DOSSIER #10 // VERANO 2019
SOCIEDAD DEL OCIO

# CORRESPONDENCIAS

CINE Y PENSAMIENTO

**Editores**
Eduardo Cruz
Rodrigo Garay Ysita

**Corrección de estilo**
Emilia Baksht

**Web**
Benjamin Juárez

**Coordinadora de comunicación**
Amanda Salinas

**Diseño editorial y gráfico**
Daniela Gómez Chapou

**Coordinadora de materiales**
Fiama Díaz

**Fundadores**
Eduardo Cruz
Rafael Guilhem

*Correspondencias. Cine y pensamiento*
*Sociedad del ocio* // Año 03 // No. 10 // Verano 2019
Ciudad de México, México, 2019
ISSN: En trámite

Imagen de portada: *La coleccionista* (*La collectionneuse*),
Éric Rohmer, 1967.

Imagen de contraportada:
*Esvástica / La diosa de la piedad* (*Manji),*
Yasuzō Masumura, 1964.

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

*Correspondencias. Cine y pensamiento*
es una publicación trimestral independiente.

contacto@correspondenciascine.com
www.correspondenciascine.com

# *CORRESPONDENCIAS*

CINE Y PENSAMIENTO

DOSSIER #10 VERANO 2019

# SOCIEDAD DEL OCIO

EDITORIAL

06 **Horas extra**

ARTÍCULOS

10 **Espacialidad y temporalidad del cine temprano en América Latina**
Sobre la fascinación del cine y la suspensión de trabajo
**RUDY PRADENAS**

24 **Intermitencias de un corazón en verano**
Apuntes sobre *El rayo verde* de Éric Rohmer
**KARINA SOLÓRZANO**

30 **La mirada cruel: Luis Buñuel y el azar**
**ABRAHAM VILLA FIGUEROA**

40 **El espacio vacío en la escena final de *Blow-Up***
**ALBERTO BEJARANO**

46 **La doble y única vida de Olivier Assayas**
**RODRIGO ALONSO KAHLO**

54 ***Museo*: Extraviando la Historia**
**RICARDO BURNES ROMO**

60 **Del ocio al sacrificio**
Conjeturas sobre el cine de Andrey Tarkovski
**AXL FLORES**

68 **Viacrucis nacional: la soledad patológica de Luis Alcoriza**
**DAN HERNÁNDEZ R.**

78 **Hacia el cine de Yasuzō Masumura**
**SALVADOR AMORES**

MIRADAS ENAC

94 **Stan Brakhage: El universo pestañea**
**JUDITH GUTIÉRREZ MORÁN**

102 **Ruben Östlund: La sátira desenmascaradora**
**JUAN ORDORICA FERNÁNDEZ**

116 **Los hermanos Coen: El sinsentido cinematográfico**
**SEBASTIÁN R. R.**

ENTREVISTAS

130 **Escribir sobre el ocio**
Entrevista a Mariángel Solomita
**ASTRID GARCÍA OSEGUERA**

138 **La inyección de una idea en el mundo**
Entrevista a Travis Wilkerson
**RODRIGO GARAY YSITA**

# Horas extra

*Los olvidados*,
Luis Buñuel, 1950.

Una confesión: el origen del tema que guía esta edición surgió en medio de una charla de café, en una discusión sobre películas, festivales y programadores. De repente, una pregunta: ¿podría dirigirse una revista de análisis cinematográfico como se programa una sala de cine? ¿Se puede *guiar* la discusión a manera que, número tras número, conforme una narrativa, similar a la de los programas mensuales de una cineteca? Y más importante todavía, sin importar la intenciones, ¿qué resultaría de una convocatoria abierta?

El punto culminante llegó al encontrar un programa cuya intención y estructura era, *a priori*, editorial. Gonzalo de Pedro y Chema González habían programado en el verano de 2016, en la sala del Museo Reina Sofía, un ciclo de cine al que provocativamente nombraron «Vacaciones permanentes. El cine y la clase ociosa» y que reunía una robusta y comprometida selección de películas que problematizaban, desde puntos de vista dispares, la relación e intersección entre conceptos como ocio y turismo, vinculándolos a una condición de clase y, por supuesto, al cine.

Con esto en mente, lanzamos la convocatoria también en verano y, con el título **SOCIEDAD DEL OCIO**, el nuevo *dossier* tomó forma a partir de la obra de un grupo de cineastas completamente distinto al de ciclo de cine (con un énfasis mucho más clásico), dibujando curiosos diálogos entre Éric Rohmer, Luis Buñuel, Olivier Assayas, Luis Alcoriza, Michelangelo Antonioni, Yasuzō Masumura e incluso Andrey Tarkovski, llegando también a develar la relación entre el cine temprano en América Latina y la enorme importancia que tuvo en la suspensión del trabajo y cierta liberación de la clase trabajadora en el Chile de principios del siglo XX. Y no podríamos estar más encantados con ese resultado.

Es muy pronto para tener respuestas a las preguntas planteadas en el principio, pero este primer ejercicio pareciera haber sido satisfactorio. Al menos, interesante, por la posibilidad que arroja de volver a tomar forma de ciclo de cine, generando un diálogo permanente entre las salas y los espectadores-lectores. En todo caso, la conclusión es una de la que ya teníamos certeza: fuera del horario de oficina, rodeado de amigos y sin pendientes que resolver, se puede llegar a soluciones tan ricas como inesperadas. Ocio puro en su mejor estado. Ç

*Blow-Up*
Micheangelo Antonioni, 1966.

# Espacialidad y temporalidad del cine temprano en América Latina

## Sobre la fascinación del cine y la suspensión de trabajo[1]

**RUDY PRADENAS**



*No es la vida sino su sombra,*
*no es el movimiento sino*
*su espectro silencioso.*
**Máximo Gorki**

La función del cine ha sido comprendida de manera preponderantemente visual, ya sea como registro de la vida de las élites en su periodo temprano, como pedagogía visual sobre las masas desde una visión gubernamental de las imágenes o como máquina de entretención desde la perspectiva industrial-comercial. Sin embargo, aquí propondremos pensar esta tecnología como si su *naturaleza* fuera antes que nada espacial y temporal; más allá del predominio de la pura mirada, las diversas relaciones de los cuerpos y sus sentidos en plenitud abren una dimensión espacio-temporal que excede las preguntas por sus funciones estrictamente visuales. Desde esta perspectiva, podemos repensar el fenómeno del cine temprano en América Latina al margen de la primacía visual atribuida a la objetividad del ojo mecánico, ya que, por el contrario, éste guardó una relación singular con una

*La revolución de mayo,*
Mario Gallo, 1909.



atmósfera invisible y nocturna donde los cuerpos anónimos encontraron su refugio alejados del orden de la dominación laboral, moral e identitaria.

La primera relación espacial del cine en América Latina fue su propagación por los rincones y recovecos urbanos, fundamentalmente en sus zonas marginales.[2] El cine abandonó rápidamente el centro de las metrópolis latinoamericanas y se instaló en las fronteras difusas de las ciudades en expansión. En 1924, el pintor y escritor chileno Juan Emar se lamentaba por las extensiones desmesuradas de la ciudad de Santiago: «Alguien me decía que en las calles santiaguinas no se puede ni pensar concentradamente, pues son tan largas, tan largas que hasta los pensamientos se escurren por ellas, como el agua por cañerías o canales, hacia los campos, hacia la inmensidad».[3] Pocas décadas antes de que el autor chileno redactara estas líneas en sus *Escritos de arte*, la ciudad era comprendida como el hogar de la racionalidad y el espacio propio de la *civilización*.[4] Sin embargo, para fines del siglo XIX y comienzos del XX, las principales ciudades del

continente crecieron de manera desmesurada, tanto en sus dimensiones materiales como en el número de habitantes, así como también se multiplicaron los conflictos asociados a las nuevas formas de la vida urbana. Por este motivo, Julio Ramos se refirió a ellas como «catástrofe del significante»,[5] es decir, desde fines del siglo XIX, «la ciudad aparecerá ligada a la representación del desastre, de la catástrofe, como metáfora clave de la modernidad».[6]

Fue en medio de esta desarticulación de la comprensión totalizadora y racionalista de la ciudad, donde el cine se diseminó como una «epidemia» o un «flagelo», según las palabras de los críticos escandalizados de la época. Tal como escribió Joaquín Díaz Garcés (fundador de *El Mercurio* de Santiago, exalcalde capitalino y director de la Escuela de Bellas Artes de Santiago entre 1916 y 1919): «[M]e he podido dar cuenta de la rapidez con que ha invadido el territorio el flagelo del cinematógrafo. La ciudad queda vacía (…) [y] donde el cinematógrafo hace verdaderos estragos es por los campos. Hay extensiones despobladas donde no se ve otra cosa que un sauce llorón, un huaso a caballo y un cinematógrafo».[7] De este modo, la así llamada «epidemia»[8] del cine desorganizó el funcionamiento del cuerpo social. Su diseminación por el entramado complejo de las crecientes ciudades arrebató a los sujetos de los lugares y los tiempos donde estos «debían» estar según una estricta organización que sometía las vidas subalternas a la circularidad del tiempo de trabajo y el tiempo de descanso.

Ahora bien, teniendo presente esta idea sobre la propagación del cine por las ciudades, nos concentraremos a continuación en una noción más específica de su carácter espacial-temporal y nos referiremos al modo en que el cine produjo, antes que nada, una atmósfera. Esto quiere decir que, por un lado, la configuración de su espacialidad no dependió de un lugar específico, como lo eran el teatro para las artes dramáticas o el museo para las artes visuales tradicionales, y, por otro lado, su temporalidad no es mesurable a partir de la pura sucesión cronológica que mide los tiempos de producción, de consumo o de descanso. Estos territorios emergieron en barracas, cafés, prostíbulos o carpas, y, sumergidos en aquella atmósfera, los sujetos anónimos buscaron nuevas experiencias estéticas vinculadas a la fascinación y la transgresión.

## 1. Espacialidad del cine

En este punto, debemos clarificar la noción de espacialidad que estamos utilizando. Hemos dicho *espacialidad* del cine y no «espacios del cine» o «lugares del cine» por razones conceptuales precisas. En primer lugar, el cine temprano no produjo un lugar específico o autónomo como el museo o el teatro. Además, estos últimos tenían una función social y simbólica que consistía en producir la diferencia entre las así llamadas alta y baja culturas. Antes de la irrupción del cine, ninguna tecnología o producción cultural había golpeado de forma tan dura esa división elitista del arte, haciendo evidente su condición de impureza esencial. En segundo lugar, en términos filosóficos, podemos decir que la espacialidad del cine no es subsumible en la comprensión neutra y homogénea del concepto de «espacio», sea éste comprendido como *res extensa*, esto es, la extensión como sustancia y determinación ontológica del mundo (en términos cartesianos), o entendido como forma pura *a priori* de la sensibilidad del sujeto (en términos kantianos). La espacialidad que buscamos analizar no refiere a una cualidad secundaria respecto del espacio

que la antecede de modo sustancial o trascendental. Por el contrario, ésta se refiere a una red de relaciones sensibles que posibilita la elaboración ulterior de cualquier noción conceptual del espacio o la determinación de un *lugar* específico de cine. En palabras más simples, la espacialidad del cine en este periodo temprano no preexistía a las relaciones y remisiones que se produjeron entre la tecnología, las miradas, las imágenes, los cuerpos, la oscuridad, la embriaguez y los deseos. Sin intenciones de abusar de los términos, lo que buscamos describir se aproxima más a lo que Martin Heidegger llamó «espacialidad intramundana»[9], es decir, un estar en el mundo ocupándose de una «totalidad respeccional», pero este «estar-*en*» no quiere decir estar en alguna parte *dentro* del espacio, sino, más bien, es un habitar las relaciones mismas que componen el mundo (en este caso, la atmósfera del cine). En síntesis, se entiende que la espacialidad del cine no remite simplemente a un lugar físico ni tampoco a un espacio meramente abstracto, sino a la apertura de las relaciones entre la técnica y los cuerpos al interior de un tejido sensible. No se está en el espacio del cine, sino que se *habita* su espacialidad como una atmósfera en la que cada elemento, cada gesto, sonido o imagen tiene relación con todos los demás.



En nuestro análisis de la espacialidad, buscamos poner de relieve las relaciones mismas que el cine estableció con los cuerpos y sus sentidos (es decir, tanto con la visión como con los otros órganos sensoriales), pero también con el aparato psíquico de los espectadores (las fantasías, los deseos, las pulsiones). Por eso hemos dicho que la espacialidad del cine no correspondió a un espacio o a un lugar preexistente, sino a la emergencia de una atmósfera que, como un flujo invisible, involucró los cuerpos en su multiplicidad sensorial. Los griegos llamaron *atmos* a este vapor invisible que a la vez separa y une los cuerpos, y se relaciona también con el sánscrito *atman*, que significa respiración, aliento y sensación. El poeta, guionista y crítico húngaro Béla Balázs, en los años veinte del siglo pasado, describió esta atmósfera del siguiente modo: «La atmósfera es probablemente el alma de todo arte.

Es el aire y el aroma que rodea a toda las figuras como una exhalación de las formas, creando un medio propio de un mundo propio».[10] Algunas líneas más adelante en su libro *El hombre visible*, Balázs se refiere a la especificidad del cine a diferencia de otras artes:

> En el teatro existe una diferencia importante entre las personas parlantes y las cosas mudas. Viven en dimensiones diferentes. En el cine, esta importante diferencia desaparece. Allí las cosas no están tan postergadas y degradadas. En el mutismo compartido se vuelven casi homogéneas con el hombre (...) Al no hablar menos que las personas dicen tanto como ellas. Este es el enigma de aquella atmósfera especial del cine (...).[11]

Ya hemos mencionado que la atmósfera del cine prosperó en los márgenes de las ciudades en América Latina y estuvo vinculada a una búsqueda de transgresión. Así, por ejemplo, el guionista Norbert Jaques se topó con un filme pornográfico en un prostíbulo en la zona de Isla Maciel, Buenos Aires, y escribió lo siguiente: «las mujeres circulaban entre los huéspedes, la mayoría alemanes. Mientras tanto, por la pantalla desfilaban todas las formas de 'amar', ocasionalmente interrumpidas por lesbianas, pederastas, escenas masturbatorias, sádicos y masoquistas».[12] En América Latina, la atmósfera del cine temprano fue descrita en términos menos poéticos que los de Bálazs. Como podemos leer también en las palabras del empresario Augusto Pérez Ordenes, quien se refirió a los primeros años del cine en Chile haciendo hincapié en la dura condición atmosférica: «El buen público de ese tiempo, entusiasmado por la novedad de los 'monos mágicos', no sentía la dureza de los asientos, ni los ataques alevosos de las pulgas criadas en óptimas condiciones en la tierra suelta de la platea, no notaba el penoso trabajo de sus pulmones para absorber oxígeno de una atmósfera masticable».[13]

Los géneros literarios de la crónica y el relato tuvieron un rol fundamental en el acercamiento hacia aquellos espacios en los lindes de las ciudades donde prosperó la espacialidad del cine. En el libro *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la*

*literatura latinoamericana*, la autora chilena Valeria de los Ríos menciona que «[e]l primer encuentro entre escritura y cine se produjo en el territorio de la crónica»;[14] para la autora, ambos son «productos y archivos de la modernidad»[15] y, como ha señalado Julio Ramos, los escritores se dirigieron hacia los límenes de la urbe para producir un nuevo tipo de saber: «En esos paseos el cronista emerge nuevamente como un productor de imágenes de la otredad, contribuyendo a elaborar un 'saber' sobre los modos de vida de las clases subalternas».[16] Una de las más vívidas descripciones de esta atmósfera la presenta en una crónica el periodista y escritor alemán Curt Moreck, quien visitó los cines pornográficos que proliferaban a comienzos del siglo xx en las zonas prostibularias de la ciudad de Rosario en Argentina:

> En el cine hay una seductora y opresiva atmósfera. El silencio es tal que se puede oír caer un alfiler. Sólo se escucha la respiración jadeante de los espectadores, el mozo se cuela de vez en cuando en la habitación oscura y se puede oír como todos ellos, sin apartar la mirada del film, vierten en sus gargantas el alcohol. El jadeo lentamente se transforma en gemido y varias veces uno nota en el temblor de los bancos, un ruido inconfundible que es el que produce en los sentidos del espectador la combinación de la demoníaca bebida y lo que ven en la pantalla. En la película el estado de ánimo de los protagonistas se eleva. Las jóvenes comienzan a desnudarse y bailar sobre las mesas. A los muchachos les gusta. Y luego, poco a poco, después de muchos interludios, comienza la gran orgía, veinte primeros planos de veinte pares de miembros en una variedad de formas de unión física. (...) Todas las parejas cumplen con la tarea asignada no en forma aparente sino real y reconocible. (...) No existe aspecto del acto sexual entre hombres y mujeres que no se muestre en cámara lenta y con minuciosidad. Con el agotamiento de todos los actores, la película termina.[17]

Esta espacialidad no es, por lo tanto, una relación de continente a contenido donde existe un «lugar» que antecede a las obras y los espectadores que ingresan en él posteriormente. Por el contrario, si ponemos atención al relato de Moreck, vemos que la espacialidad del cine es, antes que nada, un tejido sensible que se genera a partir del encuentro entre una serie de elementos heterogéneos: las máquinas, las imágenes, los cuerpos, los deseos, la ingesta de alcohol, la oscuridad, la respiración jadeante, etcétera. El desfondamiento de la identidad y la embriaguez en esta atmósfera nocturna dio paso a la experiencia de la transgresión. Los seres anónimos que habitaron esta espacialidad son indeterminables a partir de una categoría social o antropológica. En este sentido, se pregunta Georges Didi-Huberman: «¿Cuál es entonces el ser colectivo resultante de ese encuentro, el ser social del cine?». Y enseguida responde: «Es imposible, sin duda alguna, deducir la idea de ello a partir tanto del mero *casting* (los actores convocados a la pantalla) como de la mera *audiencia* (ese 'público' cuya comunidad y soledad, en general, no logramos pensar). Es más bien el encuentro —ni la sola 'representación', por un lado, ni la sola 'recepción', por otro— el que haría posible una eventual construcción de esa idea».[18] Esta espacialidad sustrajo a estos sujetos del orden del poder que los disciplinaba entre el trabajo y el descanso, y los hizo parte de una experiencia inédita ante la fascinación del cine.

## 2. Temporalidad del cine

Ahora bien, la atmósfera del cine temprano no solo implicó una espacialidad singular, sino también un tipo de experiencia temporal suspensiva que no respondió a la lógica lineal del tiempo que Walter Benjamin llamó «homogéneo y vacío».[19] Por el contrario, la temporalidad del cine estuvo vinculada a un tipo de suspensión provocada por la fascinación estética. Maurice Blanchot, en su texto *Espacio literario*, se refirió al vínculo entre fascinación estética y suspensión temporal y lo definió como el «tiempo de la ausencia de tiempo (...) sin presente, sin presencia».[20] El tiempo de la fascinación opera como un desfondamiento de la noción temporal que gobierna al sujeto organizado cronológicamente desde el presente. La idea de fascinación también remite al hechizo y al secuestro. El verbo «fascinar» proviene del latín *fascinare* (encantar, hechizar) y de ahí también se vincula con la raíz *fascis*, es decir, un haz o un manojo que se formaba en algunos hechizos para atar, atrapar o maniatar simbólicamente a la víctima.

La idea de hechizo y de secuestro están presentes en una famosa crónica de Máximo Gorki titulada *Reino de las sombras*, escrita en 1896 después de su primera visita al cine: «[El cine] hace pensar en los fantasmas, en los crueles y malditos hechiceros que sumergen en el sueño a ciudades enteras»[21] y más adelante agrega: «Esta vida gris y silenciosa termina por trastornarnos y oprimirnos; (...) Poco a poco uno olvida quien es, extrañas imágenes aparecen en la mente, la conciencia se nubla, se perturba...». Así, la temporalidad de la fascinación del cine deja al sujeto en un estado de expectación, en el olvido de sí mismo, sin presente y sin presencia.

