos y que quedó cercado entre las dos grandes exposiciones surrealistas, la de 1938 y la de 1948: «la conmoción del siglo ha ocurrido entre dos islotes de rareza, como entre dos manos», lee Pierre Arditi, mientras los documentos de Denis Bellon nos muestran caras conocidas. Así, entre la clarividencia de Breton y de Duchamp, que ya anunciaban el advenimiento de la crueldad, y las profecías detrás del *Loup-Table* de Victor Brauner, que se disuelve sobre los rostros que se esconderán bajo las máscaras blancas —las mismas que los surrealistas posaron para su última fotografía en grupo—, Denise Bellon logró hacer los espíritus de una época marcada por la destrucción; esos que portan los recuerdos del porvenir.

NOTAS

[1] André Breton, citado en *Recuerdos del porvenir* (Chris Marker y Yannik Bellon, 2001).

[2] *Recuerdos del porvenir* (Chris Marker y Yannik Bellon, 2001).

[3] Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Argentina, Adriana Hidalgo editora, 2011.

Deslumbramientos de la mente

Visión y signo sensible desde *La cueva de los sueños olvidados*

por Jessica Romero

I

Esos estallidos extraordinarios, sus infinitas repercusiones, y esa profusión de formas inútiles, brillantes o monstruosas no son solamente juegos en el deslumbramiento de la mente: son objetivamente juegos, en la medida que no tienen finalidad, ni razón.
Georges Bataille

Una de las formas —no la única— en que se expresa el arte como visión y signo sensible es el cine, más específicamente, el cine documental. Por documental no apelamos a la forma de «cine-verdad» que narra una historia y verifica hechos del pasado. Por documental referimos a esa forma que plasma y re-construye imágenes libres expresándose por sí mismas. Basta mirar y adentrarse en el documental *La cueva de los sueños olvidados* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010) para aproximarse, a través del cine, al nacimiento del arte. Por medio de imágenes soberanas, Werner Herzog reivindica el arte primitivo, no con el ojo etnográfico, mucho menos con el del historiador, o el arqueólogo ligado a una mera idea evolutiva del animal al hombre, sino con la mirada rasante de un vidente, de un *medium* que ve, toca y siente las formas en cuanto tales, pero además, se deja poseer, penetrar, provocar, expresando a través de la lente la poesía de las cosas.

La poesía es fuerza creadora de un entendimiento oscuro; goce del ritmo de vibraciones que se expresa a través de imágenes. Por medio de la poesía, el artista ejerce una fuerza directa de la mirada, la mano, los dedos; el cuerpo por medio del trazo plasma el movimiento de lo diferente; fragmentos de su propia vida: el animal en reposo, caminando lentamente, corriendo contra el viento, huyendo del cazador. La cueva de los sueños olvidados guarda secretos, misterios de la vida que deviene arte por medio de líneas discontinuas del miedo y la angustia, el éxtasis y el derroche. Herzog nos sumerge en imágenes hibridas; fugas que van de la pintura al cine evocando el nacimiento de imágenes «puras»; fuerzas y presencias: surgimientos.

Cabezas de ciervo, esbeltas patas de reno, pezuñas agudas, ojos finos, cuerpos de caballos, cuellos formidables, patas macizas de mamuts, masas irresistibles son imágenes poderosas que evocan la vida de sus creadores. Al adentrarnos a *La cueva…* somos partícipes de formas colmadas de la voluntad y el deseo; de una virtud creadora que expresa signos que nacen de la sensación y se dirigen a ella.

Ante tales intensidades somos presas de un incesante cuestionamiento. ¿Cómo pensar semejante convulsión creadora? Se abre entonces un campo problemático, ya que pensar la imagen implica pensar la historia. Pero pensar la historia nos adentra irremediablemente en el tiempo. ¿Qué modo del tiempo? El tiempo tiene dos aspectos: el orden cronológico subordinado a los acontecimientos que transcurren en él y sujeto a los movimientos que mide y organiza de acuerdo a sus semejanzas, pero también, el desorden soberano que abole toda identidad por medio de la violencia, dejando a su paso incongruencia e inverificabilidad. Las imágenes al interior de *La cueva…* revelan ¿una sucesión cronológica?, ¿desorden soberano? o, ¿son, acaso, intermediarias entre estos dos extremos, el instante de presencia y ausencia a la vez?

La imagen como semejanza es solamente empírica y sus características extrínsecas. Sí, en lugar, imaginamos formas aberrantes que resisten ser interpretadas mediante categorías; estallidos extraordinarios en el desfallecimiento de la mente que en absoluto son un producto exterior, sino la forma que ese ser que las creo adopta en sus transformaciones impúdicas. Hay algo cruel, e incluso

maldito, en el interior de *La cueva…*, en estas formas aberrantes que luchan contra la simplificación de la semejanza y la negación de su supervivencia por la idealización.

Las imágenes de *La cueva…* sobrepasan cualquier noción cronológica del tiempo. Nos recuerdan que al pensarlas estamos ante una forma extrema del tiempo en la que se deshace la identidad. Esta forma extrema es también la crueldad. Nadie mejor que Antonin Artaud supo plantear las implicaciones de la crueldad en el arte. Artaud, en sus escritos reunidos en *El teatro y su doble*, plantea una forma extrema del teatro. Una forma que rompe con las convenciones. Una subversión donde la vida y la muerte, lo invisible y lo visible, el silencio y el lenguaje coexisten dando lugar a una forma que deshace las relaciones ordinarias de la existencia. «Desde el punto de vista del espíritu —dice Artaud— la crueldad alude a rigor, aplicación y decisión implacables, determinación irreversible, total».[1] Rigor: forma extrema donde toda semejanza desaparece. Decisión: forma que ha dejado de ser identidad para ser una deformación sin censura. Determinación: forma sin forma que entra en el libre juego del tiempo bajo una ley subterránea donde lo que es puesto en cuestión es un intenso deseo de destrucción y a la vez de creación.

Cuando la imagen se torna forma extrema, los espectros de la destrucción aparecen como fulguraciones que consumen el ideal, el significado, la evidencia y la certeza, predominando tan solo un estado de incertidumbre. Pero este trastorno de la forma no tiene valor sino en la medida en que nos trastorna. Siguiendo el pensamiento de Artaud, el teatro actúa como la peste, porque afecta y transforma comunidades: «Un caos social, un desorden orgánico cargado de misterio, el desatarse impune de todo vicio, el exorcismo absoluto que persigue el alma llevándola a límites extremos, indican la presencia de un estado que, además, es una potencia última».[2] En este sentido, lo que nos atrae de las imágenes al interior de *La cueva…*, como forma extrema, es que, como la peste, tienen la capacidad de trastocarnos, de revocar y arruinar nuestra constitución como sujetos: la negación de toda separación a partir de la afirmación del ser.

No debe asombrarnos que la imagen como forma extrema, sea lo maldito, lo impúdico, lo cruel. No hay nada más pecaminoso que romper el hábito. Recordemos la idea de Georges Bataille en torno a la crueldad: «Llamamos generalmente crueldad a lo que no tenemos fuerza de aguantar; y lo que soportamos fácilmente, lo que nos resulta habitual no nos parece cruel».[3] Ese punto de ruptura que nos desorienta, esa transfiguración del tiempo que destruye todo hábito, esa forma extrema que se revela como lo más íntimo del ser nos conduce al «movimiento oculto del corazón humano».[4] Ahondar en ese movimiento oculto parece entonces la apuesta de este ideario.

II

[…] el arte expresa ese momento de transgresión religiosa,
que es el único en expresarlo con la suficiente seriedad y
que es la única salida.
Es el estado de transgresión que el deseo dirige, la exigencia
de un mundo más profundo,
más generoso y prodigioso, la exigencia, en una palabra,
de un mundo más sagrado.
Georges Bataille

Pensar la imagen, más allá de un punto de vista trivialmente histórico, focaliza nuestra atención en el origen ¿A qué refiere el término origen? Primeramente a un orden temporal totalmente distinto a la cronología histórica. El origen es una aparición que puede surgir en cualquier momento. No tiene inicio ni fin, es un re-comienzo, en el sentido de Walter Benjamin; es un *torbellino dinámico* presente en cada objeto histórico. El origen despliega otra historia y otro tiempo que no coincide con lo establecido cronológicamente: es un contratiempo, otro ritmo; la armonía, pero de lo desigual, como una *Fuga* de Bach impregnada por la improvisación, la excitación, la bravura; armonías arriesgadas y cambios bruscos que denotan la presencia de un *stylus*, pero de un *stylus phantasticus*.

El origen, antes que coincidencia, implica la fractura y el desgarramiento de lo fáctico. El origen es ante todo una catástrofe que potencia lo que está en camino de ser y, lo que está en camino de ser es una apertura al peligro en el mismo saber. ¿A dónde nos conduce lo que está en camino de ser en el devenir y en el declinar, entre la creación y la destrucción? Sin lugar a dudas al terreno de lo inverificable.

La mirada de Herzog nos sumerge no en lo histórico de las cuevas de Chauvet,[5] sino en modos de existencia que expresan el signo de lo divino. Signo y visión que exalta un sentido religioso y de veneración, abriendo nuestra mirada

a un espacio autónomo colmado de sensaciones «puras», es decir, fulguraciones que escapan a cualquier identidad con un registro emocional categórico, ya que son efecto de una experiencia interior. Las imágenes que resguarda *La cueva…* son ecos, vibraciones y resonancias; puntos que se convierten en líneas; líneas que engendran movimientos y desplazamientos; signos sensibles donde converge el hombre y arte y, ante este despliegue de intensidades, tiempo y espacio no cesan de reconfigurarse en una constelación de sensaciones. «Lo que surge aquí es parte de millones de puntos espaciales».[6] Para Herzog las pinturas paleolíticas de Chauvet han dejado atrás no un comienzo primitivo o una evolución lenta, sino un suceso explosivo: el despertar del alma moderna.

III

Cada obra de arte tiene aisladamente un sentido independiente del deseo de portento que le es común con todas las demás. Pero, de antemano, podemos decir que una obra de arte en la que tal deseo no es palpable, o es débil e interviene apenas, es una obra mediocre.
Georges Bataille

A pesar del abismo que nos separa, *La cueva…* no deja de comunicar un mensaje siempre latente. Los artistas parecen hablarnos desde un universo distante, a la vez familiar. Los tránsitos entre imágenes pictóricas e imágenes-cine nos muestran la relación entre un instante presente y la latencia de un pasado inmemorial. Excesos de la vida que plasman tensiones de fuerzas coexistentes accionadas por el deseo. ¿El deseo? El deseo nos conduce al arte, a su verdad extática. Las pinturas al interior de las cuevas son reflejo de una vida interior que es comunicada por medio de imágenes. Esas obras fueron hechas a partir del deseo, dejando una impresión imperecedera que marca su duradera supervivencia: «(…) supervivencias del gesto mímico, supervivencias de las afinidades mágicas y de ese "mimetismo del tiempo" que representa de modo ejemplar, la creencia astrológica».[7]

La supervivencia abre paso a lo esencial, a la prehistoria de la imagen. No en el sentido de progreso o evolución, sino más bien como un proceso de inversión; involución que re-anuda el tiempo donde los objetos se re-encuentran con el mundo de la magia y lo demoníaco. ¿A qué refiere esto? *La cueva…* es una inversión que abre nuestra mirada a nuevos territorios. Estas pinturas revelan un carácter «originario» que desploma todas nuestras certezas. Lo que ellas testimonian es un tiempo de alteración, de perturbación. El propio Herzog se cuestiona sí alguna vez seremos capaces de entender la visión de estos artistas, a pesar del abismo que nos separa. Ante semejantes imágenes el tiempo no cesa de re-configurarse; pero, entonces, ¿cómo pensar las imágenes al interior de *La cueva…*?

Al interior de *La cueva…* no opera un tiempo cronológico, sino un tiempo anacrónico que revela un incierto curso de la historia. Ante este tiempo las palabras forma, estilo, contenido y época parecen desvanecerse. Es imposible ha-

blar ya de las pinturas paleolíticas como un arte primitivo, salvaje, bárbaro o infantil, sino más bien de la exuberancia del arte o, como apunta Herzog, de un suceso explosivo: estas imágenes expresan un instante de embriaguez carente de límites; un estado de indiferencia en que el hombre fue capaz de crear lo imposible, lo que antes no existía: el arte.

«¿(…) qué quiere decir la obra de arte que, sin estarnos destinada como obra de arte, tampoco estaba destinada como obra de arte para quienes desearon ejecutarla?».[8] Herzog expone una experiencia interior portadora del misterio que envuelve una visión secreta: en algunos lapsos de presente el hombre paleolítico no reproduce lo que ve su ojo sino traduce lo que siente su espíritu, concretando para el porvenir una constelación de intensidades hecha imagen. Constelación donde interviene el libre juego de lo real, lo no-consciente y la imaginación, haciendo del tiempo y del espacio una dimensión singular, una dimensión mítica.

Ausencia del mito que pone en cuestión su presencia: retorno a lo anterior, a estados primordiales, al instinto, a la inmensidad soberana. Pero al retornar, el hombre de *La cueva…* no niega, sino que afirma su existencia y la glorifica. ¿Qué es lo que afirma? Su lado sensible. No es el *Homo sapiens* sino más bien, como se plantea en el filme de Herzog, *Homo espirituale*s o, desde la perspectiva de este ideario, *Homo sensibilis* como deberían ser reconocidos los hombres del paleolítico.

Las pinturas de *La cueva…* son signo visible de lo sagrado; sensación del mundo inseparable del arte por venir. Como se plantea en el documental, adentrarse en el mundo sagrado de las pinturas paleolíticas nos conduce a dos modos de experimentación: la fluidez y la permeabilidad. La fluidez se expresa en los cambios y las deformaciones del hombre al animal o del animal al hombre, su disolución. La permeabilidad en la transgresión de las barreras entre el mundo de los espíritus y el mundo de los hombres, lo continuo. La fluidez y la permeabilidad son afirmaciones del arte que abren al hombre a la experimentación y la exploración.