En las crónicas latinoamericanas de la época, también se manifestó la idea de un «secuestro» del sujeto. El cronista mexicano José Juan Tablada utilizó la metáfora de una «atracción enceguecedora y quizás mortal»[22] en 1896. Así escribió el autor: «El cinematógrafo de Lumière señala con su columna de fuego el camino de la tierra de promisión; como mariposas en torno de su foco eléctrico vamos a dar a ese nuevo foco». Algunos años más tarde, otro cronista mexicano, Luis Gonzaga Urbina, se refirió al secuestro de los sujetos de las clases populares. En su crónica *La vuelta del cinematógrafo*, de 1906, marcaba distancia entre su condición intelectual y el «gentío pobre» de los «bajos fondos» que caracterizaban a los espectadores del cine. Estos últimos eran «atraídos», «seducidos» e «hipnotizados» y, como sonámbulos, eran transportados hacia «[a]quel blanco cuadrilátero, encerrado en toscas espigas de madera, [que] es para la masa popular la puerta del misterio, la boca del prodigio».[23]

### 3. La suspensión del trabajo

La configuración espacial y temporal del cine temprano, como hemos visto, sustrajo a los sujetos subalternos de los lugares y los tiempos asignados hegemónicamente para su existencia y los llevó hacia una atmósfera que, en sus primeros años en el continente, presentó serios problemas para la lógica del gobierno y su estructura de explotación laboral. Recordemos que Díaz Garcés acusaba al cine de ser un «flagelo» que hacía estragos porque los cuerpos ya no se encontraban donde debían estar, no se hallaban ni en las calles vacías ni se encontraban en los campos trabajando. En este mismo sentido, el crítico Georges Duhamel, citado por Benjamin en su famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, hablaba con desprecio hacia el cine definiéndolo como «una manera de matar el tiempo propia de parias».[24] Lo que preocupaba a Duhamel no era otra cosa que el gasto improductivo de tiempo que el cine inducía sobre sus nuevos espectadores.

La estructura de gobierno en América Latina a fines del siglo XIX y comienzos del XX se sostenía en una clara división de los espacios y los tiempos determinados hegemónicamente sobre las clases subalternas. Esta estructura de dominación dividía la vida de las clases bajas entre el tiempo de trabajo y de descanso, y su existencia se desarrollaba en lugares específicos, alejados del mundo de las élites. La propagación del cine produjo una desorganización de esta tajante jerarquía que determinaba el cuerpo social introduciendo una espacialidad y una temporalidad inéditas que no correspondían al reparto tradicional de los tiempos y los espacios.[25]

En un contexto de masificación temprana cuando dos entradas al cine costaban menos que una botella de vino y donde, en algunos sectores de Santiago, emergieron tres cinematógrafos por cada cuadra, el cine efectivamente adquirió el carácter de una propagación epidémica, tal y como temían las élites gobernantes. Algunos sujetos asistían todos los días al cine y la mayoría de las familias, dos o tres veces a la semana. Como señala el mismo Jorge Iturriaga, las medidas gubernamentales que se adoptaron inicialmente fueron dirigidas hacia el control del tiempo de los trabajadores. Los esfuerzos por restringir e inmunizar la epidemia del cine vinieron de diversos bandos: desde grupos conservadores de la sociedad civil hasta la institucionalización y centralización de la censura mediante decretos municipales y leyes estatales.[26] Por un lado, se buscaba ejercer una censura moral de acuerdo con las temáticas que las élites consideraban peligrosas. Para la Liga de Damas Chilenas, por ejemplo, el peligro del cine se manifestaba como deformación del carácter y desobediencia, principalmente en el ámbito privado de la familia, la religión y la sexualidad: «Resumiendo, la presidenta de la Liga, Amalia Errázuriz calificó el cine como 'escuela de vicios, criminalidades y anarquismo'.[27] Por otro lado, el temor al interior del aparato de gobierno se materializaba contra las cintas donde se engrandecía a los criminales. Así señalaba el senador liberal Gonzalo Bulnes en 1912:

> He tenido oportunidad de asistir a uno que otro espectáculo de biógrafo y he visto las salas casi llenas exclusivamente de niños y de gente del pueblo. En ella casi siempre se desarrollan crímenes y delitos cuya ejecución se engrandece y rodea de cierta simpatía. De manera que los niños y demás espectadores asisten a una verdadera escuela del crimen. Estimo que esa es la preparación de los delitos y crímenes futuros (...).[28]

En esta búsqueda de control sobre la propagación del cine temprano, fue claro también el empeño por restituir la lógica tradicional del tiempo laboral. En la ciudad de Valparaíso, la municipalidad buscó insistentemente limitar el comienzo de las funciones a las ocho de la noche. De esta manera, buscaban restituir «los horarios tradicionales»[29] de aquel sistema policial que los gobernantes llamaban «las costumbres de los habitantes de esta laboriosa ciudad».[30] Sin embargo, estos esfuerzos de control, por algunos años, fueron sólo gotas en el desierto, ya que la propagación de esta tecnología por los márgenes de las ciudades fue incontenible. La apertura de la espacialidad y temporalidad del cine continuó sustrayendo los cuerpos del orden del poder que los disciplinaba entre el trabajo y el descanso, y los hizo parte de una experiencia inédita de fascinación. Ç





FUENTES

[1] Una versión abreviada de este artículo fue presentada por el autor el 1 de marzo de 2019 en la conferencia del posgrado en Literatura Comparada de la Universidad de California en Irvine (ICU).

[2] Jorge Iturriaga, *La masificación del cine en Chile, 1907-1932. La configuración de una cultura plebeya*, Santiago, LOM Ediciones, 2015, pp. 35-98.

[3] Juan Emar, *Notas de Arte*, Santiago, RIL, 2003, pp. 109-111. Citado en Jorge Iturriaga, *op. cit.*, p. 60.

[4] Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2003, pp. 35-186.

[5] *Ibíd.*, p. 156.

[6] *Ídem.*

[7] Joaquín Díaz Garcés, *Páginas de Ángel Pino*, Santiago, Ediciones de la revista Chilena, 1917, p. 310. Citado en Jorge Iturriaga, *op. cit.*, p. 35.

[8] En las emergentes condiciones masivas del cine, éste fue rápidamente asociado con el problema de la insalubridad de sus espacios (carpas, barracas, prostíbulos) y con los posibles daños (al mismo tiempo fisiológicos y morales) que podía transmitir la nueva «epidemia» de imágenes y mensajes fuera de control. De esta manera, la censura operó principalmente bajo el imaginario higienista de la «epidemia»: «El jefe bacteriológico del Instituto de Higiene, Arturo Atria, consideraba en 1920 que el cinematógrafo era 'causa predisponente o provocadora' de la encefalitis letárgica (...), puesto que infringía 'tensión', 'perturbaciones faciales' y 'oculares' en los espectadores» (*Revista Chilena de Higiene* tomo XXVI, Santiago, 1920, pp. 114-119, citado en Jorge Iturriaga, *op. cit.*, p. 29). Así también, la Liga de las Damas Chilenas en 1912 expresaba el peligro de esta «epidemia» en su sentido moral: «Y como si no fuera ya bastante con estas representaciones en las noches, han dado ahora en repetirlas por las tardes, a horas de salida de colegios y clases, para que el joven o niño no se las pierda (...) y vaya también la niña con su amiga o con su amigo, sin que tal vez la madre sospeche adónde están; y ahí, en el biógrafo y en la tanda, formarán ellos el gusto, por lo fútil, lo grotesco y lo insano» (*El Eco de la Liga de Damas Chilenas* nº3, Santiago, 1912, p. 1, citado en Jorge Iturriaga, *op. cit.*, p. 79).

[9] Véase el capítulo segundo «El estar-en-el-mundo en general como constitución fundamental del Dasein» y el capítulo tercero «La mundaneidad del mundo» de la primera parte de Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Jorge Eduardo Rivera (trad.), Santiago, Editorial Universitaria, 1997.

[10] Béla Balázs, *El hombre visible, o la cultura del cine*, Buenos Aires, Cuenco de plata, 2013, p. 34.

[11] *Ibíd.,* p. 36.

[12] Citado en Andrea Cuarterolo, «Fantasías del nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX» en *Vivomatografía. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* #1, 2015, p. 108.

[13] *Cine Gaceta* #8, Santiago, 1916, p.2. Citado en Jorge Iturriaga, *op. cit.*, p. 64.

[14] Valeria de los Ríos, *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2011, p. 203.

[15] *Ídem*.

[16] Julio Ramos, *op. cit.*, p. 175.

[17] Curt Moreck. «Rosario, Der Steppenhafen» en *Leo Schidrowitz, Sittengeschichte der Kulturwelt und ihrer Entwicklung in Einzeldarstellungen, vol. 8: Sittengeschichte des Hafens und der Reise [Historia social del puerto y el viaje]*, Viena, Verlag für Kulturforschung, 1930, pp. 84-86. Citado por Andrea Cuarterolo, *op. cit.*, pp. 113-114.

[18] Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014, p. 151.

[19] Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia» en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago, LOM Ediciones, 2009, pp. 37-85.

[20] Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Madrid, Editorial Nacional, 2002, p. 26.

[21] Máximo Gorki, «El reino de las sombras», consultado el 26 de julio de 2019 en http://poeticasdecine.blogspot.com/2010/03/el-reino-de-las-sombras-de-maximo-gorki.html

[22] Ángel Miquel, *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1986-1929*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992. Citado en Valeria de los Ríos, *op. cit.*, p. 210.

[23] *Ibíd.* p. 212.

[24] Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Estética de la imagen*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2015, p. 63. Nota al pie 57.

[25] A esta forma de división jerárquica de los espacios y los tiempos, Jacques Rancière la ha llamado «reparto de lo sensible». Véase *El reparto de lo sensible*. Estética y política, Santiago, LOM, 2009.

[26] Véase el capítulo II «Cercos y resistencias, 1914-1918» de Jorge Iturriaga, *op. cit*.

[27] Jorge Iturriaga, *op. cit.*, p. 80.

[28] Sesión del 7 agosto de 1912. *Boletín de Sesiones Ordinarias de la Cámara de Senadores*, Santiago, 1912, p. 569. Citado en Jorge Iturriaga, *op. cit.*, pp. 90-91. Nota al pie 226

[29] Jorge Iturriaga, *op. cit.*, p. 61.

[30] *Ídem*.

# Intermitencias de un corazón en verano

## Apuntes sobre *El rayo verde* de Éric Rohmer

**KARINA SOLÓRZANO**



*Mostrar el fondo mar, mostrarlo y no describirlo, eso es el cine*
**André Bazin**

*En el fondo yo no digo, yo muestro. Muestro gente que actúa y habla.*
*Es todo lo que sé hacer. El resto es literatura.*
**Éric Rohmer**

Una de las ideas más extendidas sobre el cine de Éric Rohmer es que se trata de un cine «muy literario». La relación entre cine y literatura hace pensar en películas que adaptan libros o que versan sobre la vida y obra de sus escritores, pero también en un cine hecho de manera literaria: con una narración, personajes y un conflicto a resolver. Con estos elementos, Rohmer dirigió seis *Cuentos morales* (1962-1978), seis *Comedias y proverbios* (1989-1986) y cuatro *Cuentos de las estaciones* (1989-1998). El estilo de estas obras se asemeja a lo que leeríamos en una novela: hay largos diálogos en torno a la filosofía de Blaise Pascal, la religión, la moral, la soledad, el matrimonio y el deseo erótico. Lo literario también atravesó la experiencia

*EL rayo verde*
(*Le rayon vert*),
Éric Rohmer, 1986.

vital de Rohmer, ya que fue profesor de literatura y jefe de redacción de *Cahiers du Cinéma*, en donde —como muchos directores de la Nouvelle vague— reflexionó sobre el cine de Howard Hawks, Frank Capra, John Ford y Alfred Hitchcock. El elogio a lo clásico es vital para entender ese cine francés que nació en la década de los sesenta. Algunos, como Jean-Luc Godard, se refieren a él para reinterpretarlo y transgredirlo. Rohmer, por su parte, tomó del cine norteamericano el lenguaje de los planos y el efecto de la «cámara invisible» para mostrar y narrar temas atemporales en una apuesta por actualizar un lenguaje y una estética «clásica».

Hay una relación entre cine y literatura más: el tratamiento del lenguaje que hace cada uno. Durante los años sesenta, se intentó adaptar la gramática verbal a la gramática visual. Pier Paolo Pasolini, por ejemplo, propuso unidades mínimas en el cine con significado propio, una especie de sintagmática visual. Y, sin embargo, el cine es un lenguaje independiente del verbal. Lo que propone Rohmer, por su parte, es la posibilidad de filmar la poesía a través de las propias herramientas del cine, del propio lenguaje cinematográfico.

*Cuento de invierno (Conte d'hiver),* Éric Rohmer, 1992.





En *Cine de poesía contra cine de prosa*, el director francés declaró sus principios: se puede ser moderno respetando la cronología del relato, las películas deberían mostrar y no significar (como pretendía Pasolini). Para él, el «cine moderno» de Godard o Michelangelo Antonioni es un cine que «se contempla a sí mismo»[1] porque revela el propio trabajo cinematográfico. Ante esa idea, el francés pone por delante aquello que se filma: «El cine es un medio para hacer descubrir la poesía, sea la poesía de un poeta, sea la poesía del mundo. Pero no es el cine lo que es poético, es la cosa mostrada lo que lo es».[2]

### Ocio y verano

Así, sus películas van a la búsqueda de una representación fiel de la realidad: forma y contenido son clásicos, los ángulos respetan lo que vería normalmente un ojo humano y sus historias parecen siempre apegarse a un momento determinado (subjetivo en todo caso). Aquí aparece una

posible paradoja: no sólo es poético el cine que transgrede o cuestiona su forma, lo poético también se nos muestra en el registro de lo cotidiano.

En su cine, se parte del gusto por la belleza. Su mirada atraviesa las estaciones y se detiene en las relaciones personales, en la luz y en la naturaleza. Es un «[l]ento y plácido transcurrir de un fraseo amoroso en un tiempo de ocio».[3] En sus películas, las estaciones representan los diversos espacios vitales por los que transitan sus personajes a partir de metáforas muy convencionales: el verano es el lánguido paréntesis para explorar el deseo sexual mientras que el invierno es el momento de la vuelta al trabajo, el ocaso y la espera.

En el *El rayo verde* (*Le rayon vert*, 1986), la quinta entrega de la serie *Comedias y proverbios*, todo ocurre durante las vacaciones de verano. Delphine (Marie Rivière) está atrapada entre París y la costa, entre la soledad, la tristeza y el tedio; acaba de terminar una relación amorosa y está a la espera de que algo suceda. Azar y destino se cruzan y Delphine escucha por casualidad sobre el rayo verde: una novela de Julio Verne y un fenómeno óptico que ocurre poco después de la puesta de sol. Según Verne, quien ve el rayo verde es capaz de tener la certeza de sus sentimientos y conocer los de los otros.

Es durante los periodos de ocio (en este caso, las vacaciones de verano) que los personajes de Rohmer se presentan más introspectivos y reflexivos, pero también más volubles. Los espacios físicos como la playa y los campos son el correlato de las intermitencias del corazón, así sucede en *La rodilla de Clara* (*Le genou de Claire*, 1970), *Pauline en la playa* (*Pauline à la plage*, 1983) o *Cuento de verano* (*Conte d'été*, 1995), donde esa suerte de interrupción del trabajo o del estudio supone también un período de crecimiento y aprendizaje, sobre todo en los personajes adolescentes.

La decisión de filmar espacios abiertos, como bosques y playas, permite una curiosa proyección de las búsquedas personales de los protagonistas. En *El rayo verde*, el deseo de contemplar ese efecto de la luz refleja también las inquietudes sentimentales de la protagonista. Las emociones son imágenes especulares.

En la película están presentes varios elementos simbólicos relacionados con el conocimiento de uno mismo y el azar. Delphine encuentra en sus vagabundeos un naipe en la playa (un rey de corazones) y, después de escuchar sobre la novela de Verne, ve una tienda de souvenirs llamada Rayon Vert. En esas coincidencias (producto del azar), cree estar viendo su destino reflejado.

Varias místicas consideran que el cuerpo humano es reflejo de la naturaleza, por lo que, a partir del conocimiento de uno mismo, se nos devela un entendimiento del todo. En su origen latino, el ocio (*otium*) implicaba la idea de contemplación que, en la práctica, conduce al encuentro con ese bello rayo interior que busca Delphine.

La mística del judaísmo, por ejemplo, resalta el poder del símbolo en la poesía como anclaje entre tradición y percepción. Hans-Georg Gadamer, en *La actualidad de lo bello*, hace una revisión del concepto de símbolo y encuentra la etimología griega «tablilla del recuerdo»;[4] así, la experiencia de lo simbólico implica un reconocimiento con algo ya dado (y olvidado). El símbolo mantiene una tensión de contrarios: entre lo que se puede decir de él y lo que sólo se evoca, como la poesía que juega con los significados del lenguaje.

En una escena de *El rayo verde*, el viento sopla con fuerza justo cuando las emociones de Delphine están más inquietas; como en la pintura del Romanticismo, el paisaje representa las tribulaciones anímicas. Una vuelta de tuerca: en el cine de Rohmer es posible identificar, más que un pretendido registro verídico de la realidad, una lectura simbólica de

*El rayo verde*
(*Le rayon vert*),
Éric Rohmer , 1986.

la misma, porque el símbolo no remite al significado de lo representado, sino que representa su significado. Muestra, no significa. Así, cuando Delphine se detiene un momento para contemplar la belleza de la naturaleza, ocurre el momento de reconocimiento interior y ocurre el milagro. Se hace la luz. Ç

FUENTES

[1] Pier Paolo Pasolini y Éric Rohmer, *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1970, p. 44. Disponible en: http://biblio3.url.edu.gt/lmagica/cineprosa.pdf

[2] *Íbid.*, p. 51.

[3] Alejandro Ricagno, «¿Solo prosa ociosa?» en *El Amante*, año 4, no. 42, Uruguay, 1995.

[4] Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Argentina, Paidós, 1977.

# La mirada cruel: Luis Buñuel y el azar

**ABRAHAM VILLA FIGUEROA**

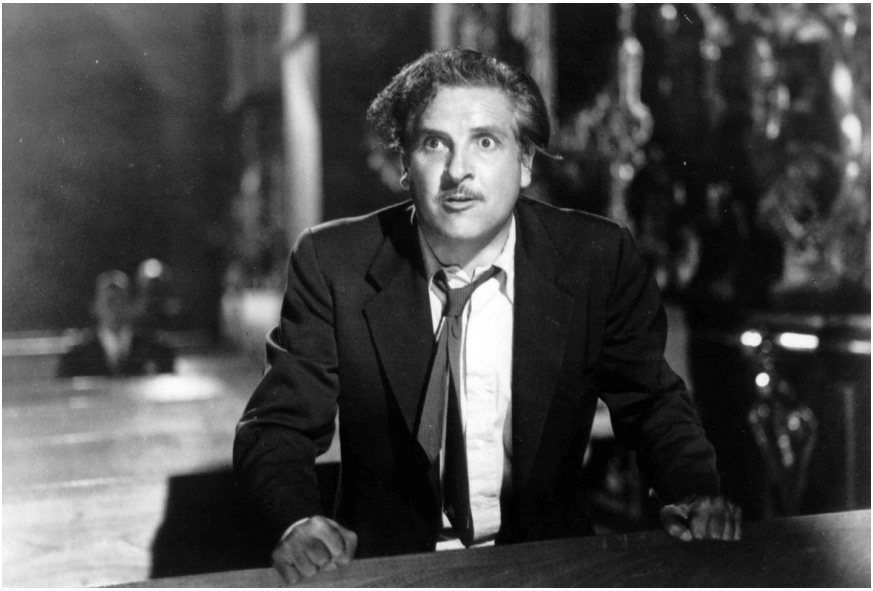


En el cine de Luis Buñuel, la crueldad es inseparable del ocio: no es necesaria en ningún sentido, no es un medio para escapar del trabajo ni una forma de dominio entre los seres humanos. Esta inseparabilidad sostiene el fondo absurdo de sus películas. La gratuidad de los suplicios a los que somete a sus personajes escapa a cualquier interpretación histórica, materialista, psicoanalítica o incluso estética (Buñuel no hizo cine moderno[1]). No hay teleología, ni interior ni exterior. El plano final de *Él* (1953) es una declaración de principios. Cuando el personaje de Arturo de Córdova se aleja caminando en zigzag, se materializa su sumisión absoluta al ir y venir que es su ser, se descubre el origen de sus celos, que lo torturaron a él y a su esposa durante el resto de la película: su perversidad es sólo una forma de caminar. ¿Por qué caminamos en línea recta para ir a cualquier lugar? Porque es más sencillo y eficaz. ¿Es suficiente la eficacia y la sencillez para caminar en línea recta en vez de dar vueltas por todos lados? En un mundo ordenado a partir de la eficacia y la sencillez, por supuesto. Pero en un mundo donde los celos afloran de la nada como un destino arbitrario que consume todo —desde la intimidad sentimental hasta la posición

*Los olvidados*,
Luis Buñuel, 1950.

social— sin ninguna explicación, podemos caminar en zigzag, tenemos que caminar en zigzag. ¿Por qué los celos cimbran una vida? Un psicólogo o un moralista pueden obsequiarnos estimulantes discursos al respecto, pero sus explicaciones dependen de presupuestos interiores que escapan a la comprobación sensible (ni las estructuras psíquicas ni los valores morales son observables). La respuesta de Buñuel a esta pregunta es muchísimo más seria: porque sí, porque lo estamos viendo.