Las pinturas al interior de *La cueva…* son expresión del encuentro entre técnica y sensación que da lugar al arte, a la creación de mundos posibles. Figuras animales, movimientos exuberantes, momentos solemnes. Tensiones entre los instintos que muestran la comunión de la vida y la muerte; también, la comunión de la animalidad y la humanidad disuelta en la multiplicidad, en la amistad.

En las paredes de las cuevas se expresa la vida: pasión y voluntad, juego y fiesta, muerte y vida que descubren al hombre y al arte como singulares dentro de una multiplicidad. La cueva es un milagro, es lo perenne de lo precario. Esa perennidad que nos traspasa es la expresión del arte que por medio de imágenes revela al hombre como un ser sensible. El arte instaura la sensualidad del hombre, otorgando una realidad singular a estas imágenes por medio de las cuales representa su propio universo.

NOTAS

[1] Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Argentina, Arenal, 2008, p. 89.
[2] *Ibid*., p. 23.
[3] Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p.120.
[4] *Idem.*
[5] La cueva de Chauvet es una cueva localizada en el sur de Francia que contiene una de las pinturas rupestres más antiguas del período paleolítico superior.
[6] *Cave of Forgotten Dreams* (Francia, Estados Unidos, Canadá, 2010).
[7] Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Argentina, Adriana Hidalgo editora, 2000, p. 160.
[8] Georges Bataille, *op. cit*., p. 262.

Desde Bélgica y Lituania

Dos estrellas (no) se tocan en Nueva York

por Rodrigo Alonso

Las musas no se hablan nunca. Pero a veces bailan juntas.
Edgar Degas

Partiendo de allá y caminando tres jornadas hacia levante, el hombre se encuentra en Diomira, ciudad con sesenta cúpulas de plata, estatuas en bronce de todos los dioses, calles pavimentadas de estaño, un teatro de cristal, un gallo de oro, que canta todas las mañanas sobre una torre. Todas estas bellezas el viajero ya las conoce por haberlas visto también en otras ciudades. Pero es propio de esta que quien llega una noche de septiembre, cuando los días se acortan y las lámparas multicolores se encienden todas juntas sobre las puertas de las freiduras, y desde una terraza una voz de mujer grita: ¡uh!, se pone a envidiar a los que ahora creen haber vivido ya una noche igual a esta y haber sido aquella vez felices.[1]
Italo Calvino

La llegada a una nueva ciudad grande, heterogénea y cosmopolita ofrece muchas más atracciones que la vida monótona y aburrida de las ciudades pequeñas, o bien, que la vida rural, cuyos habitantes cansados y desesperados por nuevas perspectivas, se trasladan a las urbes con la incertidumbre y las altas expectativas de un nuevo horizonte. Para los recién llegados nada de la ciudad resulta natural; cada cosa, cada momento es único e irrepetible. La mirada nueva está poblada de instantes que les pertenecen solo a ellos. Pero esta experiencia resulta ambivalente; la vida urbana atrae y repele al mismo tiempo. Así como las grandes ciudades poseen el encanto y la seducción de novedades y sorpresas, también es —en el sentido más marxista— un lugar complicado para las relaciones humanas. Como un principio de alienación en donde cada individuo está condicionado a adaptarse a una cierta división social del trabajo, se vuelve, inevitablemente, en un modelo de producción, o como lo llamaría Lukács, una reificación o cosificación de los humanos dentro del mundo capital, poniendo en riesgo las costumbres familiares y la absoluta libertad.

En el caso de Manhattan, la expulsión de las personas y su amontonamiento en sociedad como una masa amorfa es claramente demostrado en la geometría de las pinturas de Bernard Buffet, cuya búsqueda de despoblación es evidente mediante su remarcación del contorno; el trazo negro que lo encierra todo y tiende a expulsar al hombre de la ciudad. También en la obra del uruguayo Torres García, que en su paso por Nueva York, y con su innovación de la palabra escrita dentro de la pintura, demuestra cómo los edificios y los nombres de los grandes imperios dejan poco espacio para el camino del transeúnte. Este fenómeno sociológico evidentemente sucede de manera distinta según las condiciones de llegada y de estadía de cada uno de los nuevos habitantes. Lo que es cierto, es que para los grandes artistas del siglo xx no ha pasado desapercibida la intención de conocer la gran ciudad de Nueva York. Algunos por la necesidad del asilo político y otros por alguna inquietud artística.

Hay dos ejemplos singulares que trascendieron en la historia del cine y que les tocó vivir esta experiencia con la ciudad norteamericana en pleno auge artístico y arquitectónico. Cada uno, desde su particular mirada, ha mostrado una ciudad diferente, pero siempre compartiendo la visión extranjera que retrata un espacio desconocido. Jonas Mekas y Chantal Akerman llegaron a la Gran Manzana a finales de la década del sesenta y setenta respectivamente. El director de origen lituano arribó a Manhattan como un joven errante exiliado huyendo de la guerra o como lo define mejor en sus diarios: «sin ningún lugar a dónde ir». Zygmunt Bauman, a propósito de su *modernidad líquida*, refiere a estos personajes refugiados como «personas despla-

zadas» que pierden su lugar en la tierra. El exiliado deja de pertenecer a su patria, no son ni de aquí ni de allá; se vuelven ciudadanos sin pertenencia. Para Bauman, a esta condición del destierro solo le queda una salida: su *modus vivendi*; «hay que experimentar para que, por medio de pruebas y más pruebas, se logre que la cohabitación sea aceptable y la vida, vivible».[2]

Pocos años después, Mekas se convertiría en uno de los exponentes más importantes del cine experimental estadounidense, impulsando el cine de vanguardia a través de la fundación de la revista Film Culture y el Anthology Film Archives. Akerman, en cambio, llegó como una inquieta estudiante al en ese entonces centro artístico mundial, donde se rodeó de los grandes directores norteamericanos como Stan Brakhage, Andy Warhol, Michael Snow —además del propio Mekas—, y haría ahí su primera película fuera de casa, lo que la impulsaría a seguir filmando en otros países para pronto consagrarse como una de las más importantes e influyentes directoras mundiales.

El recurso moderno en la literatura del siglo xx sobre el uso de la primera persona al que hace referencia Theodor Adorno (cambio influenciado directamente por el cine), lo ejemplifica en Marcel Proust: «el comentario se entreteje de tal modo con la acción que desaparece la diferencia entre ambos»,[3] superponiendo así la biografía y la escritura.

Walden (1969) de Jonas Mekas y *News from home* (1977) de Chantal Akerman, son dos películas de gran trascendencia en la carrera de ambos directores, y si bien cada uno llegó a la gran ciudad por razones disímiles, los dos la retrataron evidenciando su propia subjetividad, demostrando el poder de este recurso moderno del siglo pasado. Los dos viajeros podrían haber llamado a su experiencia con el título de la película de Brakhage: *El acto de ver con los propios ojos.*

Con el nombre homónimo de la novela paradigmática sobre cómo vivir con las leyes de la naturaleza (pensamiento proveniente ya desde la filosofía helenística), como oposición a la vida esclava de la sociedad moderna e industrial, del asceta David Henry Thoreau, y con una ambivalente y simbólica dedicatoria a los hermanos Lumière, Mekas hace su primer diario filmado a su llegada a la gran metrópoli. Subtitulando sus primeras horas de material fílmico como «Diarios, notas y sketches».

A diferencia de Akerman, Mekas no solo filma sus espacios habituales, sino a la gente más cercana, amigos, artistas, y a él mismo. Hace un gesto importante desde el título de forma dialéctica al no llegar a vivir a los bosques junto al lago del mismo nombre, sino a la «gran ciudad del mundo», moderna y cosmopolita, donde las olas de personas se pierden por las calles y el hombre es un ser minúsculo, vulnerable e intrascendente ante la altura de una ciudad que abruma con sus imponentes rascacielos. Él intenta encontrar en ese espacio hostil, los momentos vitales y personales que lo caracterizarán a lo largo de toda su obra. Toma de la novela de Thoreau la primera persona honesta y genuina como acto de absoluta libertad artística en contra de las grandes películas de la industria, como remarca en su *Manifiesto en contra del centenario del cine*. Es esa misma libertad que Thoreau encuentra en los bosques.

Reconocemos en los fragmentos de *Walden* momentos de su vida diaria: amigos, flores, parques, su casa, sus objetos. Lo que nos conduce a un problema de orden fenomonológico. La memoria se hace presente y la nostalgia del autor se manifiesta dentro de su nuevo espacio. Gaston Bachelard menciona que «los recuerdos del mundo exterior, no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. La casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre».[4] Jonas Mekas es un soñador que recuerda y sueña con Lituania, pero que también fantasea con su nueva ciudad, su nuevo hogar, el que se volvería en su imaginación un propio universo. Pareciera como si el propósito de su diario no fuera con una intención de ser leído o en este caso, de ser visto, sino para que su propia memoria no lo traicione.

También encontramos en algunos fragmentos del filme el momento que podría parecer el cliché que Hollywood ha agotado: «El invierno en los parques neoyorquinos», pero que en este caso de ninguna manera es buscado de forma dramática como en las grandes películas norteamericanas, pero sí como una suerte de nostalgia involuntaria. Baudelaire señala que «El invierno evocado es un refuerzo de la felicidad de habitar. En el reino de la imaginación, el invierno evocado aumenta el valor de habitación de la casa».[5] Esa

nueva casa que ha intentado intercambiar por la de sus *Reminiscencias de un viaje a Lituania* (1972) cuando vuelve a su tierra natal a visitar a su madre. Ese momento de nostalgia del hogar se da en un sentido parecido dentro de la obra de ambos autores con la presencia de sus propias madres. Mekas toma como recurso el diario que seguirá utilizando es sus filmes posteriores, Akerman lo hace de manera epistolar.

La maternidad, al igual que el sufrimiento del personaje femenino, son algunos de los temas fuertemente presentes en la obra de Akerman que aluden claramente a lo autobiográfico. En *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) la madre viuda y ama de casa se prostituye por sacrificio y entrega total a su hijo, en *Las citas de Anna* (1978) la directora de cine que llega a Alemania es incompatible con todos los personajes masculinos, o en las que ella misma protagoniza como *Je, tu, il, elle* (1974) o *La chambre* (1972) sugieren una soledad y un protagonismo evidente tanto de la directora como de su madre, que si no es con ellas a cámara, es con sus alter egos (Delphine Seyrig o Aurre Clément). No es coincidencia que en su primer corto *Saute ma ville* (1968), la propia autora de dieciocho años protagoniza su propio suicidio, y que en su último filme haya hecho una suerte de remake moderno de *News from home* (1976); una videollamada con su madre que titulada *No home movie* (2015). Poco tiempo después de que su madre muriera, Akerman finalizó con su propia vida, acto que a modo de tragedia griega, anticipó con su primera película. *News from home* es, a diferencia de sus filmes anteriores, la primera película de exteriores. En ese sentido, la cuestión es: ¿por qué no muestra la casa?, ¿qué le llama la atención de esa gran ciudad, de ese nuevo espacio? Akerman hace en su retrato de la ciudad americana no solo el camino cotidiano que circula diariamente como postal adjunta a la carta de su madre, sino que retrata una ciudad de luces y sombras, de calles quietas o en constante movimiento, de masas de gente que siguen su rutina diaria, de personas anónimas que miran a cámara —como cualquier personaje del Manhattan Transfer de John Dos Passos—, y su encuentro con la cámara es un instante absolutamente azaroso. Estos momentos efímeros en donde los desconocidos se encuentran, permanecen en mutua proximidad e interactúan en ese mismo lugar, para después escapar y posiblemente no volverse a ver. Akerman muestra los lugares marginales de Nueva York; rincones deshabitados y espacios recónditos, en vez registrar los grandes «iconos» de la ciudad.

News from home no solo difiere de la película de Mekas en su estructura, también en sus procedimientos formales, trabajando con otros materiales como la voz en *off,* el *travelling*, la duración del plano, la simetría y la frontalidad del encuadre (que evidencian la primera persona en la elección de la puesta de cámara en el centro de la calle), a diferencia de Mekas que trabaja el fotograma y la memoria como la piensa Alexander Kluge: «de instantes y pérdidas», y que en otra de sus grandes obras de casi cinco horas *As I was Moving Ahead Ocassionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) sugiere en la literalidad del título.

El gran plano secuencia final que muestra desde la bahía cómo el barco se aleja de la isla, rompe con la forma que se había filmado esa escena por infinitos cineastas desde los

primeros filmes de J.B.Smith (*Skyscrapers of NYC from North River*) en 1903, pasando por las películas de Strand (*Manhattan*), Florey (*Skyscraper Symphony*) y Vidor (*The Crowd*) en la década del veinte, hasta enormes tanques de Hollywood como la película —con remake incluido— de Leo McCarey (*Love Affair* y *An Affair to Remember*) realizadas pocos años antes a la época mencionada, exponen el esplendor de la ciudad en su recorrido por el Hudson. Akerman cambia esa primera impresión de la llegada del Transatlántico a la isla con la esperanza del sueño americano, volviendo esos rascacielos e impresionantes edificios cada vez más pequeños mientras pasan los minutos. El sueño se desvanece; se aleja, se apaga.

A los noventa y cinco años, pero con el espíritu aún joven, Jonas Mekas continúa filmando su día a día. Pudo encontrar un refugio en Manhattan después de la sombra del exilio y con el tiempo, junto a sus amigos y su cámara de 16 milímetros, logró volverse un poco menos doloroso el desarraigo. En cambio a Akerman pareció importarle más el retorno a casa que el permanecer en la gran ciudad. Como cantó algún día Walt Whitman saliendo de Paumanok, la isla en forma de pez donde nació, Akerman y Mekas anunciaron un nuevo mundo.

Notas

[1] Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 2015, p. 22.

[2] Zygmunt Bauman, *Amor Líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Barcelona, FCE, 2005, p.141.

[3] Theodor Adorno, *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003.

[4] Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 2016, p. 36.

[5] *Ibid*., p. 72.

La otra noche

Notas sobre *Malgré la nuit* de Philippe Grandrieux

por Sonia Rangel

También el amor como el espejo y la muerte, apacigua la utopía del cuerpo, la hace callar, la calma y la sella. Por eso es un pariente tan próximo de la ilusión del espejo y de la amenaza de muerte; y si a pesar de esas dos figuras peligrosas que lo rodean, a uno le gusta tanto hacer el amor, es porque en el amor el cuerpo está aquí.
Michel Foucault

A pesar de la noche (*Malgré la nuit*, 2015) cuarto largometraje de Philippe Grandrieux, una pausa en su trilogía del ansia, opera en un movimiento de zigzag que atraviesa todos sus trabajos anteriores, retomando, recuperando y actualizando elementos estéticos, recursos expresivos, ideas y preocupaciones del cineasta; operación que hace del filme una forma de manifiesto poético-estético, que ilumina y da herramientas para pensar de manera integral toda la obra. *Malgré la nuit* expone una vez más la preocupación por el deseo y su expresión/impresión en los cuerpos, esta vez a través de la creación de figuras mitológicas, arquetipos que operan como intercesores de las sensaciones, los afectos, las intensidades, las fuerzas, la multiplicidad del deseo. Lenz es un músico, una figura de Orfeo, cuyo regreso a París en busca de Madelaine supone un tránsito por el inframundo. El filme abre con una imagen-vibrátil, silenciosa; efectos de aceleración de la imagen que como en los trabajos anteriores, desfigura los cuerpos haciéndolos devenir intensidad y vibración, líneas de luz y sombra, borradura o desfiguración. Imagen-vibrátil con ecos de *La vida nueva* (*La vie nouvelle*, 2002). Esta vez se trata de Lola, pero Lenz pregunta por Madelaine. De la penumbra sale Louis, una especie de sátiro contemporáneo y la llave de acceso al inframundo de las drogas, la pornografía y el cine *snuff*, quien le da falsas noticias sobre el paradero de Madeleine. En la oscuridad del plano las voces se iluminan y recupera su musicalidad. Lenz se pierde en la noche, en el metro encuentra a Hélène, una forma de Eurídice perdida entre las sombras, ella duerme. El filme muestra la potencia del deseo, el sueño y los recuerdos, efectos del cuerpo utópico que expresan y son experiencias que en su opacidad configuran la existencia, de ahí el manejo de los reflejos, las sombras, las imágenes desenfocadas, creando un efecto de indiferencia o indiscernibilidad entre lo diurno y lo nocturno, entre la vigilia, el sueño y el recuerdo. Grandrieux crea una imagen-deslumbrante que expresa cómo el amor ilumina los cuerpos, hace que irradien luz, que brillen, a la vez que es una forma de videncia extática, cegadora. Lenz ve a Héléne y lo sabe todo. Como pensaba Bataille, el otro es la transparencia del mundo, así el amor es la experiencia de la totalidad, de ahí el estupor, la atracción siderante, el miedo. Una vez más las tomas moleculares nos colocan dentro de la sensación, paradójicamente esta inmersión en las intensidades y los gestos de la danza amorosa, la hacen invisible, impresentable, sustrayéndola a la mirada; de ahí las transiciones entre luz/oscuridad, los claroscuros, los fragmentos de cuerpos que se pierden en la penumbra o devienen rayos de luz. El carácter plástico de la imagen va de los cuerpos de Bacon a los de Schiele, de la piel a la carne, del erotismo a la sexualidad animal, de la fascinación al espanto: la crueldad. En este sentido para Quignard:

> Además de la escena originaria, no existe placer que no se consuma en lo visible. El instante de placer saca de la visibilidad la escena que está ocurriendo. El fascinus es el estupefaciente óptimo. Enceguece. De ahí el estupor que provoca en los rostros que desean.[1]

En *Malgré la nuit*, Grandrieux explora dos líneas posibles del deseo: la que va a la imaginación y cuyo efecto es el erotismo y la dulzura; y el que retorna a la pulsión, la violencia arcaica, la animalidad, cuyo despliegue es devorador, destructor. La culpa y el dolor arrastran a Hélène —que es

enfermera— a perderse en las sombras. Regresa al bosque donde se entrega a encuentros violentos, a la oscuridad del anonimato y de lo extraño; encuentra la indiferencia, la vuelta a la animalidad, a la inmanencia a ese estado de anonadamiento extático no consciente. Para Grandrieux pareciera que solo experimentamos la existencia plena en aquello que la niega y la devuelve a la inmanencia: el ansia o deseo arcaico, el miedo como sensación primigenia y perderse en el deslumbramiento que irradia de unos ojos que aman. El encuentro con Lenz revela a Hélène otra forma de oscuridad, las miradas y las caricias son formas de reconocimiento, los besos devoradores formas de meter al otro en el cuerpo, de suprimir la distancia, el ansia de continuidad, regresar a la noche que nos engendró. Grandrieux filma el primer beso entre Hélène y Lenz como un verdadero primer beso, una primera vez, absoluta, un beso largo, dulce, intenso con ansia de eternidad. En este sentido Quignard apunta:

> No es la luz lo que hay tamizado en la penumbra en la que se desnudan los amantes. Es la oscuridad primera que nos precede, que avanza, que progresa, que se alza en una inmensa ola que regresa sobre nosotros.[2]

Los besos son la apertura a lo imposible, el descubrimiento de los cuerpos al acariciarse, el estremecimiento con el que se buscan en la noche, el vaivén fulgurante que los atrae y los hace abrirse en un gesto sacrificial en el que se entregan a su disolución, se confunden, vuelven a la inmanencia a ese vaivén de la existencia plena, absoluta: vuelta al origen. Una vez más, Grandrieux nos sitúa en la intimidad del abrazo de los cuerpos, en la sensación, la intensidad del encuentro amoroso, inmersión no solo efecto de la imagen epidérmica, sino también por la operación de la imagen-sonora, la música esta vez de Ferdinard Grandrieux, ritma cada secuencia expresando la singularidad de cada sensación, creando una serie de atmósferas, que a la manera de David Lynch operan como presencias sonoras que por momentos llegan a ser hipnóticas. Mientras las voces en su musicalidad adquieren un ritmo lento, dulce.

Si el deseo es el desastre es porque su potencia e intensidad transgreden el ámbito de lo posible, del cálculo, el orden, la imposibilidad del amor entre Hélène y Lenz cumple un destino trágico, mismo que tendrá como instrumento de su realización los celos y la envidia. Por medio de Louis, Lenz conoce a Lena, ella es una especie de sirena, cuyo canto y belleza atrae hacia el extravío y la perdida de la conciencia, libera el poder de la música en cuyo trance hipnótico se disuelve el yo, marcada en la sobreimpresión de la imagen como forma de devenir-multiplicidad. Lena y Louis son poseídos por el lado oscuro del deseo cuya forma son los celos que despierta en Louis el que Lena busque a Lenz, pasión que harán que traicione a su amigo; y los celos de Lena que no son ni hacia Madeleine, ni hacia Hélène, sino hacia Lenz. La pasión de Lena por Lenz es la envidia, misma que es una reverberación de una fuerza arcaica que busca destruir su objeto; poseerlo, adquirir su fuerza, ser él, incorporarlo en un ansia de canibalismo. Así, Lena llevará a Lenz con su padre —una figura de Hades—, que supone una vuelta a lo arcaico marcado en los tonos rojos, los espacios cerrados, cavernosos, la vuelta a la oscuridad de la noche; él habla a Lenz sobre una droga llamada caníbal cuyo efecto es apagar partes completas del sistema nervioso central, un estado de no conciencia, de presencia plena, de vuelta a la inmanencia. A la salida de ese estado despierta un ansia de devorar lo primero que ves. El padre de Lena está fascinado por la idea de que si experimentáramos por un instante el poder absoluto del instinto (el ansia primigenia o deseo puro) no querríamos volver a la conciencia. La existencia plena es una forma de no-saber, de dejar de ser discontinuo para abrirse a la continuidad. Paradójicamente la confusión o indiferencia es la experiencia plena de ser absolutamente. Grandrieux filma las arrugas del rostro como las escamas de un pez, indiferencia entre el animal y el hombre. El encuentro revela el miedo primigenio e inmemorial que nos acompaña como una sombra, mismo que se manifiesta en las pesadillas de Lenz, el espanto animal, mirada vacía, impenetrable como la oscuridad nocturna.

Los dos primeros miedos guardan relación con la oscuridad y con la soledad. La oscuridad es la ausencia de lo visible. La soledad es la ausencia de la noche, o la ausencia de la noche que la sustituyen. Los hombres conocen estos terrores: recaen en el inmenso abismo sin forma y negro del útero, el miedo de volver a ser feto, el miedo de volver a ser animal, el miedo de ahogarse, la angustia de arrojarse al vacío, el temor de volver a lo no-humano.[3]

Como Madelaine, Lenz y Hèléne serán presas de la violencia, transitarán por el espanto originario. La vuelta al origen es la vuelta a la imagen primigenia que deslumbra porque ilumina la vida, a la vez que su fulgor nos devuelve a la noche.

Hay un secreto más grave. El amor no es solamente guerra depredadora, ni los besos únicamente carnívoros. La noche no se encamina hacia el día. La noche es el mundo.[4]

NOTAS

[1] Pascal Quignard, *El sexo y el espanto*, España, Minúscula, 2005, p. 162.

[2] Pascal Quignard, *La noche sexual*, España, Funambulista, p. 13.

[3] Pascal Quignard, *El sexo y el espanto*, *op. cit*., p. 156.

[4] *Ibid*., p. 160.

ENTREVISTAS

Los límites del asombro

Entrevista a Adrian Martin

Correspondencias

Si hay un crítico de cine que hemos admirado incluso antes del nacimiento de Correspondencias. Cine y pensamiento, ese es Adrian Martin, un hombre lleno de asombro, pasión y perspicacia, tres características que habitualmente aparecen distanciadas. No es casualidad que su entrevista llegue junto a nuestro primer aniversario, pues sus reflexiones siempre han sido, y seguirán siendo, una eterna celebración.

Para comenzar nos gustaría preguntar sobre tu definición de Cultura cinematográfica. Antes has mencionado la importancia de comprender el cine en conjunto, como algo que abarca más que solo las películas. ¿Nos puedes hablar un poco más de este concepto y su importancia?

Recientemente descubrí que la noción *Cultura cinematográfica* (*Film culture*) es muy importante en algunos países como Australia o Gran Bretaña, y no tan familiar en Estados Unidos. Creo que debe existir cierta ansiedad, en el país y en la cultura general, sobre el lugar y el estado del cine, especialmente del cine local y nacional. Algo tiene que estar en peligro, y la gente muy preocupada para que sienta la necesidad de protegerlo: establecer, construir y mantener estructuras para protegerlo. Originalmente vengo de un lugar (Australia) donde el cine (y particularmente el cine innovador de todo tipo) es una especie rara, en peligro de extinción, ¡ni una mínima parte del respeto que le tienen, por ejemplo, al deporte! En esa situación, personas como yo empezamos a pensar en la educación en todos los niveles —en las escuelas, los medios de comunicación y en eventos públicos—. Esto es lo que conduce al, a menudo frágil, ideal de la *Cultura cinematográfica*. El cine no es solo lo que se crea y proyecta en las pantallas. Es el cómo se distribuyen y exhiben las películas; cómo se discuten las películas y en dónde; lo que los niños aprenden en las escuelas y universidades; qué libros y revistas se publican; lo que se dice en la radio y la televisión. ¡Y hoy, también se trata de Internet, con todas sus posibilidades y agujeros negros! Entonces, la *Cultura cinematográfica* es una lucha constante, una guerra cultural, una batalla interminable y, a menudo, una batalla perdida. ¡Pero nos aferramos a eso, como cinéfilos comprometidos! Amamos el cine, pero lograr que los demás aprecien y amen el cine de la manera en que lo hacemos es el mayor reto.

En tu libro *Último día, cada día* ensayas algunas ideas en torno a la noción de lo figural, siguiendo a Auerbach, Kracauer, Agamben y en el cine a Nicole Brenez. ¿Qué valor encuentras en lo *figural*, y cuál es su pertinencia como método de acercamiento a las películas?