El realismo de su cine apela al hecho elemental de que se muestran las cosas de la misma manera en que las vemos fuera de la sala. Esto convierte la actividad de ir a ver una película en la cima del ocio. ¿Para qué encerrarse frente a una pantalla cuando afuera, en la vida cotidiana, podemos ver la realidad directamente? El problema es que la dichosa vida ordinaria no nos deja ver. Las cosas están ahí, pero no las vemos. ¿Por qué? Porque nuestra propiedad más fundamental —el placer de existir, de experimentar, de sentir, de ver— es coercionada por los requerimientos de la vida laboral, esa organización social que no pocas veces nos somete a un injusto régimen de orden y arbitrariedad.



*Él,*
Luis Buñuel, 1953.

Si el trabajo compromete y obliga a encauzar nuestra actividad hacia cierto tipo de fines, si moldea los contornos del ánimo para cederlos a la funcionalidad del organismo social, el ocio es una vía de libertad. No hacer es no comprometerse con nada excepto con la más propia inmovilidad. El ocio convergiría en una completa anulación si no fuera por el placer, que lo ata inevitablemente al ámbito de lo sensible y de la experiencia, que nunca es inmóvil. Así, el ocio niega las tensiones de lo social para despejar el campo de lo sensible, el cual deja a merced del placer, que se articula en la confluencia de una externalidad afectante y una sensibilidad interior dispuesta a recibir. En el placer hay una confluencia afortunada entre naturaleza y ser humano, que, sin ceder en una dirección u otra, constata la maravilla de la pertenencia de ambos a un mismo plano de contacto, cuyos motivos, orígenes y finalidad permanecen secundarios frente a la confirmación de la unidad de uno y otro, aunque sea por sólo un instante. La idea del azar objetivo, que tanto entusiasmó a André Breton y los surrealistas, no es otra cosa que esto.

En este estimulante panorama, hay sólo un pequeño problema: ¿podemos en verdad ser ociosos? ¿Somos capaces de escapar a los compromisos laborales por completo? ¿No es el placer, al contrario de lo dicho, lo más productivo que hay (una recompensa breve pero placentera nos hace soportar largos tramos de esfuerzo alienante)? Suponer que el placer es mero disfrute, una suerte de embrutecimiento sensible de la consciencia, es equivocarse sobre su naturaleza, que nunca se separa de la maravilla y, por lo tanto, de la lucidez (lo cual tampoco implica reducir el placer a la mentalidad).

Buñuel parece estar un paso más allá de todo esto. Y es que fue, quizá de todos los artistas sacudidos por el surrealismo, aquel que primero lo comprendió mejor, ya desde que filmó *Las Hurdes: Tierra sin pan* (1933), justo después de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) y *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1930). La indignación que suscitó *Los olvidados* (1950) en las huestes surrealistas por su supuesta rendición al realismo ramplón de los burgueses era prueba del provincialismo formal de aquellos: el estilo y la temática realistas no se asumen como naturales por alcanzar cierta consistencia que resuena en el consenso del público, al menos en la medida en que la naturalidad no se asume como apelación a un sedimento incuestionable de lo real. La naturalidad no es la confirmación del prejuicio sino su creación, y aquí el prejuicio debe entenderse en su sentido más literal: una actualización de un juicio ya hecho. La naturalidad es el retorno infinito de un pasado ya vivido que elimina toda asimetría temporal: el futuro no es la negación del pasado sino su repetición. No es casual que la clave en que se ha querido ver *El ángel exterminador* (1962) sea justo ésta.[2] La naturalidad, al efectuarse, da cuenta de una realidad válida en la totalidad del tiempo. Recurrir a ella como elemento fundamental para producir asombro es afirmar que éste no se constituye a partir de una falta (maravillarse de algo no es conocer lo que antes se desconocía), sino a partir del reconocimiento: maravillarse de algo es recordarlo en su eternidad.

El director español no construyó toda una base temática y formal fundamentada en la naturalidad cinematográfica del espacio, el tiempo, el drama y los personajes porque así lo aprendió en la época en que hizo películas industriales, mucho menos para que sus momentos surrealistas —así denominados, con descuido— sean más asombrosos (como el bebé cerdo de *Ese oscuro objeto de deseo* [*Cet obscur objet du désir*, 1977], el toro negro de *Viridiana* [1961] o básicamente todo *El ángel exterminador*, por ejemplo). La naturalidad de Buñuel es un acto de crueldad sobre el tiempo, es un medio de incidir sobre él, de arrojar luz sobre las cosas que contiene, de permitirse moldear a gusto situaciones y tramas para dejar que el reconocimiento surque el espacio de la pantalla. Basta ver su trabajo con los actores para confirmar esto. No hay actuaciones espléndidas, brillantes o memorables porque ello requeriría ceder demasiado a la singularidad expresiva de los cuerpos y los rostros. En cambio, sus actores y los papeles que interpretan son absolutamente reconocibles, a veces arquetípicos (no hay un señor más señor que Fernando Rey), porque sus rostros, sus ademanes y sus palabras son asideros donde el público fácilmente encuentra referentes. Inundar el espacio de la película con presencias que repiten esquemas hace que el avance del tiempo parezca paradójico. ¿Por qué pasar dos veces por el mismo lugar, si eso ya lo vimos? Ésta es la gran pregunta de *El ángel exterminador*, obra que tantas veces se ha confundido con un baúl del cual nosotros, desamparado público, no tenemos la llave, por lo que procedemos a abrirlo a martillazos.





> Alimentarse del inconsciente y descubrir en la libre asociación el mecanismo que sintetiza la expresividad de lo sensible, ejes principales del surrealismo, conducen más a una revaloración de lo visible que de lo invisible. Si en una pintura, un poema o un filme es posible unir dos elementos que la vida cotidiana, natural y sensata mantiene separados, el ámbito de lo sensible es donde el inconsciente se presenta en su realidad más pura: lo interior subjetivo se funde con lo exterior objetivo en un movimiento absoluto. Si el surrealismo descubrió algo sobre nosotros mismos no es tanto que hay una interioridad que produce conexiones asombrosas e inesperadas al ser exteriorizada en lo sensible

*El ángel exterminador*, Luis Buñuel, 1962.

Al contrario, es en la experiencia donde comienza y termina todo. Lo asombroso se revela en la propia sensibilidad, en la constatación intuitiva de que vemos algo, tocamos algo o escuchamos algo como si ya lo conociéramos, aunque nunca lo hubiéramos tenido enfrente. Y la paradoja, la irresolución, la ambigüedad, la distancia extraña entre lo conocido y lo desconocido es lo que produce placer. Por eso las películas de Buñuel son tan entretenidas: sus misterios seducen. Si *El ángel exterminador* despliega una perversidad y un absurdo tan satisfactorios es debido a la síntesis sensible de espacios ajenos, de comportamientos que usualmente se encuentran separados (el primitivismo salvaje del cine de desastres, por un lado, y el refinamiento burgués de incontables comedias y melodramas, por otro lado). Que muchas veces resulte difícil conservar el asombro en vez de someterlo a una arbitraria interpretación dice más sobre lo complicado y enfadoso que nos resulta sentir el verdadero placer —uno realmente ocioso e improductivo— debido a lo acostumbrados que estamos a brutalizar nuestra sensibilidad, a reducir su aspecto creativo a la mera satisfacción impropia.

*Nazarín*,
Luis Buñuel, 1959.



Si el placer requiere cierto juego entre lo natural, el reconocimiento y una síntesis sensible que desajusta la normalidad de lo cotidiano, entonces el placer conduce a la reivindicación del azar como una parte constitutiva de nosotros mismos. En toda síntesis sensible que desajuste la regularidad, el azar (lo inesperado, lo gratuito, lo impredecible) interviene necesariamente. ¿Y qué es nuestra vida si no una continua síntesis de lo sensible? ¿Qué es nuestra existencia sino la indisputable constatación de que tenemos experiencias? Cuando *El ángel exterminador* nos hace presenciar dos veces lo mismo, no es para subrayar, insistir o desorientar. Su confianza en la repetición constata que ver dos veces la misma cosa no es ver dos veces la misma cosa, simplemente porque nunca somos dos veces los mismos y la diferencia entre una ocasión y otra sucede en lo sensible, es decir, a la vez en el mundo y en nuestra interioridad. El placer descubre que estamos sometidos a algo más que a nuestra triste voluntad y a los lazos sociales que construimos y fortalecemos con ella. El placer nos escupe en la cara que,

más que movernos por los designios a los que nos obliga la ley, el orden y las buenas costumbres, obedecemos al azar.

¿Por qué el protagonista de *Él* se entrega a los celos al grado de destruir su vida y la de los otros? Porque así lo escogió, porque es libre, es decir, porque asumió de modo absoluto el azar y la sinrazón que es él mismo. ¿Por qué Nazarín se consume en su propia piedad infinita? Por semejante motivo. Los calvarios de Buñuel actúan con la claridad del destino, pero se fundamentan en el azar. La crueldad de los protagonistas de *Él* y *Nazarín* (1959), este esfuerzo por volver una y otra vez a los mismos arrebatos o a las mismas convicciones a pesar del malestar que producen, es la lucidez entera que ellos tienen sobre sí mismos y que la cinta recoge por completo siendo ella misma cruel, sometiéndolos a una serie de torturas sin fundamento. Sucede lo mismo con *Los olvidados*. Toda la impiedad de sus protagonistas es transparente debido a la sordidez de las situaciones que se plantean. No hay significados, no hay metáforas, no hay veladas acusaciones de irresponsabilidad o de culpa anticipada. Ahí está la realidad de la juventud, de la pobreza, de los celos, de la bondad, del dolor. Nada más.

La lucidez con la que Buñuel atrapa la realidad tiene como fundamento el azar. Toda intervención sobre los destinos de sus personajes se asume como decisión, como acto innecesario pero revelador. Por este motivo, *El ángel exterminador* es la depuración más completa de su trabajo sobre la naturalidad, el placer y el ocio. Su mayor acto de crueldad —torturar a un grupo de burgueses durante unos cuantos días por el mero placer de hacerlo— da cuenta de su realismo más radical: uno que pone la síntesis de lo sensible (ese juego entre lo natural y lo extraño, entre el asombro y el reconocimiento) como eje del placer y que coloca el azar (la presencia ineludible de lo inesperado) como horizonte último de la existencia.

Al defender el azar como motor cósmico, el cine de Buñuel también defiende la crueldad como una fuerza superior al poder humano que, al mismo tiempo, yace en su interior. Y

es aquí donde se adelantó al espíritu decadente de los que vieron en *Los olvidados* una sumisión vulgar a la naturalidad social cuando era justo todo lo contrario. Lo engañoso es que, quienes lo defendieron por atreverse a retratar la crudeza de la precariedad, también estaban confundidos. La gran defensa que hace Buñuel de la realidad de la crueldad en esta película no es ni una denuncia bienpensante ni un goce cínico. Es antes una elegía a la libertad disipada, un canto a la depravación que de manera implícita celebra lo que la efectuación del mal presupone: pudo elegirse lo contrario. Si somos crueles es porque también somos responsables, es decir, porque somos seres morales. Saber esto no nos redimirá, no inclinará nuestros malos pensamientos hacia el lado correcto de la historia, pero es el presupuesto necesario para tomar cualquier decisión verdadera. Y esta decisión, sea cual sea, sea depravada y perversa o bondadosa y buena, nos libera de la mera sumisión al poder de los otros.

Ver es rebelarse siempre y cuando el placer que produce nos muestre eso que, más allá de toda funcionalidad naturalizada, somos por azar, por casualidad, porque sí. ¿No es cruel un universo que a uno da una enfermedad dolorosa e incurable mientras que a otros los regocija en la salud? ¿No es cruel un mundo que hace nacer a unos en la pobreza y a otros en la riqueza? ¿No es cruel una vida que unos les regala el ocio y a otros la pena del trabajo? Interiorizar esta crueldad en uno mismo, sentir placer por poseerla en sus efectos, amar ese trozo de carne destrozado que puede ser un alma injusta o absurdamente disminuida por la realidad que la supera, es también hacerse con una posesión que ninguna autoridad humana puede arrebatar, que ningún sistema puede alienar: el goce de ser alguien, de ser una singularidad donde lo

sensible crea, sintetiza y prolonga el tiempo.

Este mecanismo, materializado por medio de un objeto automático, técnico e industrial como el cinematógrafo, no carece de cierta ironía. Quizá por eso las películas de Buñuel nunca perdieron el sentido del humor. Al fin y al cabo, el cine todavía hoy es en buena medida una actividad ociosa en el peor sentido de la palabra: sólo aquellos que pueden liberarse del trabajo van al cine. Y la línea entre el cinismo y la lucidez es muy delgada. Por eso nunca hay que olvidar el asombro, la extrañeza y el constante impulso por agasajarse en la realidad empírica y plástica que Buñuel hábilmente entretejió con los más despiadados destinos. En su imposibilidad, en su absurdo, Buñuel comprobó que la mirada es libre de ver lo que le place, dejándose guiar por el azar que ella misma es, creando lo que su imaginación y su libertad le descubren. He ahí la forma más pura de la moral y acaso la única forma verdadera de ver el mundo. ☾



FUENTES

[1] Si entendemos el cine moderno como el que es consciente de su forma y del diálogo que entabla con su historia, es decir, que asume su relatividad y su finitud para extenderse en su propia actualidad de modo que toda naturalización de su forma es a priori imposible, Buñuel no es moderno: su cine no admite relatividad ni consciencia formalista. El clasicismo de su estilo está al servicio de la más pura objetividad. La naturalidad con que abraza a sus personajes y la facilidad que tiene para desenvolver situaciones son una prueba que no admite relativismo ni duda. Si se puede presentar lo aberrante, lo extraño, lo cínico y lo cruel con naturalidad, no es porque seamos víctimas de un embellecimiento de lo abyecto, de un fraude, sino más bien porque el fraude es no ver que la naturaleza es aberrante, extraña, cínica y cruel, y que estos términos no describen ninguna distancia negativa respecto a lo normal, lo propio, lo probo y lo compasivo (cuyo rango de sentido se establece mediante convenciones sociales poco menos que arbitrarias): más bien remiten a la condición misma de nuestro ser. Lo interesante y lo divertido, en todo caso, es que, al ser despojados de su cualidad negativa, estos términos ya no se refieren a lo que normalmente asociamos con ellos, sino a otra cosa.

[2] «El tiempo fue abolido, sólo había espacio en esa película». Arturo Ripstein en entrevista para la edición en DVD de *El ángel exterminador*, The Criterion Collection, min. 10:29.

# El espacio vacío en la escena final de *Blow-Up*

**ALBERTO BEJARANO**



Al final de *Blow-Up*, filme de 1966 dirigido por Michelangelo Antonioni, el fotógrafo desolado llega a un parque y observa, primero como espectador casual, a un grupo de mimos que juega tenis con una pelota imaginaria. Queremos detenernos en esa escena para explorar sentidos posibles del ocio y el juego.

Vemos en ese momento una profunda mirada de contemplación poética del espacio vacío y del ocio como dispositivo imaginario para componer, descomponer y recomponer dicho espacio sin un fin específico. Nos llama la atención el intercambio de miradas entre los personajes y la relación con el silencio y, luego, con el sonido. ¿Qué nos sugiere Antonioni? Podríamos decir que nos coloca en una situación dramática de contraste entre el vagar desolado

*Blow-Up*,
Micheangelo Antonioni, 1966.



del fotógrafo y el movimiento eufórico y sintonizado del grupo de mimos. ¿Qué es contemplar? Un ejercicio con el misterio de las cosas, con el puro deambular del tiempo y del espacio, como lo han definido poetas como Octavio Paz o Roberto Bolaño. El protagonista, envuelto en una trama policiaca inspirada en el cuento de Julio Cortázar *Las babas del diablo*, aparece en esta última escena como un intruso que no espera nada y observa con un gris distanciamiento un juego casual que tendrá implicaciones secretas. El parque es el escenario central de la película, al que vuelve repetidas veces para indagar sobre la realidad de un cadáver encontrado allí. Después de múltiples peripecias, regresa por última vez, vencido ante su tarea de investigador y, con la cámara suelta, casi arrastrándose, camina sin rumbo hasta encontrar a los mimos. Éstos son seres libres, juguetones, almas desprendidas del peso de la realidad que no responden a las exigencias del control y de la disciplina de los cuerpos. Se trata de una lógica de otredad, alternativa a los formalismos del ver y del ser que nos abruman a diario si

perdemos de vista nuestra relación intrínseca con la poesía. Antonioni nos instala en el plano del *homo ludens* al que aludía el ensayista holandés Johan Huizinga en los años treinta: «El intento de examinar el contenido lúdico de nuestra confusa actualidad nos lleva siempre a conclusiones contradictorias».[1]

El fotógrafo primero observa sin saber muy bien de qué se trata, pero se queda pegado a la malla del campo de tenis, viendo el partido. Luego tendrá que tomar una decisión trascendental: deberá decidir si entra o no, si asumirse como jugador y, al hacerlo, crear un sentido impensado para él, para los mimos y para los espectadores. Entrar en el juego es dar verdad sobre el acontecimiento imaginario que está sucediendo, es decir, romper la linealidad de lo real y disfrutar los efectos del juego sin importar su supuesto significado. El fotógrafo se integra a la dinámica cuando una de las jugadoras le pide recoger la pelota invisible que salió de la cancha. Cuando él va por ella y

la lanza de vuelta, la cámara permanece en su rostro, sobre sus ojos que van y vienen de mimo a mimo, y es entonces cuando escuchamos el rebote de una pelota y unas raquetas que no vemos. ¿Qué es ver y qué relación tiene con ser visto? Ése es el núcleo central de la escena. Sólo cuando el fotógrafo deja de ver como fotógrafo y se deja permear por una escena de aparente absurdo, visto por los otros inmersos en el ocio sin razón ni porqué, captamos la transformación del personaje en un jugador más.

El ocio es una invitación a la *rêverie*, a una forma inesperada de ensoñación que se escapa de las reglas del día a día. Es una manera de rebelarse contra las medidas supuestamente programadas del tiempo y del espacio. Estos gestos están muy presentes en las películas de Antonioni y ayudan a reflexionar sobre lo impensado de nuestras acciones —recordemos la escena de la caminata por las escaleras de Casa Milà

en *El pasajero* (*Professione: reporter*, 1975)—. Como escribió el propio cineasta:

> Siempre me he preguntado si está bien darles siempre un final a los relatos, sean literarios, teatrales o cinematográficos. Una vez encerrada en su seno, una historia corre el riesgo de morir dentro, si no se le da otra dimensión, si no se deja que su tiempo se prolongue al tiempo externo donde estamos nosotros, protagonistas de todas las historias. Donde no hay nada acabado.[2]

Esta otra dimensión adquiere un color y una sensación inesperada en *Blow-Up*, en la medida en que el espacio libre nos proporciona otras vías de rodear lo real y de descargarnos del peso de las explicaciones o motivaciones personales. Convertirse en otro, en un jugador impensado, nos hace vivir una emancipación de nuestro yo, del control y la toma de conciencia de nuestras acciones. Es algo similar a la sensación de trance del bailador aficionado, no del bailarín profesional o del que toma clases para poseer cierto saber prefabricado y medido de los movimientos. Ser jugador o bailarín del espacio vacío es una oportunidad para liberarse de uno mismo, aun cuando hablemos de un instante efímero.

El ocio es creación del *homo ludens* —opuesto completamente a las acciones del *homo faber*—, tal como podemos leerlo en el libro ya clásico de Huizinga y los estudios sobre el juego de Walter Benjamin o Giorgio Agamben. En otros términos, el ocio como situación de encuentro lúdico con lo imaginario nos confronta con los recovecos olvidados de nuestra vida diaria, nos sugiere formas de creación artística que escapan a las convenciones de la normalidad y la regularidad. Al respecto, la periodista María Jesús Espinosa de los Monteros señaló recientemente:

> Si Benjamin comprendió tan bien el mundo del juego es porque entendía que los juguetes de los niños no dan testimonio de una vida autónoma, sino que son «un mudo diálogo de señas entre ellos y el pueblo». ¿Qué otra razón existiría, por ejemplo, para que desde tiempos remotos el sonajero fuera dado a los recién nacidos no como un juego, sino para ahuyentar a los malos espíritus?[3]

Y si recordamos el final del cuento de Cortázar, comprobaremos la potencia profunda de lo poético que encarna el ocio:

> Ahora pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable. Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto. Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris, todo es una enorme nube, y de pronto restallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión.[4] C



**FUENTES**

[1] Johan Huizinga, Homo ludens. Buenos Aires, Alianza Editorial/ Emecé Editores, 2007, p. 252.

[2] Michelangelo Antonioni, Más allá de las nubes, Barcelona, Mondadori, 2000. Citado en Juan Carlos González A., «Más allá de Antonioni» en Revista Universidad de Antioquia no. 266, Medellín, 2001, p. 118.

[3] María Jesús Espinosa de los Monteros, «Los juguetes de Benjamin» en The Objective. Consultado por última vez el 18 de septiembre de 2019 en https://theobjective.com/elsubjetivo/los-juguetes-de-walter-benjamin/

[4] Julio Cortázar, Cuentos completos, Madrid, Alfaguara, 2008, p. 202.Minúscula, 2006, p. 77.

# La doble y única vida de Olivier Assayas

**RODRIGO ALONSO KAHLO**



Olivier Assayas es un caso sui géneris en la cinematografía contemporánea. En una doble *praxis* que provocó la cinefilia, se encuentra la clara herencia de la Nouvelle vague: tanto en la realización cinematográfica como en su amplia y apasionada labor como crítico de *Cahiers du Cinéma*, Assayas supondría una suerte de sucesor o discípulo. Sin embargo, las preocupaciones estéticas y políticas que demanda nuestra época lo distancian de las condiciones históricas y socioculturales que estimularon a la emblemática obra de los jóvenes turcos.

En su película de 2018, *Doble vida* (*Doubles vies*), aparecen problemas fundamentales de nuestro tiempo: ha surgido una nueva forma de vincularse con el otro, atravesada por el dispositivo digital, y con la que Assayas dialoga y se refleja en su condición de cineasta y crítico. Si bien su carrera amplia y heterogénea se da para posibles bifurcaciones, nos vamos a detener en este filme, cuyo lúcido y paradójico título aglutina con rigor nuestra era ambivalente.

*Doble vida* (*Doubles vies*),
Olivier Assayas, 2018.





### La doble y única vida de la literatura

*Qué felicidad, qué descanso para una mente fatigada buscar la verdad en sí misma, decirse que está situada fuera de ella, en las hojas de un infolio celosamente conservado en un convento de Holanda, y que si, para alcanzarla, hay que hacer un esfuerzo, ese esfuerzo será exclusivamente material, sólo resultará para el pensamiento una distracción llena de encanto.*

**Marcel Proust**[1]

*Doble vida* expone a sus cinco personajes envueltos en el mundo editorial. La decadencia en la producción literaria y su mutación hacia la etapa digital es el argumento primario de la película, explicitado en modo de prólogo en la discusión inicial del filme. Leonard Spiegel, escritor, sostiene en románticas veleidades su resistencia ante los formatos digitales. Alain, editor, le confiesa que no publicará su nueva novela y le habla de su intención por el cambio a la edición digital. Desde esa primera escena se configura el estatuto de

*Doble vida (Doubles vies)*, Olivier Assayas, 2018.

los personajes en su conflicto ideológico y laboral, enmarcado por una transición cultural de la época. Ese submundo nuevo burgués e intelectual que remite a un tiempo pasado se presenta en la película como un espacio anacrónico, lleno de personajes que parecerían no pertenecer al presente, desconectados de las tendencias del momento, y que de forma ineludible serán sometidos a una disyuntiva provocada por el progreso tecnológico. Dicho conflicto se expande en el relato determinando también las relaciones afectivas de los personajes: Selena, la esposa del editor y actriz de televisión, engaña a su marido con Leonard e insiste en que se publique la novela de éste (en la que ella aparece ficcionada); Valeria, pareja de Leonard, parece estar suprimida por el mundo político en el que trabaja. El quinto malo es Laure, una joven editora digital contratada por Alain para darle un nuevo giro a la editorial y que se distingue de los demás por su oportuna función en el sistema económico y su visión actualizada de las instituciones y la sexualidad.

*Doble vida (Doubles vies)*,
Olivier Assayas, 2018.

Todos se destacan por un común denominador: una fuerte dosis de narcisismo, signo fundamental y aparentemente vital de nuestra sociedad. Los juegos y engaños no buscan producir una postura moral, sino modelar sus relaciones de poder inherentes al sistema de producción. El adulterio como herencia decimonónica se tergiversa encontrando su novedosa manifestación a través del celular: la evidencia está ahí en todo momento, pero no hace falta verla. No es lo importante.

La película se construye a partir de contradicciones y paradojas; la pregunta constante de los personajes sobre la pérdida de la palabra en un filme estrictamente verborrágico. En *Doble vida* se prescinde de la acción, o bien, ésta se suprime por elipsis. La experiencia y la intimidad no encuentran su lugar cuando la prioridad la tiene el diálogo excesivo. Pero la película no sólo se sostiene en el diálogo, la inmediatez y el instante también se desarrollan a partir del registro y

el montaje: conversaciones con excesivos contraplanos, movimientos de cámara abruptos e incoherentes durante interminables diálogos, constantes elipsis que llevan a nuevos diálogos in media res por movimiento o por corte, dando un ritmo frenético, casi imperceptible. Ese ritmo acelerado no deja que los personajes se detengan, desecha la mirada y lo trascendente, exige nuevas —y más— conexiones. Las contradicciones y paradojas también aparecen en la caracterización de los personajes: la intención de Leonard de escribir su novela en clave flaubertiana, confesando sus engaños de alcoba mediante la narración literaria, hoy ha quedado sosa y obsoleta. Y al mismo tiempo que defiende la existencia de los libros y su ontología material, cae seducido al uso del celular. La película podría funcionar en clave rohmeriana, priorizando la palabra como soporte del relato, pero la puesta en escena de Assayas se distingue de su precursor por la ausencia de los largos acompañamientos de los personajes en su ir y venir, su deambular constante en uno o pocos planos. Los personajes de *Doble vida* no tienen tiempo para caminar o detenerse, llevan prisa; aparece una suerte de onanismo verbal en el que absurdamente se intenta llegar a fútiles acuerdos. Empero, hay una referencia particular a *El árbol, el alcalde y la mediateca* (*L'arbre, le maire et la médiathèque*, 1993), obra de Éric Rohmer que, al igual que *Doble vida*, se sostiene a partir del dilema provocado por el progreso: la propuesta de un joven socialista para la construcción de una mediateca en un pueblo rural francés donde se tiene que talar un árbol milenario. En ese sentido, el *e-book* funciona como ese elemento novedoso que llega a sustituir el estado material del libro, pero también a despojar al escritor y al editor de sus derechos morales y patrimoniales. Los infinitos beneficios que ofrece, tanto prácticos como ambientales, al igual que sus bajos costos, dictan el veredicto. En ambos casos, ni Rohmer ni Assayas buscan exponer ningún juicio de valor, ni tampoco suponer de manera nostálgica un pasado mejor. Se limitan a sugerir las transiciones culturales de la época.

**La doble y única vida del cine**

*Para liberar al siglo encadenado, para dar inicio al nuevo mundo con la flauta, es necesario reunir las rodillas nudosas de los días.*
**Ósip Mandelshtam** [2]

*Ser contemporáneo es, ante todo, una cuestión de coraje.*
**Giorgio Agamben** [3]

En su filme anterior, Assayas ya indagaba dentro del mundo digital, fundamentalmente en el uso de los celulares como medio de (in)comunicación y de legitimación del dispositivo como creador de imágenes y discursos verdaderos. Pero, en ese caso, el relato se articula a partir de otro género; *Personal Shopper* (2016) funciona como *thriller* tecnológico/metafísico en el que subyace la sociedad de consumo y una nueva idea de panóptico. «Un panoptismo modernizado se ha expandido a otras partes del espectro, mucho más allá de las ondas visibles de la luz».[4] La película alude al mismo germen que sustenta *Doble vida*, pero representado en el mundo de la moda y la opulencia, debajo de la cual habita el horror. El filme, que remite a algunas películas del *giallo italiano* en el encuentro entre el *glamour* y el crimen, el fetichismo y la cosmética, o la estetización del terror, causa un fuerte extrañamiento en el relato contemporáneo. Distancia al espectador, juega con un nuevo estado de identificación y de rechazo a la vez, una sensación dual que podría manifestarse en un estado casi patético y risible. Lo mismo que logró Alfred Hitchcock en su momento. Lo llamativamente radical y contemporáneo de *Personal Shopper* es la idea del mundo digital concebido como un orden metafísico, un gesto arriesgado pero sumamente pertinente que destaca su originalidad e inteligencia. Las conexiones como forma inconmensurable e intangible en la que los fantasmas aparecen en forma de dígitos y de algoritmos, acechando a los vivos. Lo espectral hoy —según Jonathan Crary— «vendría a ser la intrusión o la interrupción del presente por medio de algo que está fuera del tiempo y por los fantasmas de lo que no ha quedado borrado por la modernidad».[5] Assayas conoce la historia del cine, su

genealogía y su(s) tiempo(s). A lo incognoscible del presente, habría que darle una forma, por lo que su intuición por el género no es casual. El cineasta francés explora, dentro de los discursos establecidos por el cine clásico, para demostrar que el medio cinematográfico se sigue resignificando y continúa siendo paradigma del reflejo de nuestro tiempo.

### La doble y única vida

*…la que hoy es yo-segunda- quería ir, por atavismo sin duda, como todos van, mirando hacia donde van; yo quería hacer lo mismo, ver a dónde iba, de lo que se suscitó un enérgico perneo, que tenía sólidas bases puesto que estábamos en la posición de los cuadrúpedos.*

**Pablo Palacio**[6]

Una idea anticipada en *Caché* (2005), de Michael Haneke. La película que encontraba al matrimonio ensimismado por su contexto culto y refinado, también dedicado a la literatura, se desplazaba en los interiores de bares, librerías, cafés, y de la cama a la sala de estar. La idiosincrasia estética y geopolítica francesa en ese pequeño mundo se vería dislocada por las grabaciones anónimas de su intimidad. En ese caso, el progreso tecnológico venía a ser una amenaza hacia las múltiples culpas coloniales que atormentaban a los personajes. La hipocresía de máscaras y apariencias encontraba su punto de inflexión en donde lo público y lo privado se había tornado indiscernible. La condición de clase ya no garantizaba la privacidad ni la separación espacial con el otro. En «la época de los zombis nómadas en la sociedad del ego» o «del individualismo de diseño»,[7] como sugeriría Peter Sloterdijk, estamos todos conectados. Nuestra vida se ha transformado en esa ambivalente forma de un cuerpo mellizo. Doble rostro, doble cuerpo, doble vida. El Yo: la enfermedad espiritual de Occidente, como lo anunciaba Jacques Lacan, ha llegado al paroxismo hasta su insoslayable desdoblamiento. Como prueba de nuestra existencia, nos quedan las palabras y el sueño. Ergo, la literatura y el cine. Ç

*Personal Shopper,*
Olivier Assayas, 2016.



**FUENTES**

[1] Marcel Proust, *Sobre la lectura*, Cátedra, 2015, p. 63.

[2] Giorgio Agamben, *Desnudez*, Adriana Hidalgo, 2014, p. 20.

[3] *Íbid.*, p. 23.

[4] Jonathan Crary, *24/7 El capitalismo tardío y el fin del sueño*, Paidós, 2015, pp. 42-43.

[5] *Íbid.*, p. 46.

[6] Pablo Palacio, «La doble y única mujer» en *Obras completas*, La palabra, 2006, p.47.

[7] Peter Sloterdijk- Hans Jürgen Heinrichs, *El sol y la muerte*, Siruela, 2003, p.22.

# *Museo*: Extraviando la Historia

**RICARDO BURNES ROMO**



*Los minutos libres son el polvo de oro del tiempo;*
*las porciones de vida más beneficiosas para el bien y el mal;*
*las brechas por donde entran las tentaciones*
**Anónimo**

La tenue oleada se desplaza, partida, ante el yate que, propulsado por una incesante máquina de vapor, avanza por las aguas caribeñas frente a la península yucateca. Los tripulantes vacacionistas están impresionados por la claridad del mar turquesa en el que pescan, nadan y amenizan el inicio de aquella primavera de 1895; destaca el dueño de la embarcación —cuyas letras laterales expresan su nombre de bautizo: Ituna— Allison V. Armour, millonario coleccionista proveniente de la ciudad de Chicago. Lo acompaña una comitiva del Columbian Museum of Chicago, el Princeton College y el Field Columbian Museum. La tripulación está desocupada de tareas científicas o arqueológicas, sólo se dedica a visitar las playas de arena blanca de la región sin internarse al continente: en la selva de Yucatán y Quintana

*Museo*,
Alonso Ruizpalacios, 2018.



Roo, se repliegan y planean su defensa guerrillera los Cruzoob, resabios de la Guerra de Castas decimonónica en Yucatán.

Los estadounidenses no se inmutan ante tal amenaza. Los acompaña y guía el aspirante a arqueólogo Edward Herbert Thompson, quien funge como promotor del viaje. Treintañero casi cuarentón, entusiasta de los mayas y desempleado tras perder su trabajo como cónsul de Yucatán apenas el año anterior, recurrió a sus contactos diplomáticos para hacerse de los 160 km$^2$ que componen la hacienda Chichén Itzá, propiedad que incluye lo que hoy conocemos como las ruinas del mismo nombre y el cenote sagrado maya. Las ambiciones de Thompson con esta compra eran varias, aunque su visión mágica y su interés *científico* era comprobar mediante excavaciones la relación entre la cultura maya y la mítica Atlántida.

Thompson tenía un gran atractivo para Armour y la comitiva de los museos: había trasladado piezas al Museo Peabody de Boston, poseía un completo conocimiento de la geografía yucateca, el idioma español y el maya, y una completa disposición para vender toda pieza o escultura mesoamericana a las colecciones públicas y privadas estadounidenses, ya sea de manera legal o mediante el contrabando.

En ese momento de su vida, en el desempleo y con el apetito de convertir Chichén Itzá en una plantación de caña de azúcar, Thompson exponía en ese trayecto marítimo los motivos por los que inscribiría su nombre en letras de oro en el inventario de los museos más importantes de la costa este de Estados Unidos: la extracción de más de 30 mil piezas arqueológicas mesoamericanas, respaldada política y económicamente por instituciones públicas como el Museo Peabody y por coleccionistas privados como Armour, quienes, en ese abril de 1895, a bordo del Ituna, vieron a México como el ligeramente turbio y cristalino fondo marino de las costas de Yucatán y Quintana Roo, con sus riquezas expuestas a la vista, por las que sólo tenían que estirar la mano y tomar.[1]



**México, 1985**

Dos jóvenes —o, por lo menos, con apariencia juvenil— estudiantes de veterinaria circulan en un automóvil por las calles de Ciudad Satélite. Están dando la vuelta. Pasan por las mismas calles, como en círculo, y se preguntan por qué no hay una calle con el nombre de su profesión. No lo saben. Tampoco saben qué hacer y paran el automóvil. Ése es el momento en el que el conductor del carro sugiere: hay que chingarse algo.

Esta secuencia se ubica en el filme *Museo* (2018), de Alonso Ruizpalacios. Juan (Gael García Bernal) es el que maneja, Wilson (Leonardo Ortizgris) es su copiloto. Para este momento de la narración, ya sabemos qué fue lo que se chingaron. Ellos entrañan diferentes aspectos y roles en sus

respectivas familias. Wilson es hijo único y se dedica a cuidar a su padre enfermo. Juan es el único hombre entre puras hermanas casadas, con sus respectivos esposos e hijos.

Ambos se nos presentan en pantalla por primera vez jugando a William Tell en la habitación de Juan, éste con un cubo de Rubik en su cabeza y Wilson con un arco y una flecha en las manos. Tras la partida de Wilson, Juan se dedica a jugar *Space Invaders* con unos niños en la sala de su casa. Físicamente, ambos estudiantes aparentan estar al inicio de sus treinta años, recurso que Ruizpalacios empleó también en *Güeros* (2018) para mostrar la inmadurez tardía, como la apología de Octavio Paz que compara al mexicano con el siempre infantil *axolotl* que habita en las aguas del lago de Texcoco: encerrado y preservando su inmadurez social, símbolo del miedo al cambio.

Sabemos que Juan se preserva inútil en la prolongada finalización de su tesis. Sumido en el tedio de la clase media mexicana, en su barrio creado en las orillas de la Ciudad de México, en la comodidad de un techo y comida sin esfuerzo alguno. Su fatalidad es que su padre es doctor y él, veterinario; que es Navidad y no cabe en el traje de Santa Claus del abuelo recién fallecido; que, en su trabajo de verano como ayudante de fotógrafo en el Museo de Antropología e Historia, quería estirar la mano y tocar una de las piezas por las que, él entiende, se construyó su país, así como Thompson y compañía lo hicieron noventa años antes. Pero le dijeron que no, las piezas no se tocan. Un personaje en soledad compartida con su mejor amigo, juntos admirando La Quebrada de Acapulco, los clavadistas en plena caída, el recurso del mexicano abstraído de su mundo material: refugiarse en el cosmos del horizonte natural.

A Juan lo vemos desde afuera, idealizado por la narración de Wilson, el narrador por cuyos ojos se filtra la memoria de lo sucedido aquella madrugada del 25 de diciembre de 1985, cuando burlaron la escasa seguridad de las salas de exposición maya, mexica y zapoteca del Museo de Antropología e Historia y hurtaron 120 piezas diversas de oro

*Museo,*
Alonso Ruizpalacios, 2018.

y jade. Así, la pantalla muestra un robo impensable, al estilo *Rififi* (Jules Dassin, 1955), el hurto del patrimonio cultural del país, un patrimonio que nadie más hubiera pensado en robar, porque el valor cultural de dichas piezas escapa ante los mexicanos, para cuyos ojos las piezas representan artesanías que abundan en los mercados turísticos.

Los dos amigos pasan a ser enemigos de su historia, donde sus aspiraciones rebasan sus limitantes. En su inmadurez, atentan contra la construcción histórica de México, cuestionan involuntariamente la validez de la representación material de las culturas antiguas para justificar un país. Porque, para ellos, la mexicanidad es un robo: el prólogo de la película muestra a Juan de niño siendo llevado a admirar la estructura de Tláloc; su padre le cuenta la historia del saqueo, de cómo la cabeza de una deidad mesoamericana fue arrancada de un pueblo en el estado de Puebla y llevada a la Ciudad de México para enriquecer las salas del Museo de Antropología. El robo como justificación de la supervivencia.

La nutrida relación del coleccionismo privado con el institucional no se omite de la película, que incorpora, en un plano del acuario de un coleccionista inglés, un mundo fabricado para que los peces naden a tan sólo metros del mar. Una suplencia visual de la contemplación del coleccionista, quien, de la tierra o el agua a sus vitrinas, otorga una significancia al objeto a partir de su propia historia, hecha para la admiración. Para el coleccionista privado, el arqueólogo y el museo son aliados en la tarea de proteger el patrimonio, aunque ello signifique aislarlo de su cultura y privar a sus herederos del derecho a esa admiración.