Permítanme decir, antes que nada, que si quieren saber cuál es mi forma de crítica cinematográfica y lo que significa para mí, la mejor fuente es mi libro de 2014 (lamentablemente aún no traducido al español) *Mise en scène and Film Style*. Y también mi próximo libro que aparece en junio de 2018, *Mysteries of Cinema*, que es una colección de mis mejores y más detallados ensayos generales que abarcan 35 años. Estos dos libros representan genuinamente la evolución de mi trabajo desde mi adolescencia en la década de 1970 hasta ahora. Muy resumidamente, puedo decir que lo que siempre me ha interesado más es el *estilo de la película* —sus capacidades expresivas y posibilidades, y su historia cambiante de modos dentro de la cultura—. Tenía una «sensibilidad» particular sobre el cine y el estilo cinematográfico desde muy temprano en mi vida adolescente, —cuando veía las caricaturas del Pato Lucas, las películas de Ingmar Bergman dobladas al inglés y las comedias de Preston Sturges, todo en una televisión en blanco y negro ¡en la casa de mis padres en los suburbios de Melbourne!—. Ahí es donde comenzó mi cinefilia, y es donde se formaron mis «gustos» (que son amplios). ¿Por qué

les cuento todo esto? 25 años después de convertirme en cinéfilo, encontré las ideas de la teoría y los análisis de lo *figural*, provenientes principalmente de Francia. Este conjunto de trabajos simplemente confirmó algo muy profundo en mi interior sobre mi propio enfoque, mi propia forma de ver las cosas en el cine. No descubrí el cine con la *figuralidad*, pero me ayudó, por un tiempo, a perfeccionar algunas herramientas metodológicas y analíticas. Mi libro *Mise en scène*, completado mucho más tarde, marca la consolidación real de mi camino individual, que mezcla muchas metodologías, intuiciones y herramientas (la crítica figurativa es solo una parte de ese libro, e incluso una parte bastante pequeña). Pero, para decirlo brevemente aquí, el enfoque figurativo enfatiza que todo en una película es «abstracto» y, por lo tanto, maleable: personas, personalidades, objetos, cuerpos, mundos; todos ellos son solo formas, contornos, «proposiciones». Nada es verdaderamente realista en el cine. Todo puede ser cambiado, metamorfoseado. ¡Esa es una filosofía liberadora! Y el análisis figural (en el mejor de los casos) no hace distinción entre la «baja cultura» de los dibujos animados, y las comedias y la «alta cultura» de la experimentación de vanguardia; esa promiscua «inclusión» es algo que siempre he abrazado. En la actualidad, el trabajo *figural* en las universidades se ha vuelto demasiado fijo en una posición política extrema, vinculada a un enfoque exclusivo en lo *avant-garde*. Me gusta mantener las cosas abiertas, y las tomo a mi manera.

En ese mismo libro hablas de algunas formas de encuentro: el clásico, el sublime, el ideal, el fantasmal, forzado, etc. En general tienes un interés por las relaciones, que queda explícito en tu análisis de *¿Qué es el cine moderno?*, donde mencionas que en el cine moderno existe la pregunta por aquello que une y separa a las personas, y forma las comunidades. ¿Qué interés tienes de estas dinámicas sobre las que has elaborado diversas lógicas, clasificaciones y observaciones?

Sí, son muy astutos al vincular estos dos «momentos» en mi trabajo, el ensayo «Avatars of the Encounter», con las ideas de unidad y separación expresadas en mi trabajo sobre Chantal Akerman, Tsai Ming-liang y otros en *¿Qué es el cine moderno?* (¡un libro que, por cierto, solo existe en español, gracias a mis amigos en Chile!). Creo que la conexión es que, en mi vida y en mi visión personal de las cosas, estoy obsesionado con la intimidad, con los misterios del amor, las relaciones, la amistad, etc. Y el cine existe, en parte, para capturar y explorar estos misterios de la intimidad, de cualquier manera expresiva que pueda. Una vez más, este es un terreno fugaz, cambiante, a veces traicionero, lleno de proyección, fantasía, incomprensión, deseo, duplicidad, energía intensa, política, etc. Así que la intimidad se ha convertido (sin que yo sea totalmente consciente de esto) en mi «metáfora maestra» personal de cómo funciona el estilo cinematográfico: el drama perpetuo del encuentro es una coreografía de atracción y repulsión, afectos expresados en movimiento y música, color y línea... Y a partir de ahí, sí, el lado racional de mi mente funciona en términos de buscar «lógicas, clasificaciones y observaciones diferentes», como sugieren. Pero trato de construir sistemas abiertos de clasificación, no rígidos o cerrados. Como dijo Gilles Deleuze en 1967, siempre necesitas tres términos, no dos, porque con tres puedes cambiar y perpetuamente desplazar y redefinir tus esquemas. Eso es lo que siempre trato de hacer. La vida es cambio; también lo es el cine

Acerca de las características que has atribuido a algunas etapas del cine como el clasicismo o el cine moderno, ¿cómo ves el cine en la actualidad?, ¿cuáles son sus principales características o elementos primarios que llaman tu atención?

A decir verdad, no estoy del todo seguro de dónde estamos hoy. Cualquier historiador, de cualquier tipo, comentará sobre esto: donde el pasado siempre parece pertenecer a una categoría específica (como la modernidad/modernismo), el presente siempre parece abierto, mixto, confuso, ¡con demasiadas cosas sucediendo a la vez! Las cosas se vuelven claras solo en retrospectiva. Estamos viviendo ahora en este estado de confusión mixta en la cultura. Ya no es el «posmodernismo», porque mucho «clasicismo» (en la narración de historias, en estilos) ha regresado de manera contundente. Y sin embargo, todavía estamos experimentando, no podemos evitar experimentar una modernidad en curso, las cosas cambiando y mutando a un ritmo vertiginoso. Observen solo algunas de las señales: por un lado, los éxitos de taquilla de Hollywood (películas de superhéroes, etc.) están en un estado total de regresión, retrocediendo en todos los sentidos; son horribles, ni siquiera merecen la etiqueta de «clásico», ¡son preartísticas y postconservadoras! Por otro lado, la televisión y el cine combinan y producen cosas genuinamente nuevas, como *Twin Peaks: The Return*. La tecnología digital, en todos sus niveles, a veces solo refuerza las formas más antiguas y convencionales; y sin embargo, también, literalmente todos los días, abre nuevas posibilidades. Ahí es donde estamos ahora. Ustedes encuentren el sentido en eso, ¡yo no puedo!

Finalmente, frente a los cambios que han supuesto las nuevas tecnologías; las formas de producción, distribución y consumo de películas en la actualidad, ¿cómo crees que debe cambiar la crítica de cine?, ¿cuáles son sus retos, sus nuevas posibilidades o debilidades?

El desafío para la crítica cinematográfica es, en mi opinión, siempre el mismo, sin importar en qué década o estado tecnológico nos encontremos. Intentar ser inteligente; tratar de no comerciar con clichés y tonterías promocionales; tratar de decir o expresar algo sobre una película (o un grupo de películas) que no sea inmediatamente evidente en la película misma. Tratar de *analizar* realmente algo e intentar mantenerse interesando en el trabajo crítico —mantenerse animado, permanecer con hambre, mantener algo de energía en lo que hace, tener ideas productivas (no solo negativas), tener un buen montaje (¡como en una buena película!)—. Y digo esto independientemente de si estamos escribiendo con palabras anticuadas para un diario universitario, trabajando para un periódico o revista regular, o sentado en casa (como lo hago, con mi querida Cristina Álvarez López) colaborando en ensayos audiovisuales a través de una computadora. Todo esto es crítica cinematográfica, y debe establecer su objetivo alto, no bajo. La gente cae, con demasiada frecuencia, en hábitos y fórmulas preestablecidos: cuando hacen un *podcast* por Internet para ellos o sus amigos, suenan como si estuvieran en la radio pública o televisión comercial, haciendo bromas pesadas y «simplificando» todo para su imaginaria audiencia «masiva» de radioescuchas. Esto es una

ilusión peligrosa y que hace perder el tiempo. Siempre he creído que cada uno de nosotros debe expresar sus ideas y sentimientos al más alto nivel, no al «mínimo común denominador» —de otra forma sería una locura y una estupidez—. Claro, dirígete a un público, pero trata de elevarlos a tu nivel, no disminuyas lo que (por lo general falsamente) presumes que es su nivel (bajo). Ese siempre ha sido mi credo personal, en comentarios de audio, escritura, enseñanza, todo. La verdadera crítica de cine necesita tener algo visionario al respecto. Me rio ahora mismo al reflexionar sobre las palabras clave que aparecen o sugieren los títulos de mis libros: fantasmas, misterio, estilo, locura, pensamiento, obsesión... ¡Siempre estoy persiguiendo esa visión variada!

La noche más brillante

Entrevista a Philippe Grandrieux

Correspondencias

Cuesta pensar en un cineasta que, en la actualidad, trabaje la materia fílmica con la radicalidad de Philippe Grandrieux, quien hace emerger entre imágenes y sonidos los pulsos y ritmos de un mundo arcaico de imágenes imposibles, cuya única visualidad es la opacidad: la lucha por lo visible y lo oculto. De eso y más platicamos con el realizador francés.

En tus películas surge algo en las imágenes y los sonidos más allá de cualquier narración. ¿Qué importancia le das a la materia fílmica por encima del relato?

Es algo profundamente conectado con la historia. Quiero decir, para mí no es algo que esté separado: la historia, por un lado, y luego la forma en que trato de contarla por otro. En verdad constituyen la misma pregunta. El sonido y la imagen son posibilidades que el cine da para acceder a los sentimientos que quieres alcanzar y transmitir. Entonces cuando estoy pensando en la historia de la película, al mismo tiempo pienso en lo que la película dice.

En *Sombre*, tu primera película, los personajes eran interpretados por actores tradicionales, de enseñanza dramática, pero en tus últimos filmes, *Mortífera* y *Malgré la nuit*, has recurrido al trabajo directo con bailarines. ¿Cómo ha sido esta transformación en tu uso de actores, y cuál es tu interés por la danza?

Para *Mortífera* estaba muy interesado en trabajar con bailarines, porque dan un acceso directo al cuerpo. No hay nada psicológico cuando trabajas con bailarines: se trabaja con el aspecto concreto del cuerpo, el sentimiento concreto del cuerpo, la posibilidad concreta de alcanzar algo que quieres o deseas a través del cuerpo mismo, y para mí es muy potente esta posibilidad que permiten y abren los bailarines. Para *Malgré la nuit* hice una mezcla, y de hecho solamente hay dos bailarines —que también son actores—: Ariane Labed y el chico que está en el bosque con Ariane. Fue un poco diferente en *Malgré la nuit*, pero aun así, las posibilidades que el cuerpo da son muy poderosas, y siento que la parte psicológica del personaje es menos importante ante la posibilidad de transmitir la fuerte sensación de algo que tú no conoces, pero se libera a través el cuerpo.

El cuerpo y sus relaciones tienen un papel de intensidad en tu obra cinematográfica; una especie de deseo por ser el otro e incluso de atravesarlo. Cuando filmas, ¿cómo planteas la distancia entre los cuerpos, de los otros y lo que emerge entre ellos y tú?, ¿cuál es tu modo de aproximación?

Es un aspecto muy importante. Creo que el deseo es fundamental cuando filmas, tienes que querer filmar lo que estás filmando, incluso si estás filmando un paisaje, un árbol, unas flores o el mar; tiene que estar guiado por el deseo, y eso es una cuestión erótica. No es solo por los cuerpos humanos, es mucho más grande. La posibilidad es que tú estás tan cerca de algo que deseas, que quieres atrapar y darle una forma. Tal vez no sabes cómo robarlo, o cómo puedes conseguirlo, pero conoces más o menos el camino para hacerlo, y esa sensación erótica es la que, cuando menos para mí, yace en el fondo.

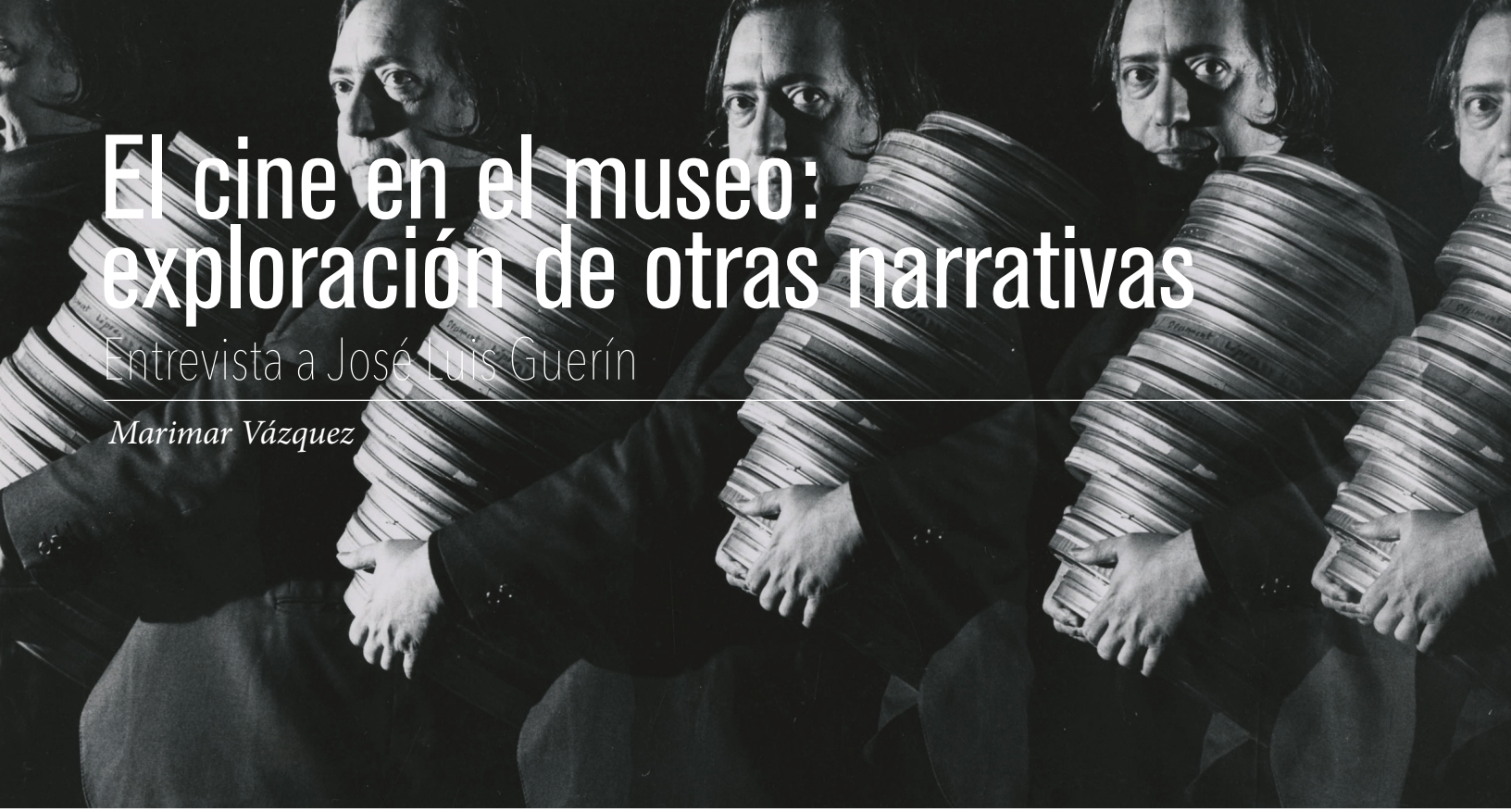
En *Malgré la nuit* es muy importante la iluminación; juegas con la idea de «deslumbramiento» y el acto de nacer, ¿que te interesa de esa sensación de la luz?

Tengo algunas ideas sobre la luz. Me interesa que la luz encuadre el momento mismo, no que venga de un lugar

dado, así que decidí poner un anillo de luz alrededor de Lenz (Kristian Marr). Al encuadrar puedo hablar con el director de fotografía y pedirle que ponga la luz más arriba o más abajo. Durante la filmación, eso te da una sensación real de emerger. Iluminar es algo más que «mostrar», iluminar es una decisión afectiva, no filmas lo mismo si está en la oscuridad o en una luz muy brillante; no se puede acceder a los mismos sentimientos o a las mismas situaciones en la escena. Así que para *Malgré la nuit* tuve esta idea de tener una luz muy brillante y vasta; mantener la idea de que la luz viniera de la misma dirección que la cámara, para también poder controlar la intensidad de la luz.

Hay una idea de Pascal Quignard que parece atravesar tu obra: una imagen falta en el origen y al final. Nadie puede asistir a la escena sexual de la que es resultado, ni acudir en vida a su muerte. En tu cine hay siempre la búsqueda de mostrar mediante la opacidad imágenes imposibles. ¿Cómo es esta relación entre lo que se muestra y lo que ocultas?

Esta es una pregunta muy interesante e importante, porque creo que es una idea central en mi trabajo: la idea de la imagen perdida, de la imposibilidad de ver, o de la dificultad de acceder a lo que estás viendo o no viendo, porque de alguna forma tú puedes abrir un mundo poderoso, como en un sueño. El cine está profundamente conectado con los sueños, no solo porque puedas tener imágenes oníricas; bajo la estructura del cine, en la edición, algo pasa y no sabes directamente qué es ni qué ocurre realmente. Todas estas dificultades para acceder a lo que realmente estás viendo, es central para mí y mis películas.



El cine en el museo: exploración de otras narrativas

Entrevista a José Luis Guerín

Marimar Vázquez

José Luis Guerín es una referencia de la cinefilia internacional, principalmente porque, además de realizador, es un profundo pensador del cine en toda su amplitud. En esta conversación, mantenida en Madrid, nos centramos en los vínculos entre cine y museo; las formas en que esta correspondencia modifica la producción, la distribución, la exhibición, e incluso la propia ontología de los distintos registros fílmicos.

Antes de poder analizar las implicaciones de que el cine se proyecte en los museos, me gustaría conocer tu concepción del cine para establecer un punto de partida.

El cine es como un alfabeto, una escritura… y con una escritura puedes hacer muchas cosas. Puedes escribir una novela, pero también un ensayo, un poema, un cuento, una descripción, una octavilla. Es una escritura que está a nuestra disposición para poder hacer espectáculos, o bien, escribir una carta de amor.

¿Trabajas la curaduría de tu obra de manera personal o perteneces a alguna casa productora y/o distribuidora?

No pertenezco a nadie, pero ante cada proyecto surge una distribución distinta para términos industriales. Nacen porque alguien me lo encarga, o bien, escrituras que he concebido yo y que luego he buscado o he propuesto a un productor. Hay muchas películas en las que siento que no necesito la figura de un productor porque surgen del encuentro con algún museo, algún comisario que me hace una propuesta. Cada proyecto tiene una solución distinta en términos de logística.

¿Cómo ves la proyección de cine en los museos, centros culturales o galerías de arte?

La veo muy diversa. Hay espacios que los resuelven muy bien y otros muy mal. Muy mal cuando se proyectan audiovisuales que a veces son algo más amplio que puede abarcar tanto cine como videoarte o piezas didácticas. Muchas veces nos encontramos en un museo paseando entre pantallas que no sabemos cómo situar. Y uno se cuestiona si esto hay que verlo desde el principio o está concebido para que se vea un trozo aleatoriamente mientras se pasea por el museo. ¿Es una obra de arte o una pieza didáctica, es de creación, es un archivo? Muchas veces no se diferencian de obras o productos que no están en exposiciones. Monitores que están emitiendo películas cuyo visionado debe ser de principio a final como es en el cine convencional. En cambio, en el museo está pensado para visitantes que pasan por ahí y ven un trozo. Esas visiones fragmentarias se pueden adaptar bien para ciertas piezas de videoarte, para no ser vistas en su totalidad. Esas que están pensadas como *loops* breves que se adaptan a esos tiempos de los paseantes del museo. Me molesta la falta de claridad y la dispersión con las que a veces se conciben obras cinematográficas dentro del espacio expositivo. Luego lo bueno: una realidad muy normalizada es que los museos tengan salas de actos donde proyectan películas y ponen cine. La función que tienen es mostrar un tipo de cine que no llega a las salas comerciales. Yo distinguiría entre una proyección cinematográfica dentro del museo, y cuando las exposiciones se apropian y se proyectan. Ahí hay ejemplos muy buenos y muy malos.

En tu caso, mencionaste en una entrevista que te molestaba que *La ciudad de Sylvia* y *Unas fotos de la ciudad de Sylvia* no se vieran en el orden específico que tienes pensado para ellas.

Cuando se proyectan juntos creo que es mucho mejor que se proyecte primero *La ciudad de Sylvia* y luego las fotos. No están pensadas para verse juntas, pero si lo hacen mi sugerencia es que ese sea el orden. Lo normal es que se vean por separado. En *La ciudad de Sylvia* sucede que no tiene

información. No sabemos nada de los personajes, solo relaciones de miradas. En cambio, en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, aunque sea una cosa hecha con fotos y textos, se da mucha información. Es la información que se ve en las fotos que de cierta manera gravitan en la película. Era solo eso. Cuando he de sugerir, digo que es mejor ese orden porque si no la tendencia es hacerlo por orden cronológico: las fotos como si fuera el esbozo para hacer la película.

Y las veces que tu obra se ha exhibido en museos o centros culturales ¿ha sido a partir de algún encargo?

Unas fotos de la ciudad de Sylvia no, empecé haciéndolo por mi cuenta y luego me propusieron estar en la Bienal de Arte de Venecia y como estaba trabajando con Sylvia…, propuse hacer una instalación que se llama *Las mujeres que no conocemos* que estaba vinculado con esos trabajos. Los otros, tanto *Correspondencia Jonas Mekas – J. L. Guerín* como *La dama de Corinto*, sí son encargos. Trabajos que responden a un encargo previo y diría que lo mejor para ver *Correspondencia Jonas Mekas - J.L. Guerín*, es empezar las cartas por orden, de principio a fin, pero donde el espacio del museo no juega ningún papel. En cambio, *La dama de Corinto* es una película en la que las proyecciones en *loop*, juegan mucho con el espacio, de tal modo que alguna adaptación que he hecho a algunos espacios cambia profundamente, ya que me gusta mucho jugar con la arquitectura; controlar la proyección, incluso proyectar películas sobre accidentes arquitectónicos.

¿Qué te da el espacio del museo, del centro de arte que no te da una proyección normal? El poder controlar y darle un sentido a la proyección. El hecho de que una pantalla sea grande o pequeña, que la sitúes alto o bajo. Todo esto significa. Establecer también una secuencialidad en el espacio. No es un plano después de otro sino también despegar en el espacio. Entonces, la correspondencia con Jonas Mekas sería una película normal solo que jamás se hubiera generado desde la industria del cine, solo se pudiera haber generado desde un museo. Ahora bien, una vez producido el objeto se ve igual en una televisión que en un cine, de principio a final. En cambio, *La dama de Corinto* pues es otra sintaxis, que aborda un desarrollo espacial y arquitectónico en el espacio.

¿Cómo decides el medio en que elaboras una idea? Es decir, ¿desde un principio decides que harás una película, un libro o bien, una exposición, o se da sobre la marcha?

Sobre la marcha. Es un *work in progress* efectivamente. Empiezo jugando con fotos y luego me divierte la idea de que con el mismo canon argumental que ha nacido casi accidentalmente esa fotografía secuencial, utilizarlo para hacer una película sobre la base común de un encuentro entre un *flâneur* que callejea y la mujer fugitiva. Esa figura común da lugar a tres objetos que cuentan cosas muy distintas pero que tienen esa anécdota documental. Buscan un principio de serialidad, de variaciones, casi en un sentido musical del mismo tema, que ahora podría pensar, incluso con las mismas imágenes, sin necesidad de hacer imágenes nuevas; transformarlas y contar cosas distintas con el mismo material. Las restricciones para mí son muy productivas como forma de creación. Tienes esto, ¿qué más puedes contar con eso utilizando los mismo tres elementos?

¿Consideras que la diversificación de canales de salida (exposición, película, libro) es producto de las necesidades del mercado, o que las vías de festivales y museos estén más vinculadas a las exigencias de una obra?

Yo nunca hubiese pensado en el museo. El museo me llamó. Y la primera reacción fue de incomodidad; de púlpito de la gran cultura, del arte. Es más natural el cine. Sin embargo, los centros de arte siempre han sido muy respetuosos y te dan una libertad difícil que no hay en cine. Al mismo tiempo a mí me estimula muchísimo recibir un encargo. Siempre hablo del cine como el dromedario en el desierto que según me contaron, si dejas un dromedario en el desierto, no se mueve. No por falta de estímulo sino por un exceso de estímulos porque cada punto del horizonte es apasionante y el resultado es que indeciso, se queda en el mismo lugar. Yo me identifico con ese dromedario. A mí me va muy bien que un comisario o productor me indique hacer algo sobre esto o lo otro, que me limiten. Yo creo que los creadores necesitamos restricciones. La cometa vuela porque está atada; si no está atada no vuela.

A fin de cuentas la vía de los festivales y museos alarga la vida de la obra.

Sí bueno, eso siempre. Hay muchos tipos de festivales: los que ofrecen retrospectivas, otros con tema de cine y arquitectura, en universidades, en centros de arte… todos esos espacios han conocido un crecimiento en la distribución muy grande, y en paralelo, la distribución normal de cine se ha reducido muchísimo. Cada vez llevan menos películas, y conscientes de esos espacios culturales, han ido desarrollando sus espacios alternativos en distribución. Yo diría que, salvo Barcelona y Madrid, el cinéfilo potencial, aparte del Internet, vive de eso.

¿Y tú crees que esto esté al margen de la función de las filmotecas? Poniendo un ejemplo, el Museo Reina Sofía proyectó en 2007 lo que la Filmoteca mostró en los setenta, entonces es traer de nuevo lo que la Filmoteca ya había traído. Al final, el museo trae más público y es más difícil complacer a todo mundo.

Tiene también esa función, efectivamente. En Estados Unidos siempre ha sido así. El MoMA tiene buena parte del patrimonio cinematográfico, incluso lo conservan. Aquí no existe una filmoteca nacional. La labor de la filmoteca, sobre todo, es de preservar el material, el patrimonio. Y luego tienes el otro lado de proyección de ciclos. Es lógico que, en una ciudad, si es un poco grande, una filmoteca no sea suficiente. Debe haber más oferta, y los museos tienen espacio. Quizá la filmoteca se podría identificar más con el patrimonio y los clásicos del pasado, y los museos de arte contemporáneo con mostrar las vanguardias del cine que no llega por ser experimental. Pero bueno, en la práctica vemos que se alternan y cruzan y eso está muy bien.

¿En qué sentido te has beneficiado de los museos?

En que he podido programar mis películas, y también que me han encargado proyectos como *La dama de Corinto* o las cartas con Jo-

nas Mekas —modestamente, porque el museo no puede invertir tanto dinero como para concebir una película, aunque sea muy pequeñita—. Pero modestamente te permite explorar formas narrativas del cine que sería muy difícil hacerlo en la industria: cine mudo, blanco y negro, formato cuadrado. Es muy interesante explorar.

Y tus películas, realizadas previamente para exhibirse en cines, ¿estarías de acuerdo que se proyecten, eventualmente, en algún museo?