En un intento de explicar el presente, *Museo* estudia el pasado y las bases tan frágiles y volátiles en las que está construido un país. La Historia hurtada y México justificado por culturas antiguas, destruidas y sacrificadas para construir una idea de nación, porque no es suficiente tomar prestado cuando puedes tomar por la fuerza una mitología entera y construir con ella una identidad. Ésa es la idea heredada a los protagonistas, que viven en su propia construcción externa, en un barrio que quiere representar la posmodernidad alejada de los vicios tradicionales de la ciudad.

Juan y Wilson, Edward Thompson y México. Se aferran a un pasado que no fue de ellos, pero que sienten suyo porque no hay alternativa. Cuando no hay nada que hacer, la historia ajena permea en el tedio de la soledad y se refleja tenue como el agua de las costas de Yucatán: profusa y misteriosa. Ç





**FUENTES**

[1] Esta narración fue escrita con referencia a Guillermo Palacios, «El cónsul Thompson, los bostonians y la formación de la galaxia Chichén, 1893-1904» en Historia Mexicana, Colegio de México, Vol. 65, 2015, pp. 167-288. Otras fuentes al respecto del saqueo de Yucatán son Renato Ravelo, «1985: el año que no se perdió» en Arqueología Mexicana, 2005, pp. 70-71. O Amelia Tamburrino y Jaime Bali. Herencia recuperada. México D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990.

# Del ocio al sacrificio

## Conjeturas sobre el cine de Andrey Tarkovski

**AXL FLORES**



«Poética», «existencialista» y «filosófica» son comúnmente los adjetivos a los que se recurre para calificar una obra tan densa como la de Andrey Tarkovski; sin embargo, aventurarse a calificarla de «ociosa» suena poco habitual e incluso muy ocioso. Este artículo parte de la concepción de que la inacción es parte fundamental dentro del universo tarkovskiano. Pese a que, en la sociedad occidental, el concepto siempre ha estado determinado por las relaciones de trabajo y explotación, los múltiples cambios de la sociedad actual han llevado el estudio sobre el ocio hacia sentidos más amplios, en los que el valor de la ociosidad no reside solamente en la presencia o ausencia del trabajo, sino en el uso que se hace de ella.

Los diversos postulados del Instituto de Estudios de Ocio de la Universidad de Deusto permiten hablar desde diversas perspectivas, entre las que destaca la visión del ocio como un hecho en sí mismo, un ocio autotélico cuyo valor reside en la subjetividad del individuo y no en su consideración social, es decir, fuera de las relaciones laborales, una actividad humanista que «se caracteriza por posibilitar un ejercicio de

*Sacrificio (Offret)*,
Andrey Tarkovski, 1986.



autoafirmación personal, cuyo soporte es la introspección y la reflexión».[1]

Este ocio autotélico se inscribe dentro de una reflexión pormenorizada por parte del sujeto, en la que se pone en juego el valor de su propia individualidad y la relación de ésta con la sociedad, así como la duda de los valores que dan razón a su existencia. Dentro de esta definición, podemos agrupar a la mayoría de los personajes del universo de Tarkovski.

### Ocio e introspección

Los siete largometrajes que integran la filmografía de Andrey Tarkovski se caracterizan por un discurso introspectivo en el que el hilo de los acontecimientos no se da gracias a una lógica causa-efecto, sino gracias a las emociones, una lógica poética en la que lo colectivo siempre se expresa mediante lo particular.

Es en *El espejo* (*Zerkalo*, 1975), probablemente la obra más personal y más acorde a la concepción del cine de Tarkovski,[2] donde esta situación es más evidente, pues el pasado y el presente de una nación (en este caso, la Unión Soviética) se narran a través de la historia de una familia (la propia historia de la familia del director). Temáticas como la Segunda Guerra Mundial, el proteccionismo soviético y el exilio español son presentadas a través de la ausencia del padre y los problemas económicos que implica; la añoranza de un español por las corridas de toros, o la lectura de un fragmento de la famosa correspondencia entre Alexander Pushkin y Piotr Chaadayev, que dice: «la división de las Iglesias nos separó de Europa, nosotros no formamos parte en ninguno de los grandes acontecimientos que la estremecieron».

La subjetividad del cine de Tarkovski lleva a sus personajes a vivir crisis constantes en las que las dudas sobre el propósito de la vida humana son factor común. La figura del héroe tarkovskiano está caracterizada por una constante guerra interna que no sólo afecta la concepción de sí mismo, sino también su relación con los demás. Achille Frezzato habla de que, al igual que Iván Turghénev en su ensayo Hamlet y Don Quijote, Tarkovski entiende en *Stalker* (1979) al caballero loco de Miguel de Cervantes y al verborrágico príncipe de William Shakespeare como las dos personalidades posibles en todo ser humano: «Estos Hamlets tarkovskianos radican en una condición de privilegio, de ocio mental... no logran ser sacudidos por la fuerza ascética del entusiasmo y del sacrificio de Don Quijote, del 'Stalker', quien, proyectándose hacia adelante, a una realidad que solo él ve y siente verdadera, está dispuesto a sacrificar todo por ella, incluso a sí mismo».[3] El tedio presenta una oportunidad para la reflexión interna, para el cuestionamiento de todos los valores y de la vida misma.

En ese sentido, resulta interesante que Tarkovski, quien filmó la mayoría de sus largometrajes en territorio soviético pese al férreo control del realismo socialista más radical, nunca haya pensado su cine desde una relación de explotación o a través de la representación de la lucha de clases. En un afán

*El espejo (Zerkalo)*, Andrey Tarkovski, 1975.

de universalidad sentimental o emotiva, su poética ubica a los personajes en espacios de búsqueda interna y reposo, con empleos que no entran en la percepción normal del trabajo, como el científico Kris Kelvin de *Solaris* (*Solyaris*, 1972) (cuyo viaje al espacio representa en realidad un viaje a sus más profundos deseos), el Stalker de *Stalker* y el escritor Andrey Gorchakov en *Nostalgia* (*Nostalghia*, 1982); sin empleos, como el loco Domenico de *Nostalgia* y el actor jubilado Alexander en *Sacrificio* (*Offret*, 1986); dedicados exclusivamente al arte, como Andrey Rublev en *Andrey Rublev* (1966) y como el mismo Alexei en *El espejo*, o incluso en tiempos en los que la guerra ha trasformado la concepción laboral, situación en la que se encuentran todos en *La infancia de Iván* (*Ivánovo Detstvo*, 1962).

Es el ocio lo que lleva a cada personaje a un análisis sobre la condición de su propia existencia y traza el camino hacia el concepto fundamental del sacrificio.

*El espejo (Zerkalo),*
Andrey Tarkovski, 1975.





**Del ocio al sacrificio**

La última película de Tarkovski tiene por nombre *Sacrificio*. El título se convierte en una parábola, incluso profecía de la vida y obra del ruso,[4] pues el concepto de sacrificio es central desde su primer largometraje, no sólo desde una concepción física, sino desde una espiritual: la de la sujeción del hombre y, en especial, del artista a una voluntad mayor, porque el poeta que se niega a sí mismo es también un profeta y ésta es una carga irreductible.

Este tipo de sacrificio lo entiende Alexander, el protagonista de la cinta. Ante su retiro de la actuación y el diagnóstico de una enfermedad que condiciona su vida, divaga en un estado de depresión que hace evidente en cada momento, aun en la compañía de sus seres queridos no logra encontrar la solución a sus miedos más profundos. «La humanidad también está en el camino equivocado, un camino peligroso... ¡Qué diferentes serían las cosas si pudiéramos dejar de tener miedo a la

*Nostalgia (Nostalghia)*, Andrey Tarkovski, 1982.

muerte», le dice a su pequeño hijo mientras juega con él en el bosque.

La única salida que encuentra es la promesa que le hace a Dios ante la amenaza de un ataque nuclear: «Renunciaré a todo lo que me ata a esta vida, si tú restableces todo como estaba», pacto que es sellado cuando Alexander duerme una noche con la bruja María y que cumple al quemar su propia casa, para después ser considerado como un loco. Estos hechos, resumidos en unas pocas líneas, significan el camino de la inacción egoísta y ensimismada a la acción de negar la propia existencia para el bien de los demás, un acto en el que el sujeto «ha quedado libre del mundo material y sus leyes».[5]

Llegado este momento, es importante volver al concepto del ocio autotélico y su relación causal con el sacrificio, en el que el segundo es siempre consecuencia del primero, una reflexión y transvaloración de la propia identidad. Quizá sea Alexander la perfecta conjunción de Hamlet y el Quijote,

con esa profunda tristeza evidenciada en monólogos que asustan a su propio psicólogo y por ese acto gratuito digno de la locura cervantina. El monólogo se convierte, no sólo en la representación del estado de depresión y del vacío que encuentra el personaje en su propia vida, sino en el contacto con sus motivaciones internas e incluso con un aspecto espiritual. Es en los momentos en los que una persona se inspecciona a sí misma, sin ningún tipo de protección o labor externa que lo abstenga de dicho examen, donde puede ocurrir una verdadera transformación.

El viaje de Alexander hacia su propio sacrificio es un viaje que realiza desde la soledad y el aislamiento, en el que todo lo externo aparece como mero ruido, un viaje que representa el olvido de cualquier egoísmo para priorizar el desarrollo interno, una aventura que nada más él entiende y que únicamente es posible desde el devenir de la negación y afirmación de su individualidad, fuera de una lógica materialista que unifica el valor de la vida humana mediante el trabajo en el sistema capitalista.



El análisis se ha centrado en el protagonista de *Sacrificio*, sin embargo, estas reglas se podrían aplicar a casi cualquier personaje del cineasta ruso, en especial a Domenico de *Nostalgia*, quien, después de pronunciar un discurso sobre los prejuicios que tienen los sanos/débiles sobre los enfermos/fuertes, decide inmolarse en llamas públicamente. Este acto significa morir por una idea que es incomprensible para la mayoría. De nuevo, la locura se ve representada como la emancipación de los valores que rigen a la sociedad. Cruzar una alberca con una vela encendida en la mano es más sustancial que cualquier éxito social.

De esta forma, el cine de Tarkovski es un cine que piensa el ocio, la soledad y el aislamiento como los estadios que llevan al ser humano a un sacrificio que desafía todo valor material, en sintonía con aquel Zaratustra de la filosofía nietzscheana, pero en especial con la sentencia de *Más allá del bien y el mal*: «Lo que se hace por amor acontece siempre más allá del bien y el mal». ☾

*Stalker*,
Andrey Tarkosvki, 1979.



**FUENTES**

[1] Roberto San Salvador del Valle, «El valor del ocio» en *Revista ADOZ #33*, Instituto de Estudios de Ocio, 2010, p.13.

[2] «...aquella historia que tanto me había impresionado durante mi niñez (sobre la evacuación en los años de guerra) seguía atormentándome, seguía viviendo en mi memoria y finalmente entró en El espejo... También debo decir que trabajando precisamente en El espejo se expresaron de forma más nítida algunas de mis más estables ideas creativas». En Andrey Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, España, Ediciones RIALP, 2002, pp. 154-159.

[3] Achille Frezzato, «Stalker» en *Cineforum* #203, 1981, p. 47.

[4] «Anatoli Solinitsin murió de la misma enfermedad que cambia la vida de Alexander, la misma que hoy, años después me afecta también a mí. ¿Qué significa todo esto? No lo sé. Solo puedo darme cuenta de lo siguiente: una imagen poética que he creado se convierte en realidad concreta y empieza a ejercer influencia en mi vida». Andrey Tarkovskyi, *op. cit.*, p. 242.

[5] *Ibíd.*, p. 240.

# Viacrucis nacional: la soledad patológica de Luis Alcoriza

**DAN HERNÁNDEZ R.**



*Una vez leí que los mexicanos éramos paganos*
*porque en estas fechas santas,*
*en lugar de quedarnos en nuestras casas a meditar,*
*nos venimos a Acapulco, a las playas a echar relajo,*
*¿pero sabes por qué lo hacemos?*
*Porque es la mejor manera de sufrir lo que pasó*
*el señor Jesucristo en el calvario.*
*¡Puro viacrucis! ¡Salud, güero!*

## La consciencia del ser

Decía Octavio Paz,[1] y decía bien, que todas las personas atravesamos un momento destellante de lucidez intrínseca durante la adolescencia, donde afloran los sentimientos de confrontación interna y queda al descubierto nuestra existencia inevitable y, también, nuestra soledad. De este periodo de autocontemplación lúcida y solitaria deriva la adquisición de una inédita consciencia de nuestro ser.

*Mecánica nacional*,
Luis Alcoriza, 1972.



Para México como país independiente, según el propio Paz, ese momento se ubica en la postrimería del ajetreo revolucionario de principios del siglo XX. Sin embargo, si nos referimos a la cinematografía nacional, es preciso subrayar a los años setenta como el inicio del pensamiento de nosotros mismos. México venía de un convulso cierre de decenio, tras los acontecimientos de octubre del 68, pero es justo aquí donde, más allá del apoyo echeverrista a la industria cinematográfica y la apertura del propio gremio a nuevos talentos, permean los ecos del mayo francés y las ideas europeizantes de libertad en los jóvenes mexicanos. Entre ellos, los cineastas.

Precedido por trabajos de Juan Ibáñez, Carlos Taboada o del Luis Buñuel más corrosivo, el cine mexicano de los setenta comenzó a cuestionarse los valores morales y estéticos de la comedia ranchera de la Época de Oro e inicia una emancipación de este ideario con base en historias que voltean la mirada al ecosistema urbano.

Luis Alcoriza fue uno de los realizadores más destacados de estos años y, según Jorge Ayala Blanco, «inaugura en el cine mexicano las primeras tentativas de un realismo citadino. Analiza la ciudad desde dentro, abarcándola con los ojos despectivos y conocedores de quien vive en ella y no necesita denigrarla para que no lo ahogue».[2] El primero de enero de 1970, Alcoriza ya presumía la autoría y coautoría de 55 guiones —entre los que destacan *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1960) y *El esqueleto de la señora Morales* (Rogelio A. González, 1959)— y la realización de diez largometrajes.

Fue la insurrección tema seminal de la primera mitad de su filmografía: el hombre contra el clero (*Tlayucan* [1962]), el hombre contra el *statu quo* (*Los jóvenes* [1961] y *Tiburoneros* [1963]) o el hombre contra la injusticia (*Tarahumara* [1965]); sus personajes se encuentran en permanente inconformidad con su ambiente. El director de origen español (después nacionalizado mexicano) les dio la posibilidad de la subversión y es precisamente esto lo que cohíbe la soledad en su cine. Nos encontramos con rebeldes, con anárquicos, pero no con solitarios.



En 1972, sin embargo, se estrenó *Mecánica nacional*, hito de la cinematografía mexicana, donde Alcoriza subvirtió la dinámica social de sus protagonistas, volviéndolos entes homogéneos que se han mimetizado con su ambiente. Aquí ya no hay rebeldía, ya no hay acción subversiva, ya no hay trabajo, obligaciones ni luchas internas: únicamente el denso y conformista tiempo de ocio que puede dar pie a la soledad y a la consciencia del ser, pero ¿es este ocio siquiera real?

**El ocio, una ilusión**

Decía Octavio Paz, y decía bien, que «apenas nacemos nos sentimos solos; pero niños y adultos pueden trascender su soledad y olvidarse de sí mismos a través de juego o trabajo»,[3] razón por la cual el ensayista se atreve a señalar al periodo posrevolucionario, alejado ya de los sangrientos tumbos bélicos, como el momento en que la sociedad mexicana se cubrió con un halo de tranquilidad y relajación, a través del cual accedió a la reflexión de su propia identidad, invariablemente suspendida entre raíces indígenas y supuestos europeos.

Luis Alcoriza, no obstante, con *Mecánica nacional* y con *Semana santa en Acapulco* (1981), dos obras que se insertan en lo más mordaz de su carrera como realizador, propuso un estudio del mexicano (específicamente del capitalino) con base en una serie de situaciones tragicómicas que resultan en una contradicción de lo que dijo el Premio Nobel de literatura.

En *Mecánica nacional*, una familia se dispone a salir a una carrera automovilística, un merecido momento de asueto para la agotadora rutina del día a día. Los primeros segundos del metraje exaltan la representación del macho mexicano en la figura de su protagonista Eufemio (Manuel Fábregas), patriarca que se devanea por el espacio nalgueando a Chabela (Lucha Villa), su esposa, y supervisando al resto de la familia como el empleador a sus empleados. El macho es el eje central de la cinta, pues cada personaje masculino a cuadro está impregnado con las características canónicas que, por otro lado, ya advertía Paz: «el ideal de la 'hombría' consiste en no 'rajarse' nunca. Los que se 'abren' son cobardes. Para nosotros, contrariamente a lo que ocurre con otros pueblos, abrirse es una debilidad o una traición. El mexicano puede doblarse, humillarse, 'agacharse', pero no 'rajarse', esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad».[4] El macho no se raja, el macho coge.

En medio de un caótico embotellamiento vial —de paso sea mencionado, ocasionado por ellos mismos—, los machos se insultan, se enfrentan casi por mandato divino que les obliga a demostrar su hombría (su validez social) mediante la agresión al otro. Aquí sucede una especie de milagro mexicano. Así, de la nada, los machos, impedidos para seguir su camino por el infranqueable tráfico, dejan de lado sus agresiones (o al menos las disimulan) y, con la apetitosa promesa de comida, alcohol y mujeres, se disponen a armar la pachanga en medio de un lote baldío. El tiempo de ocio se ha materializado por una falsa solidaridad, una falsa hospitalidad y cordialidad.

Alcoriza filmó dos Méxicos, en apariencia lejanos entre sí, pero muy parecidos en realidad; uno donde la simple mirada basta para retarse a golpes, donde desenfundar una pistola por prácticamente nada es lo cotidiano, donde «ser vivillo» es el epítome de la sociedad, donde cualquier pretexto es bueno para manosear a la mujer ajena y lo correcto es que el macho salga con su amante mientras la esposa está «donde debe», «cuidando a sus hijos en casa como una santa». Es el viejo México, el de la obsesión malsana de los hombres por la carne femenina (y si es del otro, pues qué mejor) y la complicidad estoica de las mujeres hacia una dinámica misógina y de doble moral. El otro México, el joven, centrado en una liberación hedonista de raíces vanguardistas europeas y norteamericanas, pero que aquí llega ya muy diluida, sin la fuerza ideológica necesaria para originar un cambio paradigmático. Al final, ambos estratos terminan por adolecer del mismo ideario machista y de la misma obsesión sexual que condiciona todos los comportamientos posteriores.

Con sus personajes, idénticos todos, fabricados en serie por el contexto al que se deben, Alcoriza demostró un dominio de la caracterización. Mediante la exageración de

rasgos distintivos y situaciones inverosímiles, edificó una representación alegórica que nos descubre en una intimidad real y evidencia lo peor de nosotros.

Nueve años más tarde, Alcoriza entregó un segundo volumen de su tragicomedia mexicana: *Semana santa en Acapulco* (con *Viacrucis nacional* como título alternativo) es una especie de revisión, una actualización con el mismo carácter antropológico de *Mecánica Nacional*, pero con otros personajes, otras situaciones, el mismo objetivo y, desafortunadamente, los mismos resultados. Como la carrera de autos, ahora el destino es Acapulco, visita forzosa para millones de mexicanos al año, sobre todo, en la Semana Santa. Formalmente no hay una diferencia marcada. Ambas obras se sujetan a la escandalosa cámara en mano y a la constante descripción del espacio; el director filmó carreteras, casetas, asfalto y todo lo citadino como si de los grandilocuentes cerros y pueblitos de la comedia ranchera se tratase. *Mecánica nacional* y *Semana santa en Acapulco* también coinciden en el diálogo y la hipérbole como hilos conductores, sólo que, en la segunda, Alcoriza se volvió más evidente, más grotesco en la exageración para desenterrar la condición mexicana subyacente.

Los obstáculos para El Chato (David Reynoso) y Chabela (Lucha Villa con el mismo nombre otra vez, en el papel de esposa abnegada otra vez), matrimonio protagonista de la cinta, comienzan desde el mismo trayecto: su camioneta, que el mecánico de confianza ya había reparado, queda parada en medio de la carretera, humeante, inservible. El viacrucis, sin embargo, no ha hecho nada más que comenzar.