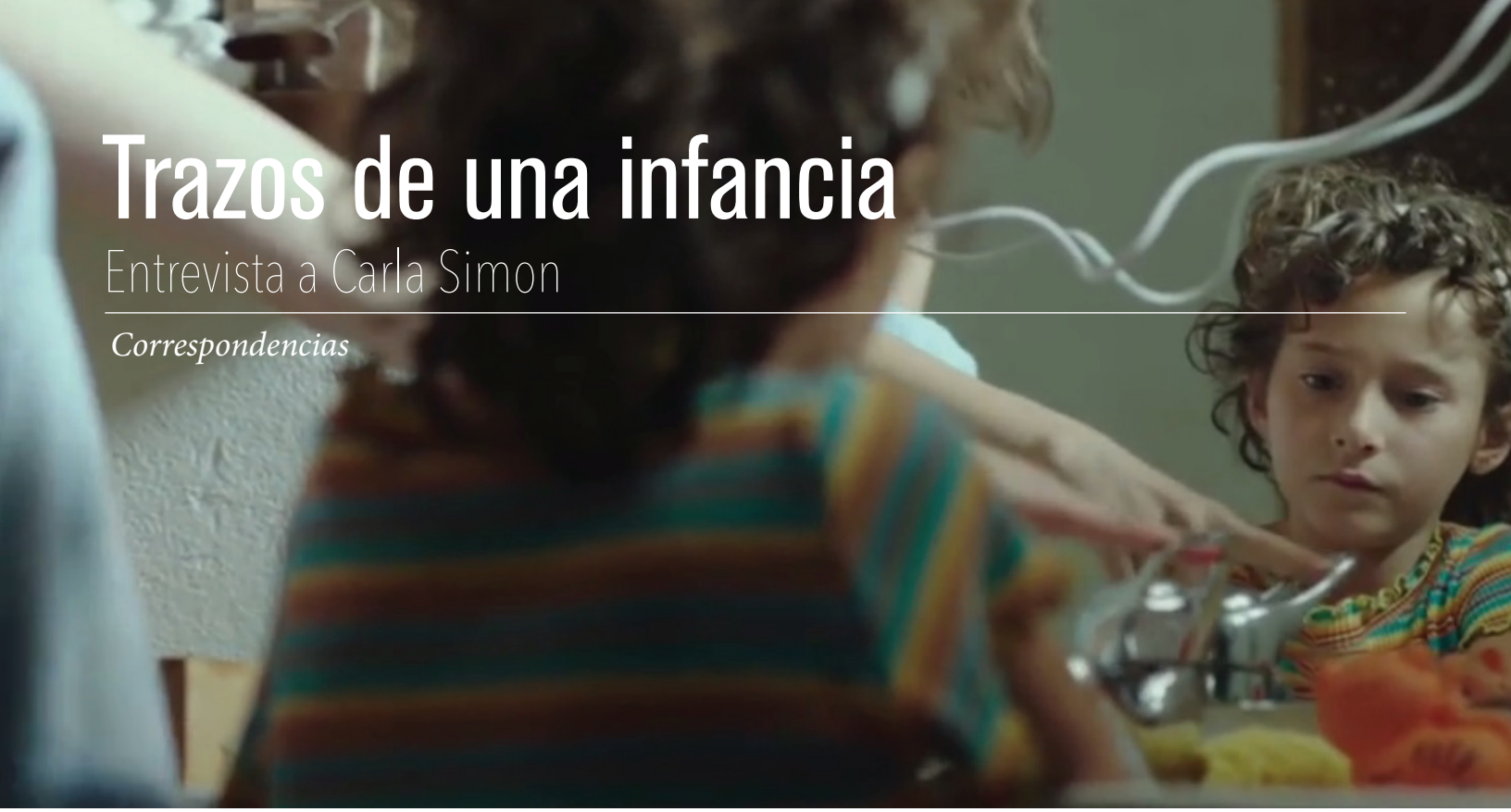
A veces me han pedido secuencias. No me gusta mucho porque se ve mal, se dispersa. En principio se identificaba eso con la interacción, pero yo creo que la interacción no tiene nada que ver con eso, y que muchas veces lo que se identifica en un museo de arte moderno como interacción no es más que dispersión. Eso de que haya muchas pantallas alrededor, impide a la gente mirar; echan un ojo a todo sin ver nada. Por eso creo que el espacio idóneo es la pantalla donde te centras en un elemento —a no ser que se haya construido la pieza para ese espacio fuera de la pantalla—. En general, cuando veo cine programado en monitores o programado en una sala con otras obras, me parece que tiene una función ornamental.

¿Hacía dónde crees que se dirige el tipo de cine que tú haces?

Hacia un tipo de espectador. Yo no soy tan raro, yo no soy un marciano. Las cosas que me interesan a mí tienen que interesarle a alguien. Mientras exista ese público… la relación para mí con el público es cualitativa, más que cuantitativa. Mientras exista el receptor de mis películas, yo las haré. ¿Hacía dónde se dirige? No soy sociólogo de masas. Es verdad que cada vez los márgenes son más estrechos.

Por último, ¿algún festival, museo, institución que admires por su coherencia y propuesta de programación?

La referencia desde siempre es La Cinémathèque française porque es una institución muy importante. Fue la primera, creada por Henri Langlois, el primer hombre que pensó que merecía la pena guardar las películas, aunque pasaran de moda, de temporada; que se tenían que conservar. Y pensó también cómo proyectar el cine, cómo conservar la memoria. Pensaba también la programación como un juego de montaje. ¿Qué pasa si se pone esta película y luego proyectas esta otra? Era un maestro de la programación, en ese sentido. Él cuidaba mucho la forma en que se proyectaban las películas, las condiciones, el formato adecuado. Ha sentado un precedente sobre cómo cuidar una programación para recibir bien la película: el contexto, el entorno, la información, las proyecciones. En lo que a cine concierne, Francia es el país que más ha desarrollado un pensamiento sobre el cine: los libros de teoría, de pensamiento, de cine moderno. Señalo también uno en Estados Unidos muy importante: la fundación que creó Jonas Mekas que se llama Anthology Films Archives para el cine *underground* experimental. Él, por ejemplo, si una película ha sido rodada en Super 8, solo la proyecta en Super 8; si se ha rodado en video, solo se puede proyectar en video. Tiene todos los proyectores. Para él la proyección es también vehículo de ideas, no es algo accesorio, es esencial.



Trazos de una infancia

Entrevista a Carla Simon

Correspondencias

En 2017 se estrenó la película Verano de 1993, una película que deslumbró por la sutileza con que retoma la mirada infantil para elaborar el tema de la muerte, las pérdidas y el crecimiento. Charlamos con Carla Simón, su realizadora, que nos dio algunas pautas que la llevaron a la construcción de su primera cinta.

En *Verano de 1993* las niñas siempre entreven, es decir, miran a escondidas desde las puertas, ventanas y pasillos; como marginadas del «mundo adulto». En ese sentido, ¿cuál es la propuesta cinematográfica que tiene la película sobre la infancia?

Para empezar, los niños son más bajitos, ven el mundo desde esa perspectiva y no desde la de los adultos. Yo recuerdo esa sensación de pequeña al escuchar ciertas conversaciones de los adultos, que a lo mejor no terminas de entender, y que sin embargo quieres saber. Esa sensación de espiar a los adultos yo la tenía mucho y creo que, como decidí contar todas las cosas desde el punto de vista de Frida, era esencial mostrarlo así.

La película tiene ciertos trazos autobiográficos, ¿cómo fue filmar tu propia infancia, recuperar las sensaciones, pero también inventar algunos elementos?

Al contar mi historia, todo en la película parte un poco de mis recuerdos, que luego están muy ficcionados. Empecé haciendo una versión más desde las emociones y los sentimientos que recordaba, o que me habían contado mis padres, también inspirándome en las fotos de cuando éramos pequeños, y todo lo puse junto. Fue como recopilar los recuerdos, pero pasaba que no tenían un argumento claro, entonces ahí entró todo el proceso de ficción en que tuve que leer mucho de psicología infantil para entender un poco los métodos de adopción, o bien, lo que entiende un niño sobre la muerte. Con todo eso fui dibujando el viaje emocional de Frida; ahí hay tres o cuatro escenas que pasaron realmente, pero mucho es ficción. Jamás escondí a mi hermana en el bosque, aunque me hubiera gustado (risas).

Hay un fenómeno muy interesante en tu película: parece que retratas un mundo con vida. Los sonidos, las reuniones familiares que se muestran sin que haya objetivos específicos, tan solo conviviendo. ¿Cómo fue darle consistencia al ambiente de la película y llenar las casas de vida interior?

Tenía muy claro que la película tenía que estar llena de eso. Me gusta ese tono de cuando tienes la sensación de estar espiando o viendo un trozo de vida de una familia. Decidí entonces pasar por un trabajo muy intenso con los actores para llegar a eso, y que las relaciones fueran de verdad. Y luego tiene que ver con cómo decidimos rodarla: planos largos donde dejábamos que la acción se desarrollara frente a la cámara. Creo que sobre todo conseguimos el tono a partir del trabajo con los actores y luego que la cámara se adaptara a ello, pero más allá de que sea mi historia, quise ese tono naturalista.

¿Qué te llama la atención de las dinámicas familiares?

Yo siempre digo que tengo una familia muy grande, y que en realidad he llegado al cine un poco por la familia y las historias que hay en ellas. Es un poco lo que he vivido y lo que conozco. Me gusta mucho retratar esa cotidianidad, y de hecho en la película siempre hay esa dualidad entre escenas más cotidianas en que parece que no pasa nada, y otras escenas donde parece que hay más drama, lo que permite que se mueva el argumento de la película. Pero yo disfruto mucho filmando en las que parece que no pasa nada.

¿Cómo fue el método de trabajo actoral con las niñas?

Fue largo. Lo primero fue el *casting* donde buscábamos niñas que pudieran parecerse a los personajes que imaginábamos, entonces yo les hacía muchas preguntas personales. Fue más fácil trabajar a partir de ahí. Lo que hicimos fue pasar mucho tiempo juntos: los adultos y las niñas, haciendo cosas muy cotidianas como comprar, cocinar, dando una vuelta… luego improvisamos momentos previos al verano de 1993, para crear no-recuerdos compartidos entre los personajes, y llegar al momento de la película ya habiendo vivido algo. Digamos que íbamos tejiendo las relaciones para crear esa intimidad, y que, al llegar al set, esas relaciones existieran de verdad. Las niñas nunca leyeron todo el guion, yo no quería que se memorizaran todo; lo que hicimos fue pasar dos semanas en la zona donde rodamos, y ahí estuvimos ensayando todas las escenas de la película, para que ellas supieran lo que íbamos a hacer, porque al final rodamos pocas semanas, entonces teníamos un ritmo un poco rápido. Ya luego en el set no hablábamos mucho de emociones o de la historia. Íbamos escena por escena, y yo hablaba mucho durante las tomas e iba guiando a las niñas en cosas muy concretas. No hay un método determinado, sino muchos que fuimos probando para conseguir eso, pero sobre todo era encontrar el equilibrio para que tuvieran libertad para moverse dentro de la película, pero también siguiéramos el guion.

¿Cuáles son algunas de las referencias con que elaboraste la película?

Siempre digo que, a nivel de tono, vestuario y encuadre, mis referentes principales son las fotos de cuando éramos pequeños, pero es verdad que hay muchas películas como *El espíritu en la colmena* de Víctor Erice o *Cría cuervos* de Carlos Saura, que son dos cintas españolas que retoman la infancia. Me gusta mucho el cine de Lucrecia Martel, Claire Denis, *La maravilla* —una película italiana—... hay muchas referencias, pero no sé si se trasladan a la pantalla o no.

Ahora que mencionas tu gusto por películas de realizadoras, ¿consideras que las mujeres tienen una forma distinta de filmar? Es decir, no biológicamente, evidentemente, pero por su posición en el mundo.

Sí creo que existe una sensibilidad femenina. No sé si es igual en todas las mujeres, pero sí creo que ahí hay algo en la forma de retratar el mundo, los personajes femeninos y también los masculinos —aunque a mí me sale más fácil retratar personajes femeninos—.

¿Cómo entiendes el cine desde tu película?, ¿es un proceso de aprendizaje, de vínculos o expresivo?

Yo creo que el cine es algo que te hace crecer, observar la vida de una manera mucho más profunda. El hecho de retratarla te hace mirarla con un detalle que de otro modo no te fijarías. En mi caso me ha hecho crecer mucho, desde descubrir cosas de mi vida personal que antes no me había planteado, hasta la responsabilidad que implica dirigir todo un equipo, tomar decisiones y todo eso que, cuando lo haces por primera vez, es un empujón enorme.

Bocetos de un sueño que nunca depsierta

Entrevista a Nicolás Pereda

Correspondencias

Es difícil pensar en la obra de un realizador mexicano que, en conjunto, provea una serie de búsquedas, ideas y expresiones consistentes y propositivas. En ese sentido, el cine de Nicolás Pereda es un caso que merece plena atención, tanto de sus condiciones de producción, como de su proceso creativo. Pudimos platicar con él en torno a algunos de estos tópicos, en el marco de la retrospectiva que ofrece la Cineteca Nacional de su obra.

Tus películas parecen ser siempre un proceso, algo que se elabora como medio y no como fin, es decir, un eterno boceto con las riquezas que esos trazos de duda y ensayo permiten, e incluso, todas las películas funcionan como un conjunto conectado que comparte elementos. ¿Puedes ahondar en estas ideas?

Ha cambiado un poco, pero por mucho tiempo la película que estaba a punto de hacer, tenía mucho que ver con aquello que quedó pendiente en la que estaba haciendo. Cuando voy a hacer una película hay muchas ideas y posibilidades, de las cuales una parte importante se cae por cuestiones técnicas, o bien, porque no funcionan algunas ideas plásticas. En ese proceso de no siempre poder meter todas las ideas que uno quiere, van quedando muchas cosas que son las que empiezan a enriquecer el siguiente proyecto. Y por eso las películas las he filmado seguidas, con poco tiempo entre una y otra —aunque ahora ya me tomé más tiempo—. Las cosas que quedaban al margen de una película, o aquello que surgía o que me interesaba, pero ya era imposible meterlo, lo intentaba retomar en la siguiente, y eso pasó una tras otra, y también, entre otras cosas, por eso las películas repiten actores y elementos. Por ejemplo, si en una película quería que Paco [Barreiro] hablara más —y eso no lo pude hacer en *Perpetuum Mobile* porque estuvo callado toda la película, y cuando me di cuenta que era bueno que hablara ya no había manera— entonces en la siguiente película que aparece, es un personaje pequeño, pero que habla mucho. Eso es algo concreto, pero hay cosas más difíciles de explicar: cosas formales, de iluminación que quizá intenté, pero que por cuestiones de espacio no funcionaban, etc.

Y esto que decían del boceto… lo bonito para mí de hacer películas en términos vivenciales, más que la película como producto; de hacerlas en pequeño y con bajos recursos, es que no hay expectativas que van más allá del proceso que estamos haciendo. Es algo que rebasa las películas. Si tú haces una fiesta en la que no gastas dinero, no hay problema si llegan tus amigos o no, pero si haces una boda y te gastaste todo y de pronto no llega nadie, eso te decepciona. Entonces, hacer películas sin sentir que se te va la vida, da la posibilidad de disfrutarlo y arriesgarte sin perder cosas tan importantes.

El proceso es primordial, y digamos, siempre estamos pensando en la película final, aunque no sepamos cuál será. Claro que es importante la película final, terminarla, pero cuando empezamos tenemos una idea de lo que es… funciona como una especie de engaño a mí mismo, porque no es que yo empiece una película y sepa cómo va a resultar, porque se me cruza cualquier cosa en el camino y en ese momento todo cambia; va mutando, pero es como tener la apertura todo el tiempo. En las películas se siente que hay algo inconcluso, que a la vez siento que es algo que refleja las cosas en términos más prácticos, es decir, no tanto en nuestras ideas sino en la vida como la vivimos. Uno puede escribir sobre una entrevista, pintarla, pero filmarla se asemeja mucho al proceso de vivirla. Tiene esa posibilidad; tenemos una idea más o menos cercana de cómo va a ser nuestro futuro cercano —en 15 minutos, mañana— pero sabemos que quizá no va a ser así, como que hay cierta incertidumbre de hacia dónde van las cosas. Me gusta que el proceso de hacer una película

tenga esos sucesos, que no se trate solo de ejecutar aquello que ya tenías planeado, un poco porque si mi idea es retratar cosas que tienen que ver con este mundo, entonces espero que el proceso también tenga que ver con la vida misma.

¿Cuál es tu interés de pasar lo cotidiano a través del tamiz del cine?

En primer lugar, diría que hay un desafío muy grande en eso, porque obviamente el cine tiene una duración específica y la vida no. Y el tiempo en el que transcurre algo en la pantalla no puede de ninguna manera ser el tiempo que transcurre en la vida cotidiana. El tiempo que toma una acción en la vida real, el cine lo manipula hacia adelante o hacia atrás, no es una relación directa. Entonces el cine en ese sentido modifica el tiempo, y como la cotidianidad requiere de tiempo, el cine va a modificarla automáticamente. La gente que lo ha intentado, a veces cínicamente y a veces de forma apasionada… no sé por ejemplo qué pensaba Andy Warhol, porque fue un personaje muy particular, pero cuando él filma una persona durmiendo por ocho horas, es quizá lo más cercano a filmar una cotidianidad vivencial, pero si uno lo piensa, estar ocho horas viendo esa imagen es una locura y un desafío para un espectador, pese a que es algo que todos hacemos todas las noches. También en esos ejercicios hay un desfase entre lo que sucede en la vida real y en la pantalla. Un ejemplo puntual: en *Juntos*, cuando está Gabino con Luisa sentados, y hay una escena muy larga donde Luisa está contenta al principio y Gabino está fumando un cigarro; esa escena, cuando lo hicieron y yo los estaba viendo, parecía que transcurría todo muy rápido, después la vi en pantalla, y ocurría lo opuesto, se sentía muy larga… al final me gustó, pensé que estaba bueno, es el centro de la película, pero en la cotidianidad de dos personas viviendo eso, sería cuando menos una media hora en un café, o tu casa, con la vida medio destruida —en un espacio público el tiempo transcurre diferente—, pero si estás en tu casa con tu novia, donde las cosas no están funcionando, pueden ser horas de estar hablando. Si un amigo te dice: «acabo de tener una crisis con mi novia, estuvimos diez minutos y valió verga», como que no sería una crisis porque solo duró diez minutos, en cambio en la pantalla sí sería algo más largo. Entonces traducir la cotidianidad al cine, no es solo reflejarla, sino ver cómo manipulo el tiempo para que se siga sintiendo un tiempo mucho más largo de lo que realmente es en pantalla.

¿Y cómo te enfrentaste a retratar, por un lado, el ritmo de una clase social donde se insertan las empleadas domésticas, por ejemplo, que tal vez se enmarcan en un sitio más laboral, y por el otro, el ocio de las clases altas?

De alguna manera es más fácil retratar algo cuando hay una acción, entonces, por ejemplo, si en *El palacio* están ellas haciendo alguna acción, ahí no hay una decisión necesaria de antemano —sí una de encuadre y posicionamiento, pero no de duración—, porque yo les puedo decir: «lávense los dientes», y mientras van terminando se van saliendo. Ahí la decisión se toma en edición, si aguantamos toda la acción hasta que se salga, o si corto antes, o empieza después. Igual cuando está la niña tendiendo la cama, no le voy a decir cuánto debe tardar en tenderla, solo le señalo la acción y ya luego veo dónde empiezo la toma según cómo siento el tiempo. En *Minotauro* Gabino se queda dormido, ahí sí hay una decisión más práctica porque tengo que ver cuánto tiempo aguantar la toma. Por ejemplo, pide la pizza, le da una mordida, ¿cuánto tiempo pasa entre que se sienta a comer y se queda dormido? Normalmente tardaría unos diez minutos entre que está masticando y se queda dormido, pero sería un exceso mostrar esos diez minutos en lo que duerme y luego verlo dormido otros cinco. Entonces le doy las indicaciones: «lees un rato, y luego te duermes en corto, hacerlo rápido sin que se sienta absurdo», y ese momento en que se queda dormido, parece que alguien le puso pausa a la película porque se queda todo quieto… ¿cuánto puedes mantener eso? poquito porque se siente largo. Las decisiones en el ocio son mucho más complicadas porque no hay acción, y en el otro solo les pido que hagan la acción y el tiempo lo mides después.

Has trabajado con actores de teatro, cine e incluso no-actores, ¿qué diferencias encuentras y cuál ha sido tu experiencia?

Hay diferencias muy claras, pero también depende la persona. Gabino Rodríguez trabaja en teatro y en cine, pero también es muy amigo mío fuera de eso, entonces mi aproximación con él no solo es pensando en sus posibilidades actorales —a veces sí, pero siento que no tiene que ver tanto con que sea actor, sino con quién estoy lidiando—. Echar todos los actores no profesionales en un saco es muy peligroso. Por ejemplo, en *Los mejores temas*, el segundo papá, que es mi tío realmente, no tiene nada que ver con Guadalupe, el señor de *Los ausentes*. Mi tío a la menor provocación actuaba para la cámara, cotorreaba, se le ocurrían cosas y no podía actuar porque si le ponía una línea salía fatal, más bien nosotros nos tenemos que acomodar a él, en cambio Guadalupe en *Los ausentes*, era como un títere; le decía: «aquí te paras, cuando levante la mano hazte para allá», entonces es lo contrario. Sobre todo con actores no profesionales no hay un método porque es más bien quién es la persona y lo vamos hallando sobre la marcha, y con los actores profesionales puede ser parecido, pero también tienen ciertas tablas. Si necesito que hagan algo específico, que no sé si esa persona puede hacer, porque nunca la he visto haciéndolo, sé que hay menos problema. También he trabajado, por ejemplo, con Harold Torres, que es un tipo que sale en varias series, películas y la aproximación sigue siendo similar. No tengo un método de actuación, más bien conozco a la gente y sobre eso nos vamos acomodando.

CRÍTICAS

Bocetos de una guerra inacabada

Abril y el mundo extraordinario (2015) de C. Desmares y F. Ekinci

por Samuel Lagunas

Cavamos las primeras trincheras.
El tiempo de los soldaditos de plomo
en hileras de cuatro, ocho o dieciséis
se había acabado. Nos habíamos
convertido en cavadores que mantenían
en buen estado sus propias fosas comunes.
Jacques Tardi y Jean-Pierre Verney, *Puta guerra* (1914-1919).

Leo *Puta guerra* (1914-1919), quizá el trabajo más descarnado y honesto en toda la producción de Jacques Tardi. En él el personaje central, un soldado al que no le queda otra más que estar ahí, describe con horror y lucidez el día a día de la vida en las trincheras y la futilidad de los sanguinolentos combates. Para el anónimo soldado, en la guerra los hombres se convierten en bestias: «un rebaño de brutos acostumbrados a las heridas terribles, a las tripas abiertas, a los miembros arrancados del tronco.» A Tardi le ha obsesionado la guerra desde sus primeras publicaciones. Y las bestias. Su otra gran pasión son las heroínas. Allí está su personaje más conocido Adèle Blanc-Sec, mujer que lucha y escapa de criminales que pueden ser científicos locos o animales mutantes. Adèle Blanc-Sec es la hermana mayor de la más reciente heroína de Tardi: Abril. O al menos, así ha definido el dibujante la relación entre ambas: como hermanas: un par de mujeres que van a contracorriente en un mundo donde parece ser que sólo la guerra permanece.

Abril (Marion Cotillard) es la última descendiente de los Franklin, una familia de notables científicos que, generación tras generación, ha dedicado su vida a crear un suero que sea capaz de volver inmortal a quien lo tome. Pero el mundo de Abril no es el nuestro. Si a Tardi siempre le ha rondado la cabeza la pregunta sobre cómo sería Francia —y Europa— si no hubiera estallado la Primera Guerra Mundial, en *Abril y el mundo extraordinario* (*Avril et le monde truqué*, 2015), dirigida por Christian Desmares y Franck Ekinci, la interrogante se remonta a otra batalla decisiva en la historia del país: la guerra franco-prusiana de 1870. Tras un desastre científico que acaba con la vida de Napoleón III, el nuevo regente logra concretar la paz con sus enemigos y así se inicia un proyecto de cooperación europeo que, entre sus acciones, recluta a todo científico importante para que dedique su trabajo a los intereses militares del gobierno (sí: Tardi se ha esforzado en imaginar un mundo sin guerra, pero se ha vuelto a topar con ella en cada esquina). Quien se resiste a cooperar, es perseguido. Tal es el caso de los Franklin, quienes son cazados por el torpe detective Pizoni (Bouli Lanners), sobre el que recaen todos los *slapsticks* de la cinta.

Después de que una misteriosa nube negra atente contra el dirigible-teleférico que une a París con Berlín en el que viajaba Abril con sus padres y su gato Darwin (Philippe Katerine), Abril se verá forzada a crecer sola y a sobrevivir gracias al hurto y al escape, al mismo tiempo que continúa con la investigación familiar. Un inesperado reencuentro con su abuelo Pops (Jean Rochefort) le devolverá la esperanza de rencontrar a sus padres y llevará a ambos, junto con Darwin y el truhan Julius, a explorar un mundo subterráneo gobernado por reptiles que intentan utilizar el suero de los Franklin para acabar con la vida humana y rescatar el planeta de la extinción.

La imaginación de Tardi y de los directores nos lleva a un París atascado en la primera revolución industrial: la de la máquina de vapor. El hollín ha saturado el aire obligando a algunos a usar máscaras antigas para salir a la calle. La necesidad del carbón como combustible ha acabado con los árboles, de ahí que los escenarios sean tan grises como robóticos: llenos de artificios, de construcciones pesadas, de máquinas lentas. Ahí radica la gran propuesta temática y ética de la cinta: los avances tecnológicos solo son posibles

cuando las y los científicos son plenamente libres, cuando no sujetan su trabajo ni su conocimiento a ningún tipo de régimen autoritario. Este himno a la autonomía del científico se convierte en una defensa de la autonomía del artista y de toda forma de expresión y pensamiento (no olvidemos que el caricaturista francés ya rechazó en una ocasión la Legión de honor, el máximo reconocimiento que otorga el gobierno francés a sus ciudadanos). Mientras que el abuelo Pops es presentado como el modelo de científico emancipado, Abril y Julius se convierten hacia el final en modelos de una humanidad distinta, en la que se puede elegir y pensar sin coacción. Precisamente, *Abril y el mundo extraordinario* resulta espléndida en su momentos más libres y más disparatados, (una vez que a la casa le salen pies —inobjetable guiño al castillo ambulante de Miyazaki— y comienza a moverse por todo París, la película entra en un maremoto de acontecimientos y ocurrencias tan frágil como efectivo), pero algo árida en su representación de lo convencional (todo el primer acto que ocurre en la ciudad, en este sentido, se siente lento aunque esté plagado de persecuciones). A pesar de ese escollo, la primera incursión de Tardi en el cine es una experiencia visual más que satisfactoria y provoca en los espectadores una reflexión siempre pertinente sobre el poder, la libertad, la unión y las responsabilidades éticas que tenemos con quienes nos rodean y con nuestro planeta.

Si *Puta guerra* (1914-1919) es una excelente puerta de entrada al universo gráfico de Tardi, *Abril y el mundo extraordinario* es la mejor forma de salir de él con un semblante no tan apagado y con una actitud mucho más esperanzadora, ya que, a pesar de que oigamos por momentos los estertores de muerte de la humanidad, sólo son falsas alarmas. La verdad es que todavía estamos aquí, sin rendirnos, y ésa ya es una buena noticia.