El retraso en la carretera que los deja sin reservación en el hotel, pues ésta fue vendida al mejor postor por el gerente sinvergüenza; la intoxicación de Yoli (Tere Velázquez), comadre de Chabela, por ingerir mariscos carísimos en mal estado, y la constante discriminación de los mexicanos a sus propios compatriotas por preferir los dólares a los pesos, señal inequívoca de la inminente entrada de la globalización neoliberal al país (algo que ya se venía señalando tibiamente en *Mecánica nacional*), son sólo tres ejemplos de las desgracias tragicómicas que nuestros héroes atraviesan en su penoso intento de divertimento. Pese a la sucesión interminable de incidentes, la película procura no recurrir al gag melodramático fácil; todas estas situaciones desafortunadas son producto de las decisiones del protagonista, no El Chato ni Eufemio, el verdadero protagonista de ambas cintas: la sociedad mexicana.

La mezquindad de esta sociedad hacia sus congéneres culmina un drama puro, que tendrá su escenario más nítido en ambos desenlaces. Eufemio experimenta la peor tragedia que le pueda suceder a un mexicano: es engañado por la esposa (seducida por otro macho), su hija es deshonrada (por acostarse con el hijo de su compadre) y su madre muere (por congestión estomacal). En un destacado montaje paralelo, Alcoriza alterna los rezos del velorio a campo abierto con la crónica televisiva de la carrera automovilística. Aquí presenciamos lo ridículamente efímera que es la empatía nacional, apócrifa, inexistente: todos, algunos más disimuladamente que otros, incluso el propio Eufemio, abandonan el cuerpo

de la anciana para ir a ver el resultado de la competencia. En un plano general aterradoramente cómico, vemos al cadáver quedarse solo en el espacio. El Chato, por otro lado, en sus incontrolables deseos de sexo extramarital, termina de perderlo todo con unas prostitutas ventajosas y regresa derrotado a la capital con su familia, sólo para descubrir que durante las vacaciones les han robado su casa.

El mexicano es un ser paradójico. Alcoriza observa bien la capacidad que tenemos para organizar un minuto de silencio en pleno tráfico infernal y, a la vez, chingarnos, jodernos y abandonarnos en seguida. La cultura de la cogedera, justificada históricamente con el somero «el que no tranza no avanza», es un andamiaje muy afianzado en el que hombres, mujeres, niños, ancianos y adolescentes se mueven como peces en un estanque, buscando siempre la manera de sacar ventaja a la mala de su prójimo.

Nada cambió nueve años después, al menos no para bien. Durante este *collage* de situaciones inverosímiles, como Sísifos modernos obligados por una realidad irrevocable, estamos condenados a nunca descansar ni tener espacio para el ocio, a permanentemente estar trabajando en *cogernos* al otro y cuidarnos de que éste no nos *coja*.



**La soledad patológica**

Es cierto, después de la Revolución vino un periodo de tranquilidad para la sociedad mexicana. No obstante, es Octavio Paz mismo quien afirma vehemente que la mal llamada revolución, rácana de ideología y visión a futuro, fue poco más que una lucha encarnizada entre objetivos personales y sórdidos; la promesa inasible de un cambio improbable.[5]

Aprendimos demasiado rápido a *cogernos* entre nosotros, una tarea de tiempo completo que nos condena al trabajo eterno, al ocio quimérico, a la falta de reflexión y, por lo tanto, a la falta de consciencia de nuestro ser. Absurda y paradójicamente, sí estamos solos, pero no se trata de una soledad orgánica, naciente de la lucidez intrínseca. Se trata de una soledad patológica, fruto amargo de un paradigma de positividad. Nos hemos dejado arrastrar por una globalización homogeneizante e individualista que nos exige, mediante la presión social del éxito, metas utópicas e inalcanzables. Hemos sido convertidos en verdugos y víctimas al mismo tiempo, sobreexplotándonos constantemente hasta que aparecen la frustración, el reproche y la depresión como síntomas palpables del nulo espacio para la contemplación y la abstracción; no así para el cansancio y el aislamiento que crecen desmesuradamente y «destruyen toda comunidad, toda cercanía»,[6] insertándonos en un recóndito abismo de soledad anómala.

El mexicano, a 47 años del estreno de *Mecánica nacional* y 38 del de *Semana santa en Acapulco*, sigue siendo un ser cansado, atareado, impedido socialmente para vivir el tiempo de ocio, carente de una consciencia de su ser y, sobre todo, solo, profunda y patológicamente solo.



## Cine aventajado

«Creo que siempre fue el arte el arma con la cual el hombre se defendía de aquellas cosas materiales que amenazaban con devorar su espíritu»,[7] mantenía el cineasta y pensador ruso Andrey Tarkovski.

Como sociedad, asistimos a una encrucijada laberíntica que, al menos por ahora, parece imposible de franquear. Yacemos inconscientes y conformes en el suelo de nuestra propia ruindad. Nuestro cine, al contrario, es un cine muy aventajado que en la década de los setenta comenzó a fijarse

en aspectos sociales y políticos que desmitificaron el ideario de lo mexicano impuesto en la Época de Oro. Jaime Humberto Hermosillo, Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jorge Fons, José Estrada, Luis Alcoriza; ya no hay en ellos una exaltación al macho y sus conductas, sino una ridiculización.

Nuestro cine, incansable reflejo de su realidad, arte panóptico que lo mira y lo registra todo, a pesar de perder su orgullosa cualidad de inutilidad, sigue hoy en día por el sendero de la observación y la deconstrucción, optando por historias que intentan permutar la mirada elitista y hegemónica histórica, por una de minorías, de problemáticas reales, de horizontalidad consciente y comprometida. Y nuestros cineastas, como científicos sociales, acumulan en sus películas el registro impasible de anomalías que, una vez sean suficientes, quizá germinen en el grueso de la sociedad una inquietud, un gusanito, el tibio despertar de la reflexión y, con suerte, con mucha suerte, la anhelada revolución paradigmática. ©



**FUENTES**

[1] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 1.

[2] Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Ciudad de México, Grijalbo, 1993, p. 139.

[3] Octavio Paz, *op. cit*.

[4] Octavio Paz, *op. cit*., p. 10.

[5] Octavio Paz, *op. cit*., pp. 59-61.

[6] Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2012, p. 46.

[7] Andrey Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, México, UNAM, 2009, p. 257.

# Hacia el cine de Yasuzō Masumura

**SALVADOR AMORES**



¿Quién osaría a decir hoy que el cine japonés de la época de los estudios no constituye, después de la estadounidense, la filmografía nacional más completa, bella y estimulante de toda la historia del cine? Si acaso existe tal individuo, es quizá porque no ha tenido frente a sus ojos a la tragedia humana contenida en el vaivén de un largo plano secuencia de Kenji Mizoguchi, la sensación de la simpleza del mundo devorada por el tiempo en un detalle de Yasujirō Ozu o la contradicción sufrimiento-valentía que nos hace a todos humanos reflejada tan sólo en el rostro de Hideko Takamine cuando es filmado por Mikio Naruse. Si las vio y mantiene su terquedad, es entonces porque no vio la ligereza trágica de las películas de Hiroshi Shimizu o el pasado histórico como obsesión emocional en aquellas de Keisuke Kinoshita o el pesimismo concreto y a la vez trascendental de las escasas tres obras que dejó Sadao Yamanake.

De cualquier modo, en México y gracias a la Fundación Japón, los únicos aún preocupados por exhibir anualmente lo mejor de su cine en copias dignas, de 35 mm, y en una Cineteca

*Tatuaje (Irezumi)*
Yasuzō Masumura, 1966.



Nacional más preocupada por llenar butacas con éxitos de *multiplex* que en comprometerse con la misión del patrimonio histórico del cine (¡qué esperanzas de comparar a nuestra moderna, impresionante pero poco fértil Cineteca con las viejas pero deslumbrantes instituciones análogas en Lisboa o París), los cinéfilos capitalinos hemos podido encontrarnos cara a cara con el esplendor de un cine cuya inventiva no tuvo —ni tendrá— parangón alguno en ninguna otra latitud. Este año fue el turno de Yasuzō Masumura, un cineasta aún poco valorado en Occidente, con excepción de diversos textos de la época y recientes, como siempre en revistas francesas, y algunas defensas provenientes de la pluma del crítico estadounidense Jonathan Rosenbaum. Sobra decir que en nuestro país este autor era prácticamente desconocido.

No son de mucho interés los detalles biográficos de ningún cineasta si se quiere hablar con verdad sobre su obra, así que diremos únicamente lo que ya se sabe: Masumura estudió cine casi por azar en Italia y regresó a Japón para ser asistente en las producciones de Mizoguchi, Daisuke Itō y Kon Ichikawa,

*La joven de azul (Aozora musume)*, Yasuzō Masumura, 1957.



hasta que en Daiei le ofrecieron la oportunidad de dirigir su primera película hacia 1957. Para este año, el cine japonés había cambiado mucho. Mizoguchi estaba muerto, Ozu era considerado anticuado, igual que probablemente lo era Naruse. Un grupo de jóvenes, entonces, repitió la misma historia francesa de todas partes: salidos de universidades, los nuevos cineastas se reunieron en torno a revistas de cine para discutir y escribir cómo debía ser el nuevo cine, para romper (o extender) una tradición que ya no se correspondía al estado de cosas actual. Tras su etapa de críticos y teóricos, tomaron las cámaras. Oshima, Hani y Masumura estuvieron a la cabeza de esta renovación, conocida como la *nuberu bagu*, pero a diferencia de la francesa y de muchas otras «nuevas olas», los cineastas rebeldes en Japón —con excepción de algunos pocos, sobre todo documentalistas— trabajaron dentro de los mismos sistemas de estudio donde habían filmado aquellos maestros de los que buscaban distanciarse. Masumura filmó para Daiei alrededor de sesenta largometrajes, de entre los cuales, al igual que cualquier artesano de estudio, la gran

mayoría fueron obras hechas por encargo, en contra de su voluntad y sus intereses artísticos.

Pasa por ello, como en muchos casos del Hollywood clásico, que cuando se habla de los cineastas japoneses de esta era —con las excepciones de grandes demiurgos como Ozu, Mizoguchi o Akira Kurosawa— es difícil atribuir rasgos que unifiquen fácilmente toda una filmografía, así como extraer de las distintas iteraciones de un temperamento algo que se acerque a un *estilo*; a veces es incluso complejo y tramposo achacar «visiones del mundo» a los entramados de estos trabajos. La cuestión con Masumura es que, si bien presenta marcadas coincidencias temáticas, éstas nunca parecen querer probar un mismo punto, sino sus distintas aristas y posibilidades. Por consiguiente, sus procedimientos cinematográficos mutan constantemente. En el intento de no caer en la tentación de reducir el intrincado abanico de soluciones y experimentos que constituyen su obra, ni de repetir los hallazgos de mejores plumas respecto a sus preocupaciones temáticas, presentamos un esbozo de acceso al universo formal —que evidentemente no podrá estar desligado completamente del universo temático— de Masumura, aproximación inicial a la comprensión de su singularidad como cineasta[1] en el panorama del cine japonés y, sobre todo, en el amplio espectro del cine mundial y de su historia. Sin olvidar que, al menos en México, quedan por descubrir más de cuarenta películas de su autoría.

*

En uno de los mejores textos en Occidente sobre el cine de Masumura, Shigehiko Hasumi y Rosenbaum remarcaban como rasgo característico el antisentimentalismo que rige casi todos sus dramas.[2] La reticencia al paroxismo no era algo nuevo en el cine japonés, pero en la obra de Masumura toma nuevos matices: incluso la entonación de los diálogos se hace toda sobre una misma línea. No es la radicalización brechtiana que veríamos más adelante en el cine europeo, pues, aunque parezca alcanzar efectos similares —dirigir la atención del espectador lejos de los actores, no sólo hacia el *motif* del filme

*Con el permiso de mi esposo (Otto ga mita 'Onna no kobako' yori)*, Yasuzō Masumura, 1964.

sino también hacia los otros aspectos de la puesta en escena que contribuyen a la construcción emocional de la situación en la que se encuentran los personajes—, está más cerca del antidrama de Howard Hawks o de algunas películas de Henry King (*Almas en la hoguera* [*Twelve O'Clock High*, 1949] o *Fiebre de sangre* [*The Gunfighter*, 1950], por ejemplo), aun si las inspiraciones extranjeras de Masumura provenían más de los neorrealistas italianos que de los grandes artesanos de Hollywood.

Este experimento antisentimental comienza a todo galope desde *La joven de azul* (*Aozora musume*, 1957), una cinta a la que volveremos más adelante, pero donde Ayako Wakao, quien interpreta a la cenicienta nipona Yuko, permanece impasible, portando casi la misma expresión durante todo el metraje aun cuando enfrentada a situaciones tan adversas como cuando le confiesa finalmente a su padre enfermo que lo terrible de la situación familiar suya y de los que la rodean no es sino resultado de su incapacidad humana. Al drenar el

*El hombre del viento cortante (Karakkaze yarō)*, Yasuzō Masumura, 1960.



clímax de todo atisbo de fácil sentimentalismo, Masumura no solamente subvierte a su modo el género melodramático, sino que también vira el foco de atención hacia el argumento que quiere probar, la crítica del sistema de valores familiares patriarcales de la sociedad japonesa tradicional. El director se servirá de este método de aquí en adelante para expandir los alcances discursivos de sus relatos. En *El hombre del viento cortante* (*Karakkaze yarō*, 1960), lo utilizará para neutralizar las atrocidades cometidas por unos *yakuzas* torpes y juguetones que de alguna manera predicen a los de Takeshi Kitano, y en *Escuela de espías Nakano* (*Rikugun Nakano gakko*, 1966), una de sus cintas más implacablemente frías, la desdramatización rayará en los límites de la abyección, al tratarse de un filme sobre un hombre que se torna despiadado por las incomprensibles e inhumanas exigencias del ejército imperial.

Pero en el cine de Masumura, como pasa con la mayoría de los grandes artesanos, nada es sistema, y su hallazgo de neutralidad irá adquiriendo distintos matices en cada

película subsecuente. De mayor calibre y alcance es su uso en *Confesiones de una esposa* (*Tsuma wa kokuhaku suru*, 1961), una de las obras más célebres de Masumura, donde Wakao, en una actuación de emotividad sublime, carga con todo el drama a cuestas al enfrentarse a un mundo —masculino— incapaz de sentir empatía y pasión, es decir, amor verdadero. El cineasta exige de todos los personajes secundarios —incluido el hombre del que la protagonista se enamora perdidamente— una entereza casi modélica, y el hallado contraste de tonos actorales sirve para enrarecer el drama —efecto acentuado por una elección musical de violines cacofónicos que dislocan aún más lo visionado— y colocar al espectador en una situación ambigua —no hay en su cine identificación que no sea problemática— así como para reforzar la aguda crítica del filme, temática recurrente en toda la obra de Masumura: los hombres son despreciables opresores del sexo opuesto y, en gran medida, los culpables del estado actual del mundo, porque tienen miedo a decidir, actuar o sentir.

Esta voluntad crítica que comparte con su generación salta a la vista una y otra vez en su filmografía. Los dos alpinistas que protagonizan *El precipicio* (*Hyoheki*, 1958), emprenden el viaje a la montaña en busca de una muerte sobre la que no tengan que decidir, huyendo cobardemente del amor —o desamor— de una mujer que, callada y tímida, se erige en realidad firme como una inmensa montaña de carne, hueso y sentimientos. En *El hombre del viento cortante*, el yakuza cobarde interpretado por Yukio Mishima es también incapaz de decidirse a dejar la cómoda vida criminal para ser padre, vive la vida a la merced del viento y, cuando finalmente parece haber tomado las riendas de su existir —Masumura es un gran pesimista— es asesinado a balazos en una exquisita y tragicómica secuencia que nada pide a las famosas cintas *yakuza* de Seijun Suzuki.

A la férrea convicción de minar las bases del sistema patriarcal se traslapa otra dimensión crítica que pone en la mira la cosmogonía capitalista, venida de Occidente, en términos humanos y populares —Masumura, a pesar de haber estudiado filosofía, no hace un cine intelectual como el de sus

colegas Nagisa Oshima o Yoshishige Yoshida—, traducible en vanidad. Estandartes de dicha tendencia son *Con el permiso de mi esposo* (*Otto ga mita 'Onna no kobako' yori*, 1964), mitad agudísima crítica al mundo empresarial, mitad pasional relato de amor fatal, o *La esposa de Seisaku* (*Seisaku no tsuma*, 1965), una de sus más grandes obras, en gran parte un despiadado análisis a una absurda idea de honor que carcomía a la provincia japonesa durante la primera mitad del siglo xx. El cinismo inherente a cualquier actitud decididamente crítica debería poder encontrar un punto de equilibrio con cierto candor proveniente de la mirada —que no necesariamente equivale a empatía— o cierta consecuencia asumida por parte del cineasta, y es este balance el que está presente entre sus películas más bellas y singulares. *La esposa de Seisaku*, por ejemplo, es una cinta de una crueldad transparente que, sin embargo, se contrasta con diversas secuencias de posesión amorosa filmadas desde —como todas las escenas de sexo en su cine— el absoluto deseo y la completa fascinación, y por una conclusión que por sentida, pasional y dramática resignifica todo el sufrimiento mizoguchiano que vimos a lo largo de la duración del metraje hasta ese momento, tragedia además dinamizada por una puesta en escena parca, flanqueada por ascéticas composiciones en blanco y negro. En *Con el permiso de mi esposo*, lo que parece ser una continuación de los hallazgos de Jean Grémillon en *Lumière d'été* (1943) respecto al amor como objeto a poseer, equiparable al valor de cambio capitalista, termina por transformarse en un sentido retrato de la imposibilidad de un amor verdadero, que, por subversivo, ha destruido todo a su paso y es en esencia incompatible con el mundo contemporáneo: cabría resaltar que Masumura fue también un gran investigador de las distintas aristas del fenómeno amoroso. En los indelebles momentos finales de dicha cinta el cineasta deja atrás las ataduras del cinismo para seguir a los personajes hasta los últimos momentos, para subyugarse a ellos, ya enloquecidos por la emoción. Con cámara a ras de suelo, el filme concluye mirando a los personajes tendidos, ensangrentados, viviendo literal y metafóricamente la plenitud de su pasión.

El efecto de la desdramatización no termina ahí, pues también es éste el que permite acercarnos a los otros acentos de su puesta en escena, en relieve a través del desvío de atención sentimental emanado por el estoicismo deliberado de los actores. Tal es el caso de su atípico método para establecer escenas. Como lo hizo notar en su momento Bernard Eisenschitz, es a través del *découpage* que Masumura introduce la discontinuidad en narraciones aparentemente clásicas: no hay en su cine ningún campo-contracampo y, en su lugar, aparece una supresión total de cualquier punto de vista.[3] Ningún plano se repite y cada ángulo de cámara es siempre nuevo, revelación que dota a sus películas de una cadencia narrativa en exponencial crecimiento, como por una aceleración generada por la misma acumulación de ángulos y puntos de vista que no pertenecen sino al propio cineasta. Uno de los ejemplos más notorios de esta tendencia se encuentra en *El hombre del viento cortante*. Visiblemente muy poco interesado en los dilemas del submundo *yakuza*, el relato se traduce, por vía de la indiferencia y el juego, en una cinta que parece existir sólo por el simple goce de ser narrada, de ser cine. Consecuentemente, el escondite del protagonista es ni más ni menos que una sala de cine en donde se exhiben películas estadounidenses, lugar perfecto para el origen de una ficción que se contenta con ser sólo eso y que nos extiende esa alegría por vía de un montaje concebido desde el movimiento puro. En *El hombre del viento cortante*, cada corte es literalmente un movimiento, pues el ángulo desde donde miramos la escena solamente cambia cuando uno de los personajes realiza un movimiento brusco. Masumura halló un montaje concebido no desde la mirada de los personajes, sino desde sus cuerpos, y que se irá desarrollando a lo largo de su obra para desprenderse incluso de éstos y sólo responder al mandato simple de un espectador-cineasta deseoso de observar la situación con ojos frescos que le revelen a cada momento nuevos aspectos de la relación entre un mundo siempre literal, ya dado, que niega poder mangonearse bajo la proyección de un deseo (una subjetividad), y unos personajes que intentan a toda costa integrarse o deslindarse de él (o, como en *El ángel rojo* [*Akai tenshi*, 1966], ambas al mismo tiempo).

*Confesiones de una esposa (Tsuma wa kokuhaku suru)*, Yasuzō Masumura, 1961.