Cuento(s) sobre la ausencia inmanente

La vendedora de fósforos (2017) de Alejo Moguillansky

por José Emilio González

¿De qué forma un elemento, cuya presencia es irrefutable, puede atestiguar esa ausencia, evitar la sombra y el recuerdo?
Giorgio Agamben

A menudo olvidamos que, antes del libro y del autor, el mito y el cuento se cantaban, se relataban de voz a voz. Al hablar de cuentos de hadas, es importante tener esto en mente porque, a pesar de la permanencia material que permite el libro, el territorio de esta especie literaria aún va de la mano de la tradición oral: su finalidad es ser contado; por lo tanto, nos enfrentamos a que, en múltiples ocasiones, «el mayor obstáculo es la imposibilidad de escuchar a los narradores».[1] Quiero decir, el narrador primigenio de ese cuento suele ser una voz ausente. Por otro lado, está el cine. Cine y cuento de hadas comparten –quizás como todas las disciplinas artísticas– el afán de «embalsamar el tiempo»,[2] para ponerlo en términos de André Bazin, y así, traer al territorio de la permanencia y la materialidad –de la palabra y de la imagen, respectivamente– aquello que ya no está o que está muerto: lo ausente.

La vendedora de fósforos (2017), película del realizador argentino Alejo Moguillansky, refiere desde su título al cuento del autor danés Hans Christian Andersen. El filme se compone de diversas variaciones alrededor de este cuento, que terminan por recrearlo desde distintas posiciones: el montaje de una ópera de Helmut Lachenmann inspirada en él, un audiolibro en elepé narrado con acento madrileño, Marie haciendo una grabación del cuento frente a su hija, Cleo, y su marido, Walter, el *regie* de la ópera, etcétera. Sin embargo, la relación que estos dos guardan no radica en la narrativa, ni en el componente literario de la obra, sino en la necesidad de hacer visible lo invisible, para evidenciar que estamos rodeados de la inmanencia de múltiples ausencias. Más aún, Moguillansky, además de generar este diálogo entre cuento y cine, establece puentes con otras disciplinas artísticas con la intención de problematizar cuál es la posición política del arte ante las circunstancias que aquejan al mundo.

La película comienza con la imagen visual de unas partituras de una sonata para piano —debe ser el Andantino de la número 20 de Schubert, puesto que en el plano de lo sonoro, es la pieza que se escucha—. Un primer corte. En la pantalla, Margarita Fernández, la pianista argentina, interpreta la pieza ya mencionada. De manera simultánea, la voz de María Villar —somos privilegiados como espectadores, puesto que conocemos a nuestra narradora— anuncia que Helmut Lachenmann, compositor alemán, viajó a Buenos Aires en enero de 2014 para montar una ópera inspirada en *La vendedora de fósforos* y que «ésta película es un diario del montaje de la misma»; lo anterior describe el contenido de la cinta y al hacerlo establece la naturaleza autoconsciente del filme. Además, la voz complementa diciendo que «hay una orquesta que toca una música demencial, hay un burro, hay una niña llamada Cleo, hay líderes gremiales» y demás elementos que quizás, al menos de momento, no venga a cuento enunciar y recapitular, pero que, ciertamente, el empleo del verbo «haber» en este acto de habla implica presencia. Y dichas presencias se materializan a lo largo de la película, están ahí; si bien en la imagen visual no las vislumbremos, el espacio que Moguillansky construye se prolonga con el afán de traer todas esas presencias. Resulta pertinente, por lo tanto, mirar en la dirección de todo aquello que las ausencias en la película convocan.

La primera variación del cuento es la ópera de Lachenmann, en tanto que la película funciona como testimonio del montaje de la misma. Cabe mencionar que el cuento de hadas nunca ha sido ajeno al territorio operístico, por el contrario, parecieran estar íntimamente relacionados —la canónica obra ulterior de Mozart, *La flauta mágica*, o la acuática y

melancólica *Rusalka* de Dvořák, por citar un par—. La experimentación de Lachenmann, empero, implica, entre otras cosas, la ausencia de personajes; lo anterior pone en cuestionamiento ontológico a dicho género musical: ¿Es o no una ópera? ¿Qué hace que una ópera sea una ópera? De forma análoga, en la película, la pregunta sobre el cine y sus especificidades está contenida. Así pues, el apuro creativo que aqueja la realización de la obra de Lachenmann funciona como una suerte de germen que comienza a «reflejar» la ópera y «el proceso de constitución o de su fracaso en constituirse»[3] en el curso de la acción de la película. Es decir, no veremos la ópera culminada, pero eso poco importa, lo que importa es el «¿cómo?», el proceso, y las cuestiones que esto revela.

El montaje de la ópera pone en evidencia diversas problemáticas, no sólo en lo propiamente operístico, pero en lo particular de las situaciones que enfrentan los personajes y, en un plano general, lo que ocurre en la Argentina, en el mundo, en el arte. La problemática más importante en *La vendedora de fósforos* es, quizás, la que ya está embebida desde el cuento mismo de Andersen: la condición de la infancia y la espalda que la adultez errática da a la misma. Mientras vemos en primer plano las cuerdas del piano de Margarita, Marie anuncia, en una lúcida comparación entre una orquesta y los mandatarios argentinos, que al gobierno poco o nada le importa una niña muriendo de frío en la víspera de año nuevo. En la siguiente secuencia, un grupo de niñas encienden un fósforo y repiten las últimas frases de la pequeña del cuento dándole cuerpo y oralidad a las palabras de Andersen; entre plano y plano, sólo hay una transición en el tiempo, mas no en el espacio: cada niña es distinta, conserva su propia individualidad, pero es la misma. O bien, Marie responde con una negativa a la pregunta «¿dejaría a Cleo en el Teatro Colón?» que le hace una de sus amigas; más adelante, en una suerte de ironía trágica con reminiscencias de la niña buñueliana de *El fantasma de la libertad* (1974), Cleo es olvidada y desaparece dentro del teatro; Marie la encuentra en un palco que, previamente, ella había sugerido para colocar la pequeña cerillera de la ópera, consumando así la mutación del cuento al terreno de la película.

Así pues, entre las referencias a la música de vanguardia y Ennio Morricone, entre las contradicciones que el arte puede ofrecer a la tragedia, entre lo aterrador que puede ser el interior del Teatro Colón cuando una niña está perdida, Alejo Moguillansky da una aproximación a la pregunta por el cine: en el cine es igual de importante lo que vemos y lo que no: lo presente y lo ausente; así como en el cuento de hadas está ausente ese narrador primigenio, pero mediante la repetición esa ausencia se torna inmanente. Y este cuento viene a cuento, valga la redundancia, en estos días que tantas y tantos están en calidad de ausentes, pero que su ausencia no deja de convocarnos. Empero, el tono musical, bressoniano, y feérico de la película hace que todo esto resulte una invitación al compromiso y no un dejo al desamparo. O bien, para ponerlo en las palabras de las pequeñas vendedoras de fósforos de la película —«encenderé otro fósforo para seguir viendo cosas hermosas»—, el film de Moguillansky posee esa potencia del fuego que ilumina en tiempos de oscuridad.

NOTAS

[1] Robert Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia de la cultura francesa del siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 25.

[2] André Bazin, *¿Qué es el cine?*, RIALP, 2014, p. 29.

[3] Gilles Deleuze, *La imagen tiempo: Estudios sobre cine 2*, Paidós, 2004, p. 107.

No importa done empieces, el destino será el mismo

La rueda de la maravilla (2017) de Woody Allen

por Olmedo Altamirano

Resulta una apuesta arriesgada cuando los directores optan por adaptar obras teatrales al cine, como hizo Xavier Dolan en *Solo el fin del mundo* (*Juste la fin du monde*, 2016), basándose por completo en el trabajo de Jean-Luc Lagarce. Sin embargo, en *La rueda de la maravilla* (*Wonder Wheel*, 2016), los elementos estilísticos propios del teatro antes que un obstáculo, son parte de la riqueza del más reciente filme de Woody Allen, logrando plasmar rasgos del dramaturgo Eugene O'Neill. Estamos hablando aquí de una combinación entre dos artistas de cepa neoyorquina.

La historia es introducida por Mickey Rubin (Justin Timberlake), actual salvavidas de Coney Island, y quien por circunstancias de la guerra se vio obligado a aplazar sus aspiraciones de convertirse en escritor de teatro. Él no solo será el encargado de dar pie a los otros personajes, sino que se verá involucrado en un aspecto puntual del drama de cada uno de ellos. Le acompaña Carolina (Juno Temple), quien luego de años de ausencia vuelve a casa de su padre, Humpty (Jim Belushi), con el fin de evadir a la mafia que la persigue. Humpty, un alcohólico en rehabilitación y operador de carrusel, comparte vida junto a su pareja Ginny (Kate Winslet), actriz frustrada y actual camarera en el parque de diversiones, quien a la vez es responsable por su hijo Richie (Jack Gore), un niño pirómano quien se ve ignorado por sus familiares. Se trata de un drama psicológico, en el cual el director va dando guiños tanto en el guion como en las acciones físicas que se presentan. Cada frase o cada gesto debe detallarse para descifrar qué sucede en la *psiquis* de los personajes. No resulta un dato menor que uno de los libros que regala Mickey a Carolina en sus encuentros «casuales», sea *Hamlet and Oedipus* de Ernest Jones. Finalmente estamos ante un filme donde la palabra «repetir» se refleja en letras mayores. Carolina no resulta ser tan diferente de su padre, a la larga es ella quien alguna vez pretendió encontrar en otro hombre la figura paternal, otro gesto del director hacia O'Neill, en este caso a la trama de *Extraño Interludio*. Sucede que entre mayores sean los esfuerzos por parte de los personajes en salir de la monotonía, en alcanzar la libertad que anhelan, están condenados a repetir el fracaso que los ancla. Ya Ginny nos ha advertido que no es la primera vez que ve cómo su vida se desmorona a causa de un adulterio, y teme que ello vuelva a suceder con Mickey.

¿Qué hay de Richie? Aquellos lapsos en que los adultos deciden descansar en contar sus sueños y frustraciones, la historia nos hace recordar que Richie también forma parte de ellos aunque no lo vean así. Para algunos resultará gracioso verlo prender fuego a las cosas, pero este no es más que un llamado de atención a que él si es consciente de lo que pasa. Basta con observar que los sitios que se propone incendiar son los mismos espacios que de alguna manera comparte con la mamá.

Kate Winslet destaca como el eje de esta rueda, la travesía a través de los claroscuros de su mente —tanto sus momentos vivaces, como los mas perversos— hacen que quienes la rodean se vean atropellados por el torbellino de su carácter. A pesar de que el azar la hace creer que al fin hay una vía para salir de la penumbra que le agobia a sus 40 años, es este mismo el que de nuevo le recuerda que está condenada a sufrir por sus acciones. ¿Las personas realmente cambian? Allen compartiría un «no» como respuesta.

No solo por su teatralidad es que resalta *La rueda de la maravilla*, la cinematografía de Vittorio Storaro contribuye a ambientar la tragedia del sueño americano. Gracias a su trabajo fotográfico, logra recrear a Nueva York en los años cincuenta, cargada de optimismo durante la posguerra, pero

que finalmente se estrellará ante una realidad mucho más cruel que las frivolidades que puedan ofrecer las atracciones mecánicas de Coney Island. El autoengaño como escapatoria a un imperativo que rige sobre nosotros: la vida es dura.

La rueda de la maravilla es el regreso de la mejor versión del director estadounidense, superior en cuanto a trama a sus proyectos pasados; ajustada a un guion ácido y personajes que bordan con los límites de la mezquindad y el patetismo. La gracia en un artista no es recrear la nostalgia que brinda sus obras pasadas, sino el de proponer algo nuevo y fresco, *La rueda de la maravilla* es el caso.

Créditos de las imágenes

p. 06. *Vale Abraão* (Manoel de Oliveira, 1993), p. 07. *Viskningar och rop* (Ingmar Bergman, 1972), p. 08. *Le souvenir d'un avenir* (Chris Marker, 2001), p. 09. *Le souvenir d'un avenir* (Chris Marker, 2001), p.10. *Le souvenir d'un avenir* (Chris Marker, 2001), p.10. *Le souvenir d'un avenir* (Chris Marker, 2001), p. 11. *Le souvenir d'un avenir* (Chris Marker, 2001), p. 11. *Le souvenir d'un avenir* (Chris Marker, 2001), p. 11. *Le souvenir d'un avenir* (Chris Marker, 2001), p. 11. *Le souvenir d'un avenir* (Chris Marker, 2001), p. 11. *Le souvenir d'un avenir* (Chris Marker, 2001), p. 12. *Cave of Forgotten Dreams* (Werner Herzog, 2010), p. 13. *Cave of Forgotten Dreams* (Werner Herzog, 2010), p. 13. *Cave of Forgotten Dreams* (Werner Herzog, 2010), p. 14. *Cave of Forgotten Dreams* (Werner Herzog, 2010), p. 16. *Reminiscencias de un viaje a Lituania*, (Chris Marker, 1972), p. 17. *Reminiscencias de un viaje a Lituania*, (Chris Marker, 1972), p. 17. *Reminiscencias de un viaje a Lituania*, (Chris Marker, 1972), p. 18. *News from Home*, (Chantal Akerman, 1976), p. 19. *Malgré la nuit*, (Philippe Grandrieux, 2015), p. 21. *Suspiria*, (Dario Argento, 1977), p. 22. *Les amants réguliers,* (Philippe Garel, 2005), p. 25. *Malgré la nuit*, (Philippe Grandrieux, 2015), p. 27. *Henri Langlois portrait*. P. 30. *Estiu 1993*, (Carla Simón, 2017), p.32 *Minotauro*, (Nicolás Pereda, 2015), p. 34. *Trois couleurs. Rouge*, (Krzysztof Kieślowski, 1994), p. 35. *Avril et le monde truqué*, (Christian Desmares y Franck Ekinci, 2015), p. 37. *La vendedora de fósforos*, (Alejo Moguillansky, 2017), p. 39. *Wonder Wheel*, (Woody Allen, 2017).

Imagen de portada: *Je, tu, il, elle* (Chantal Akerman, 1974)

www.correspondenciascine.com