Desde *La joven de azul*, apenas su segundo filme, es posible notar lo que será otra de los vectores que rigen la exploración cinematográfica de Masumura: el color. No en vano, desde el título mismo, la cinta parece querer dirigir nuestra atención hacia un pigmento, y al verla encontraremos las primeras escenas en la filmografía de Masumura donde las relaciones cromáticas no tienen un carácter exclusivamente plástico, sino que potencian el efecto emocional: sirven de tildes, comas, puntos y aparte (o puntos finales) para los argumentos presentados rabiosamente por la vorágine de formas que componen una puesta en escena furiosa.

Así, en ésta, su primera película en color, las gamas chirriantes parecen ejercer sobre los personajes y sobre las situaciones una opresión particular. El hogar de pesadilla a donde la provinciana Yuko (Wakao) llegará tras su primera peregrinación a Tokio, comandado por una insoportable madrasta y sus sirkianos engendros, está repleto de colores ruidosos. Aquí, los planos claustrofóbicos, frenéticos y repletos de acentos visuales hasta el tope son de una belleza

cromática tal que no sólo distraen, sino que incluso irritan. Yuko buscará desembarazarse de estos colores y, cuando lo haga, habrá cambiado, estará plena. Pero antes de la felicidad —que en Masumura nunca es del todo alegre—, jugará al *ping-pong* tras servir a los invitados de sus hermanastros unos refrescos de naranja cuyo brillo insoportable parece inundar todo el raudo plano secuencia. Dejará la bandeja con los refrescos a un lado y se quita el impuesto delantal de mucama para, por fin en colores neutros, dar una lección moral y deportiva. Más adelante, bailará con su padre —el finalmente revelado perfecto inútil— en un tugurio nocturno y aquí será el tinte de la luz el que guíe, dirija la escena: los rojos, violetas, amarillos o azules irán cambiando según la necesidad emotiva de un plano secuencia que, si bien carente de la ambición y el patetismo, recuerda a su gran maestro de la Daiei, Kenji Mizoguchi. Todo para que Yuko llegue, en fin, al mismo monte sobre el que había iniciado la película, desde donde había vislumbrado aquel cielo azul que tanto le había pesado hasta entonces y del cual finalmente podrá desistir. Se despedirá de este cielo, de su color y de la carga emocional de no saber si tiene madre, de un antiguo y tormentoso amor, y todo lo hará envuelta en el vestido que compró durante una de las escenas más felices, una prenda blanca con rosas, que quizá no emane pasión alguna, mas sí vasta serenidad.

Las exploraciones cromáticas de Masumura seguirán su evolución natural y encontrarán variaciones en las composiciones verdes y apagadas de la trágica *El precipicio*, en los escarlatas pasionales de *Con el permiso de mi esposo*, y en los tonos carnosos que inundan la sensual *Esvástica / La diosa de la piedad* (*Manji*, 1964), para finalmente llegar a su punto más radical en *Tatuaje* (*Irezumi*, 1966), de entre sus cintas, la más temerariamente abstracta, indiferente y, por ende, moderna.

No parece casualidad que la cinta de Masumura más comprometida con los efectos que la plástica del cine puede ejercer sobre la puesta en escena parta precisamente de una obra pictórica, cuyo lienzo, adecuadamente para un cineasta tan interesado en lo carnal, sea la misma piel. Adaptar a Jun'ichirō Tanizaki no era algo nuevo para Masumura: lo

había hecho ya en *Esvástica* y lo volvió a hacer para *Chijin no ai* (1967). Pero lo que diferencia abismalmente a *Tatuaje*, por lo menos de la primera (puesto que no he visto la cinta de 1967), es que le importa muy poco Tanizaki. La grávida presencia del escritor y de su universo hacía de *Esvástica* una cinta demasiado verborrágica, cuyo intento de trasladarnos al mundo de ambiguas subjetividades y polifonías narrativas característico de quien publicara la novela en 1930 terminaba acercando demasiado al filme hacia un terreno alegórico muy poco fértil. En *Tatuaje* no solamente hay poco cuidado de transmitir fielmente la anécdota, sino incluso una expresa intención de vaciar al relato de todo lastre semántico. Si Édouard Manet fue el primer pintor insolentemente moderno por vaciar a las situaciones que pintaba de cualquier significado para convertirlas únicamente en juegos de luz, color y trazo (y por medio de este juego encontrar el camino para volver a estas situaciones), Masumura bien podría ser el primer cineasta japonés en hacer una película absolutamente moderna, que reniega de todo anclaje extracinematográfico, que «destruye el texto, haciendo que su significado no esté en el texto, sino precisamente en su destrucción».[4]

En *Tatuaje* ya no sólo no existe sospecha de sentimentalismo alguno, sino que tampoco hay siquiera intento de construcción: el relato empieza en frenesí y bajo el mismo ánimo nos presenta personajes que son instinto puro, violencia y fisicidad correspondidas con el áspero y abrupto trabajo de un *découpage* que se estrella y choca con la misma violencia: cada corte no es ya un movimiento, sino un golpe. Masumura se regocija en esta manera íntegramente física de filmar las batallas, tanto corporales como emocionales. En sus momentos más álgidos, se abstrae por completo de cualquier retórica para volverse pura forma: línea, movimiento, color. El filme nos hipnotiza por este movimiento interno no solamente dictado por el montaje sino, como en la obra de un pintor, por las relaciones internas entre los trazos. Ya no le interesa avanzar emocionalmente el relato —plenamente desdramatizado y antisentimental debido también a la distancia que permite su carácter histórico— solamente por medio de su característico sistema de montaje, en *Tatuaje*,

*El ángel rojo [Akai tenshi]*, Yasuzō Masumura, 1966.

la articulación del color es la que dicta las jerarquías y las direcciones de todo lo circundante. Masumura trabaja el encuadre anamórfico con el ojo de un pintor moderno: deja aparentemente vacío un extremo de la composición en 16:9 no solamente para resaltar lo que sucede en su otra parte —entiéndase la situación dramática siempre compuesta, en su interior, en 4:3—, sino también para potenciarlo, dirigirlo y, finalmente, transformarlo. A estos espacios vacíos los llenan líneas, figuras y, sobre todo, colores que actúan sobre la situación en sintonía o contraste. Y esta exploración profunda llega incluso a idear momentos donde el color reinante de la composición es modificado por desde el interior de la situación dramática: un hombre le levanta el kimono azul a la protagonista para develar en su interior otra tela de color rojo, lo que, al alterar radicalmente el tono reinante de la escena, la hace avanzar narrativa, atmosférica y emocionalmente sin necesidad de diálogos explicativos ni cortes. El color narra.

El filme termina con la destrucción de la propia imagen que generó inicialmente la ficción. Tras el asesinato que da fin a la película, hay un desvanecimiento a negro sobre el rostro de la mujer. Al no haber más tatuaje, no hay más colores, ni relato, ni tampoco mujer. Es claro que el cine narrativo no puede darse el lujo de entregarse por completo a la abstracción hedonista, y Masumura, por más moderno que haya sido, lo sabía. *Tatuaje* es también, encima del retrato de una araña dibujada con tinta negra y roja sobre una piel muy blanca, la historia de una mujer en guerra —claro que habría de escribirse otro texto sobre la polisemia de la guerra en la obra de Masumura— con todos los hombres. (Y en eso se parece a la célebre *El ángel rojo*). «Las relaciones entre hombres y mujeres son como una lucha a muerte», dicen en algún momento del filme. *Tatuaje* pone de manifiesto la misma condensación respecto a la convicción que habíamos experimentado anteriormente con algunas de las películas femeninas más grandes de Mizoguchi, aquellas que aseguraban por medio de sus portentosas narrativas una certeza análoga. Si bien es otro «cineasta de la lucha de los sexos»,[5] lo que hace a Masumura moderno frente a Mizoguchi, Sternberg o Hawks es que, como Manet respecto a Goya, logra el mismo cometido, mismo esplendor, «no a través no del exceso sino de la ausencia». Ausencia de sentimiento, de continuidad, de significados, de retórica. Presencia de cine. Ⓒ

**FUENTES**

[1] Una problematización fascinante de Masumura en cuanto que autor, entre otras cosas, se encuentra en: Sylvie Pierre, «Japon/castration», en *Cahiers du Cinéma* #224, octubre de 1970.

[2] Jonathan Rosenbaum y Hasumi Shigehiko, «Dialogue Between Shigehiko Hasumi and Jonathan Rosenbaum on Howard Hawks and Yasuzō Masumura (Tokyo, 3 December 1999)» en Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin (eds.), *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*, Londres, British Film Institute, 2003.

[3] Bernard Eisenschitz, «Bouge boucherie» en *Cahiers du Cinéma* #212, mayo de 1969.

[4] Georges Bataille, Manet. *A Biographical and Critical Study*, Lausanne, Editions d'Art Albert Skira, 1955.

[5] Sylvie Pierre, *op. cit.*

*Balada de un hombre común (Inside Llewyn Davis)*, Joel e Ethan Coen, 2013.

# Stan Brakhage: El universo pestañea

**JUDITH GUTIÉRREZ MORÁN**



La obra de Stan Brakhage es un discurso personal y corporal sobre el acto de ver y sentir el mundo. Personal, ya que para el autor es necesario estar emocionalmente involucrado en lo que se filma, y corporal en cuanto a la disposición del cuerpo para crear subjetividades. En tanto sus posibilidades y limitantes, la corporeidad interviene en el tipo de imágenes que contenemos y devolvemos al mundo, imágenes que se interiorizan a través de la experiencia individual y la percepción para transformarse y expandirse a través de la imaginación. Al haber una necesidad, activan la potencia creativa para ser reproducidas, resignificadas y expuestas en un medio, generando un ciclo de transformación de significados y signos.

Brakhage consideró como punto esencial el acto de ver, la cercanía de los ojos y el cerebro y la concientización de las

*The Wonder Ring*,
Stan Brakhage, 1955.



limitantes de su sentido de la vista (debilidad de percepción compensada por movimientos oculares más rápidos que el promedio), cosas que lo llevaron a desarrollar la idea del ojo interno, es decir, una visión que produce imágenes que se proyectan en la mente, forma primordial del cine.

Partiendo de la idea del ojo interno como primer lugar de creación de imágenes, es posible afirmar que la técnica y el significado de la obra de Brakhage se sustentan en la visión, pero, sobre todo, en la cualidad dramática de cómo es observado el objeto y cómo la continuidad de la visión determina una secuencia y una asociación de las imágenes.

En sus películas, se percibe la tensión entre el ojo-cámara y el objeto, el dinamismo dual de la mirada y el cuerpo en busca de cosas que se transformen ante el lente, la intensidad entre la transición de colores, texturas, escalas y velocidades, y la unión de fragmentos sobre temas como el nacimiento, la muerte y el erotismo para crear paisajes-poemas que nos revelan un misterio que escapa a la vista.

Esta relación perceptiva entre el cuerpo, el ojo, la cámara y la mente se expresa a través de movimientos de cámara sacádicos, cuyas variaciones radicales del enfoque, distorsiones de la lente e inversión de la imagen generan efectos ópticos que refuerzan la naturaleza sublime de las imágenes, las cuales, una vez montadas (en un tipo de montaje «extremo naturalista»), logran situar al espectador dentro de la mirada de Brakhage, posicionarlo en el sitio de los ojos del autor. Un espectador que mira una especie de presente absoluto, fragmentado y fluido, cargado de impresiones vitales, fragmentos de espacio y tiempo dislocados, continuidades cromáticas caóticas y afectivas, reflexiones poéticas, acercamientos deformantes, detalles texturizados, opacidades oníricas, efectos extáticos de luz, oscuridad enunciante, reflejos destellantes, espejismos y apariciones.

## Cine sin cámara



Influenciado por el expresionismo abstracto, Brakhage devino en un trance pictórico, un lenguaje de luz que se transforma y configura en torno a espectros de color y sus posibilidades. Así, Brakhage implementó otra serie de gestos estilísticos que recurren a la experiencia de la pintura, la impresión y el rayado sobre la superficie del material para crear un discurso visual en el que se percibe la vitalidad y la violencia del estado creativo, sus aspiraciones metafísicas y la poética del color y la forma.

Estas técnicas hacen visible al medio y a las posibilidades del trabajo plástico sobre la superficie de la película. Aunque esta forma de abordar y crear imágenes cinematográficas no es original de Brakhage —antes de él, autores como Norman McLaren, Isidore Isou, Len Lye y José Antonio Sistiaga realizaron obras que abrazan la materialidad del celuloide—, será él quien en todas sus etapas creativas explore al extremo la intervención del material fílmico.

**Imaginación como pensamiento e imagen de choque**

*But one can never go back, not even in imagination. After the loss of innocence, only the ultimate of knowledge can balance the wobbling pivot. Yet I suggest that there is a pursuit of knowledge foreign to language and founded upon visual communication, demanding a development of the optical mind, and dependent upon perception in the original and deepest sense of the word.*
**Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*[1]**

Las películas de Brakhage son una experiencia estética de choque. El espectador vive la ruptura temporal en la forma de ver e interiorizar el discurso. Las imágenes se vuelcan sobre la mirada revelando visiones y experiencias estéticas sublimes que sacuden la percepción y reactivan la imaginación como forma de pensamiento. Suprimen la anestesia de la representación a favor de una experiencia sinestésica que permite percibir las imágenes de manera objetiva y actual, y analizar la operación del lenguaje más allá del contenido. En este sentido, sus películas redirigen la atención de la mirada del autor hacia la del espectador, quien continúa el proceso de elaboración de la imagen a través del pensamiento.

*Imagine an eye unruled by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception. How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of 'Green'? How many rainbows can light create for the untutored eye? How aware of variations in heat waves can that eye be? Imagine a world alive with incomprehensible objects and shimmering with an endless variety of movement and innumerable gradations of color. Imagine a world before the 'beginning was the word.*[2]

Si bien el retorno a un estado de inocencia visual es algo imposible, la obra de Brakhage nos acerca a una recuperación de los sentidos, un redescubrimiento de la visión que estimula y genera subjetividades alternativas a la lógica y las convenciones narrativas.

*La imagen cinematográfica debe tener un efecto de choque sobre el pensamiento, y forzar al pensamiento a pensarse él mismo y a pensar el todo. Esta es la definición misma de lo sublime.*[3]

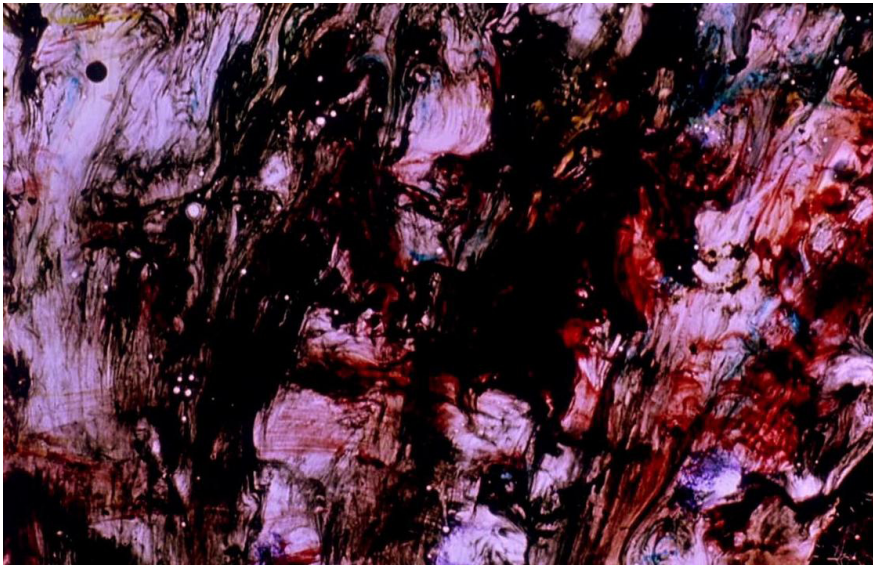
La poética visual de Brakhage es asimismo política en cuanto a su capacidad de generar estados de reflexión sobre la vida y el arte, y de vislumbrar cómo operan las subjetividades en la construcción individual y colectiva de la realidad para entender qué y cómo deseamos y la forma en que esto influye en nuestros actos. Con ello, trasciende las imágenes y las emociones que evoca; hace latente en el espectador la posibilidad de lo imaginario como potencia creativa que destruye *clichés* y reconfigura la realidad.





El interés de Brakhage por la poesía es anterior a su vocación fílmica. Con dificultades para entender los cantos de Ezra Pound, el cineasta insistió en la lectura y en la creación de poemas. Aunque las palabras no fueron el medio último por el cual el artista expresó la belleza de su imaginación, sus películas son poéticas.

A partir de la idea del ojo interno, la obra de Brakhage logra expresar estados internos que sugieren otro plano de experiencia subjetiva al capturar imágenes del mundo físico que devienen ante la mirada del autor en imágenes espectrales: imágenes opacas, no identificables y oscuras, cuyas características enfatizan su valor expresivo sobre su existencia en una realidad física. El equivalente literario a este proceso será la «escritura automática» que libera a la palabra de la representación, la gramática y la referencialidad.





*Rage Net*,
Stan Brakehage, 1988.

Otro aspecto relevante es la ausencia de la imagen sonora en la mayoría de sus películas, ya que, para el autor, el sonido cinematográfico era un error estético cuya función, la mayoría de las veces, era la de representar, distrayendo la atención de la imagen visual y el aura de la obra. Lo interesante de esta decisión creativa es que, cuando uno ve las películas silentes de Brakhage, hay un ritmo inherente en el montaje de luces y texturas, una musicalidad silenciosa dada por el efecto de *beat* que genera la sucesión de cuadros y los movimientos de cámara. La imagen es la que reverbera y emite pulsos que vibran dentro del espectador en un intento de alcanzar el profundo silencio de su interior.

## RAGE NET © 1988

*Anger is an energy*
**Public Image Limited**

Se lee en la parte inferior de una superfie negra con manchas rojizas: «RAGE NET © 1988 By Stan Brakhage».

Corte a otro cuadro negro con manchas rojizas en las que se lee de nuevo «RAGE NET», pero en una tipografía de mayor tamaño y con mayor tensión en sus líneas. La pantalla se va a negros por un lapso de aproximadamente dos segundos.

Rasguños verdes y amarillos sobre un fondo negro. En primer plano, un rasguño luminoso y blanco. Los rasguños aumentan de dimensión y se intensifica su danza flameante: RABIA.

Manchas de arcoíris bajo siluetas negras craqueladas que cambian de dimensión y se mueven sobre la superficie.

Arcoiris y caos que deviene de nuevo en rasguños verdes y amarillos. De nuevo arcoiris por un instante y regreso a la rabia verdiamarilla. Arcoiris que lucha contra la silueta negra. Momento púrpura-azul en primer plano sobre una superficie negra que cubre destellos de verdiamarillo: belleza.

Estridencia de estrellas verdes, amarillas y blancas, luminosas, rasguños pequeños verdiamarillos y pequeñas estrellas blancas. Negro. Superficie negra con manchas rojizas. Se lee: «by Brakhage». Corte a superficie negra con manchas rojizas, se lee de nuevo «RAGE NET © 1988 By Stan Brakhage».

Describir la obra fílmica-pictórica de Brakhage es una tarea difícil. La naturaleza dinámica y bidimensional de la obra está dada por la fusión de dos artes (pintura y cine), en la que las siluetas informes de color pintadas sobre el negativo se actualizan en cada fotograma y devienen en espectros de color impredecibles durante su proyección: un baile cromático de

auras. Más que definir o narrar una situación, buscan expresar la esencia del sentido y sentimiento de un acontecimiento y generar un choque en la percepción y la psique a través de nuevas formas de representación que generen nuevas formas de pensamiento.

Una de las más visibles influencias del director es la obra del pintor expresionista abstracto Jackson Pollock. El gesto pictórico de Brakhage retoma la energía y el impulso del color que explota e imprime formas que se yuxtaponen sobre el negativo, pero, a diferencia del espíritu dionisiaco de Pollock, en la obra de Brakhage se percibe una búsqueda mística de aprehender el mundo.

*Rage Net* (1988), película-pintura de 38 segundos, es un discurso discordante entre entidades de color en una atmósfera oscura. Ciclo arrítmico de destrucción-creación, pulsión que deviene en gestos pictóricos cargados de afectos, siluetas de luz y color cuya intensidad y energía transmiten la potencia del impulso que se sublima, transforma y materializa. Ç



**FUENTES**

[1] Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*, Nueva York, Light Industry/ Anthology Film Archives, 2017, p. 134.

[2] *Ibíd.*, p. 89.

[3] Gilles Deleuze, *La imagen movimiento*, Barcelona, Paidos Ibérica, 1984, p. 121.

# Ruben Östlund: La sátira desenmascaradora

**JUAN ORDORICA FERNÁNDEZ**



Ruben Östlund es un cineasta sueco nacido en 1974 en Gotemburgo, Suecia. En los años noventa, se dedicó a dirigir películas deportivas de esquí. Posteriormente, entró a estudiar cine en la Universidad de Gotemburgo. Ha dirigido cinco largometrajes: *Gitarrmongot* (2004), *Involuntario* (*De ofrivilliga*, 2008), *Play* (2011), *Fuerza mayor* (*Turist*, 2014) y *The Square* (2017). Sus cortometrajes destacados son *Scen nr: 6882 ur mitt liv* (2005) y *Händelse vid bank* (2010).

Östlund tiene una mirada aguda sobre el comportamiento humano, particularmente en su respuesta a situaciones límite. Él mismo fue el mejor en resumir su cine cuando dijo «Básicamente, todas mis películas son de gente que intenta evitar perder las apariencias».[1] Sus personajes se enfrentan a situaciones que los arrinconan y, como resultado, reaccionan de forma contraria a la lógica que ellos tienen de sí mismos. A Östlund le interesa el choque entre nuestras expectativas culturales y lo básicos que son nuestros instintos,[2] así devela la fachada que ponemos frente a la sociedad y frente a nosotros mismos, y lo absurdo del mundo contemporáneo.

*The Square*,
Ruben Östlund, 2017.





Al ser cuestionado por su preferencia por los planos abiertos y sin cortes, Östlund ha dicho que sus inicios filmando esquí tienen parcialmente que ver, ya que, en las películas de esquí, es importante tener al esquiador en un plano abierto para observar la ruta y cómo éste toma decisiones sobre la marcha. Un corte significa que algo salió mal durante el descenso. Un plano largo sin cortes es mucho más efectivo para transmitir la destreza y la emoción de un esquiador realizando acrobacias aéreas.[3]

Es curioso observar que, en sus películas posteriores, el plano abierto y sin cortes tiene el propósito opuesto. En vez de mostrar la destreza del deportista, ahora Östlund lo utiliza para mostrar los momentos en los que, si sus personajes fueran esquiadores y las montañas fueran situaciones sociales, se estrellan, se caen o tambalean.

En *Involuntario*, la cámara siempre está fija y no hay cortes en las secuencias. La forma es rígida y los emplazamientos nunca son convencionales. En *Play*, nos enfrentamos a la misma rigidez con un solo movimiento casi imperceptible al final. En *Fuerza mayor* continúa su exploración de la cámara fija; sin embargo, a diferencia de *Involuntario* o *Play*, empieza a acercarse a sus personajes y sus secuencias empiezan a ganar emplazamientos, especialmente cuando se trata de conversaciones.[4] Tanto en *Fuerza mayor* como en *The Square*, cuando los personajes conversan, los aísla, ya sea de forma individual o en grupos, y usualmente coloca la cámara en medio de las partes que participan en la conversación: nos coloca en medio de la situación como testigos atrapados en un momento incómodo.

**Roy Andersson y Östlund (no todo es triste en Suecia)**

*BQuiero empezar con un diálogo acerca de ética y seriedad entre otras cosas. Ahora, es importante que, con la palabra seriedad, no me refiero a lo opuesto a las palabras 'broma' o 'hilarante'. Me refiero a una actitud de tomarse las cosas en serio, mirar las cosas con cuidado. Llevar las cosas a su conclusión, sacar conclusiones, aclarar algo que de ninguna manera requiere incluir un mal humor o la ausencia de bromas...*

**Ruben Östlund traduciendo un texto de Roy Andersson en Filmfest München**

Hay una conexión evidente entre Roy Andersson y Östlund. Ambos son suecos de Gotemburgo, ambos utilizan planos largos, abiertos y fijos en sus películas y ambos presentan una mirada satírica, humorística y altamente crítica de la vida actual. También es interesante observar en el cine de ambos que no tienen una estructura dramática convencional, sino que presentan una serie de viñetas. En el caso de Östlund, las cinco historias independientes e inconexas de *Involuntario* o la compilación de momentos dislocados que vive el personaje de *The Square*, donde, aunque sí hay un hilo narrativo, es muy delgado. Más que contar una historia, le interesa mostrar a sus personajes en situaciones específicas, arrinconarlos y ver cómo reaccionan.

Evidentemente, Andersson ha sido una de las influencias de Östlund. Sin embargo, hay grandes diferencias entre el cine de ambos y pienso que esas diferencias se reducen al punto de partida de cada uno.

Los referentes de Andersson son pictóricos. Él mismo ha dicho que las mejores pinturas de la condición humana muestran planos abiertos.[5] En este sentido, Andersson es un Bosco contemporáneo. Sus películas están llenas de imágenes surreales y grotescas. Además, en su cine opera un mecanismo brechtiano, por eso sus personajes están claramente maquillados como si fueran cadáveres preparados para un velorio y las interacciones entre ellos son frías y desprovistas de intención.

Por otro lado, Östlund parte de un lugar menos esperado y mucho más reciente, pero no por eso menos válido e interesante: los videos de internet y YouTube. Östlund busca recrear la sensación de aquellos videos morbosos que incidentalmente capturan momentos de la vida, desde lo más terrible hasta lo más burdo.[6]

Es lo que yo llamo la cámara-testigo azarosa.

*Involuntario (De ofrivilliga)*, Ruben Östlund, 2008.

**La cámara-testigo azarosa**

La cámara de Östlund es un testigo incidental que permanece alejado de las situaciones. Como el de cualquier video de YouTube, capturado por un desconocido o una cámara de seguridad, donde los protagonistas no son conscientes de que están siendo grabados. Imágenes que consumimos por morbo porque están dotadas de realidad. Sucesos documentales puros. Varias secuencias de sus películas tienen referentes directos en videos de YouTube, como la escena del autobús o el llanto de Tomas en *Fuerza mayor*.

Por eso, para Östlund es necesario crear minuciosamente las situaciones en las que se ven envueltos sus personajes y que éstas tengan una sensación de realismo incuestionable. No hay un distanciamiento brechtiano como en las cintas

*Play*,
Ruben Östlund, 2011.



de Andersson, sino todo lo contrario, se intenta dotar la imagen del mayor realismo posible, pero alejándose del *cliché* que tampoco es real. Situaciones que parezcan espontáneas o cotidianas para colocar al espectador como si fuera un testigo en la calle o como un invitado que se ve atrapado en una discusión ajena.

A diferencia de varios videos de internet, la cámara nunca peca de estar mal operada, de hecho, da la sensación de no estar operada, sino simple y severamente emplazada. Cuando se llega a mover, el movimiento se siente mecánico, como realizado por control remoto. Sus acercamientos dentro de un plano suelen ser digitales. Todo movimiento o acercamiento está desprovisto de humanidad.

Me parece importante señalar que, a pesar de su cámara aparentemente fría y deshumanizada, la mirada de Östlund no carece de simpatía por sus personajes, sino todo lo contrario. Sus personajes son ingenuos, orgullosos, temerosos

e inmaduros y presentan una imagen de ellos muy superior a su realidad. Podríamos decir que son tontos. Sin embargo, el director muestra mucha simpatía por los tontos y sus esfuerzos por no parecerlo. Su mirada no tiene nada de condescendiente: es la mirada de un tonto que se sabe tonto y ve a los otros como él.

A través de su cámara-testigo azarosa, crea la sensación de que observamos algo que realmente aconteció. Por eso varias de sus secuencias son brutales, el ejemplo más claro es la escena de la avalancha en *Fuerza mayor*, donde la posición de la cámara, la óptica, el plano sin cortes, los personajes que se encuentran alejados en una de las muchas mesas de comensales —sólo distinguibles por sus chamarras coloridas— y el manejo de los extras que reaccionan en conjunto hacen que uno sienta que lo que ve es real. También podríamos mencionar *The Square*, cuando el colega de Christian cuida el auto y se enfrenta a unos potenciales agresores que permanecen fuera de cuadro.

Más allá de adoptar el medio mismo de los videos de internet, como el punto de vista de una *webcam* (que utilizó una vez para una escena de *Involuntario*), un celular o una cámara de seguridad, el cine del sueco busca la sensación de esos videos a través de su puesta en cámara, sonido y escena, algo sumamente contemporáneo, hecho, no exclusivamente, pero sí tomando en cuenta al espectador de hoy que vive rodeado de pantallas.

**Cómo reírse de la modernidad: Jacques Tati**

La obra de otro autor en la que podemos observar similitudes (especialmente en *Fuerza mayor* y *The Square*) es la de Jacques Tati. Hay en ambos una aguda observación de la vida moderna, así como el uso de planos abiertos, fijos y con pocos cortes para mostrar situaciones vergonzosas donde los personajes entran en conflicto con el espacio. Pienso en la secuencia de *Fuerza mayor* donde la pareja no puede discutir porque alguien los observa en el pasillo del hotel que se ha convertido en su prisión o en *The Square*, cuando Christian busca a sus hijas en un centro comercial o cuando un empleado de limpieza maniobra entre una instalación de arte contemporáneo que consta de bultos de tierra.

El uso del sonido de Östlund en ocasiones es muy semejante a Tati, ya que enfatiza sonidos de aparatos mecánicos o tecnológicos, como el ascensor que transporta a los esquiadores a la cima en *Fuerza mayor* o el sonido de sillas derrumbándose en el museo que evitan que Christian y Anne puedan tener una conversación fluida en *The Square*. Como en el cine de Tati, la tecnología se rebela contra los personajes. Cuando los personajes se cepillan los dientes con cepillos eléctricos en *Fuerza mayor*, resulta una observación muy a la Tati, al mostrar el grado de absurdo que nuestra búsqueda de comodidad ha alcanzado, donde no somos capaces de cepillar nuestros propios dientes.

Los celulares siempre son parte de algún conflicto para los personajes. En *Play*, los niños negros roban celulares y estos dispositivos fallan cuando los niños de clase media intentan comunicarse con sus padres. En *Fuerza mayor*, el video del celular es la prueba innegable de que Tomas abandonó a su familia durante la avalancha, video que él mismo captó antes de que pareciera que la avalancha iba a salirse de control. El propio celular de Tomas se rebela en su contra y evidencia su verdadera naturaleza. De igual manera, en *The Square*, todo el conflicto que lleva al personaje de Christian a una serie

*Fuerza mayor (Turist)*, Ruben Östlund, 2014.

de enredos que acaban con su despido está relacionado con el robo de su celular y la obstinada travesía por recuperarlo. Pero Östlund no contrapone la vida moderna con un antiguo modo de vida más sencillo o tradicional, como lo hacía Tati con el Sr. Hulot. No piensa en un modo de vida más simple y tradicional porque, a diferencia de Tati, él vive como sus personajes, en una sociedad moderna, civilizada y políticamente correcta. Es un burgués, escandinavo, moderno. Lo que vuelve la mirada del cineasta tan particular es que es una mirada desde el interior. Es consciente de lo que lo rodea y no teme señalar lo absurdo de su modo de vida. Por eso su cine es sumamente personal. Él mismo lo ha dicho cuando habla de asesinatos representados en el cine: «muchos directores matan gente como si nada. Yo nunca he experimentado algo así en mi vida. Y quiero que mis películas sean fieles a mi experiencia».[7]

**El discreto encanto de la burguesía**

Sus películas suceden en Suecia. El contexto es el de la individualista, políticamente correcta, idealizada y ultracivilizada sociedad escandinava. Es el lugar del mundo donde no pasa nada y todo funciona perfectamente. Es ahí donde, a través de los llamados problemas del primer mundo, observamos lo frágil y falsa que es la fachada de esa utopía.

En las secuencias que dividen los días en *Fuerza mayor*, observamos el hostil ambiente de tormentas de nieve en los Alpes y los esfuerzos humanos por controlarlo. Esas secuencias son una alegoría del hombre que intenta controlar las fuerzas de la naturaleza, sus instintos más básicos y profundos, pero, como muestra la película, son intentos que eventualmente fallan.

El personaje de Ebba enfrenta la realidad de que el hombre con quien se casó parece ser un cobarde que abandonó a su familia en un momento que parecía el fin. Poco a poco, se da cuenta de que todo lo que ella daba por sentado no es más que una fachada, un ideal falso con el que creció. Es tal su conmoción que se altera cuando discute con Charlotte, la amiga independiente y sexualmente abierta. La sola presencia de ese personaje pone en cuestión todo lo que Ebba es y todo en lo que creía. Ante su crisis, Ebba dice: «Estoy en un hotel de lujo y no estoy feliz».

Por eso, cuando van rumbo al aeropuerto al final y el conductor parece no dominar el camino, todos se bajan del autobús contagiados por una histeria colectiva iniciada por Ebba. Todos excepto Charlotte: ella es la única que decide permanecer en el autobús y es quien, al parecer, llegará al

*The Square*,
Ruben Östlund, 2017.

aeropuerto sin dificultades. Porque ella no tiene miedo, porque es sincera consigo misma y porque no forma parte del rebaño al que pertenece la mayoría que termina caminando temerosa, confundida, insegura pero reconfortada en que va acompañada en rebaño. Es una caminata que nos recuerda a la caminata sobre la carretera de *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972), de Luis Buñuel.

Östlund nos invita de forma sutil a cuestionar nuestra posición acomodada, nuestra forma de vida o nuestras aspiraciones, y nos recuerda que estamos solos, que el mundo es un caos y que, aunque parezca aterrador, no hay que temer, sino reír e intentar ser honestos con nosotros mismos.

**Formas de representación**

En *Händelse vid bank*, Östlund recrea un robo de banco que atestiguó junto con un amigo. Su forma de grabarlo es con una cámara fija, imitando a una cámara de seguridad de la calle, y dentro de esa imagen realiza distintos reencuadres con el uso de un *zoom* digital. De nuevo nos enfrentamos al plano severamente fijo y sin cortes de su cámara-testigo azarosa. Sobre el incidente, el realizador ha mencionado:

> Vimos algo de repente donde nuestro único referente eran las películas. Cuando lo vimos en la realidad parecía surreal. No encajaba nuestras expectativas. Eso me hizo muy consciente de como las imágenes en movimiento habían cambiado la forma en la que veo la vida y la forma en la que me comportó.[9]

Muy consciente del poder de afectación que tiene el cine, es muy meticuloso con las imágenes que pone en pantalla. Para él,

> imitamos lo que vemos... Mira cualquier tiroteo escolar. Las imágenes que los asesinos toman de sí mismos en el espejo. Es obvio que están copiando un personaje... es lo mismo con nuestra representación del romance. La gente que ama las comedias románticas son quienes más se divorcian. Pasan a la siguiente pareja. A la siguiente comedia romántica... De nuevo, tenemos que mirar el tipo de imágenes que producimos. Hombres jóvenes violentos. Mujeres como objetos sexuales. No podemos culpar solo a ciertos individuos. Tenemos que poner toda la cultura en contexto. ¿Cómo llegamos aquí? ¿Qué hacemos ahora?[10]

Östlund nos muestra el tablero de juego de la sociedad y pone en evidencia las fichas que jugamos. Un claro ejemplo en *The Square* son las imágenes de indigentes que habitan las calles de Estocolmo. Una de las primeras secuencias en la película es la de un indigente sentado en la calle; empezamos a escuchar a una chica que pide dinero a los peatones para «salvar la vida de un ser humano», sin embargo, es completamente indiferente hacia el indigente que está cerca de ella.

Su cine cuestiona el modo de ser del hombre civilizado en la era de la corrección política, la individualidad y la tecnología. Ridiculiza la racionalidad de la que nos solemos jactar y lo hace con una mirada distante, satírica pero siempre empática. Remueve la máscara social. Nos mete en los momentos incómodos donde la comunicación falla o se sostiene con muletas. Nos muestra a gente que quiere aparentar estar bien o quedar bien. En sus películas, nos reímos porque las situaciones son ridículas, porque hemos vivido situaciones similares. Nos saca de la automatización de la vida. Nos muestra el absurdo al que hemos llegado. Su humor es profundo porque nos enfrenta a cuestionar por qué nos complicamos tanto y nos hace preguntarnos: ¿por qué vivimos como vivimos? ©

FUENTES

[1] Xan Brooks, «Ruben Östlund: 'All my films are about people trying to avoid losing face'» en *The Guardian*, 2018, consultado por última vez el 18 de septiembre de 2019 en: https://www.theguardian.com/film/2018/mar/11/ruben-ostlund-the-square-interview-force-majeure

[2] *52 Insights*, «Ruben Östlund The End of Man» en *52 Insights*, 2018, consultado por última vez el 18 de septiembre de 2019 en: https://www.52-insights.com/interview-ruben-ostlund-the-end-of-man-film-the-square/

[3] Mathias Korsgaard, «The Origins of Ruben Östlund's Long-Take Style». 16:9 *Film Journal*, 2017, Disponible en https://vimeo.com/groups/35mmandrisdamburs/videos/244062971

[4] Violet Lucca, «Interview: Ruben Östlund» en *Film Comment*, 2014, consultado por última vez el 18 de septiembre de 2019 en: https://www.filmcomment.com/blog/interview-ruben-oestlund/

[5] Filmmakers Live: Roy Andersson & Ruben Östlund, Filmfest München, 2011, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=nsCUTII3aT4

[6] TIFF Originals, «The Best Uses of Moving Images Have Happened on Youtube | Ruben Östlund | TIFF 2017», YouTube, 2017, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=LkajhLaZU6U

[7] Xan Brooks, *op. cit*.

[9] Henry Barnes, «Force Majeure's Ruben Östlund: 'Men are made to feel like they should protect'» en *The Guardian*, 2015, consultado por última vez el 18 de septiembre de 2019 en https://www.theguardian.com/film/2015/apr/09/force-majeures-ruben-ostlund-men-are-made-to-feel-like-they-should-stand-up-and-protect-someone

[10] Xan Brooks, *op. cit*.

# Los hermanos Coen: El sinsentido cinematográfico

**SEBASTIÁN R. R.**



## El absurdo expuesto

En el cine de los hermanos Joel e Ethan Coen, el aparente absurdo existencial está expuesto y es explorado extensamente a través del medio cultural estadounidense. Siendo judíos en el llamado Midwest estadounidense (específicamente, son de Minnesota), su condición de *outsiders* marcó su formación y pensamiento. Joel se formó como cineasta, mientras que Ethan se tituló en filosofía con una tesis sobre los últimos escritos de Ludwig Wittgenstein. Este contexto dio en conjunto la visión de los filmes de esta dupla que expone el absurdo en todo su esplendor: el de las convenciones y estructuras sociales, el de los deseos y líneas de acción individuales, y el de la existencia en sus coincidencias y sinsentidos.

El absurdo que evidencian los Coen tiene dos posibles facetas: el absurdo terrible o el absurdo hilarante. En varias de sus películas, éstos llegan a combinarse y sucederse, como en *Balada de un hombre común* (*Inside Llewyn Davis*, 2013) o

*Fargo*,
Joel e Ethan Coen, 1996.



*Barton Fink* (1991). Este absurdo lleva a sus protagonistas a búsquedas laberínticas y a cuestionar el sentido del mundo, y es su capacidad de superar el sinsentido o no darse cuenta del mismo lo que determina sus destinos.

Esta exposición del sinsentido es un cuestionamiento directo no sólo de la idiosincrasia estadounidense, sino de la lógica occidental en general. En ese sentido, su filmografía es un recorrido por el panorama de ese país pasando por ocupaciones y roles, evidenciando las estructuras sociales, políticas y culturales para encontrar el vacío de la totalidad y el sentido de la pequeñez.

Su análisis de las estructuras que conforman el mundo moderno pasa también por una deconstrucción de los géneros cinematográficos típicamente estadounidenses, como lo son el *western* o el *film noir*. La conciencia histórica deviene en homenaje, burla y apropiación en la obra de estos hermanos, presentando películas que mezclan géneros, como su debut *Simplemente sangre* (*Blood Simple*, 1984) o *Sin lugar para los*

*débiles* (*No Country for Old Men*, 2007); así como películas que homenajean y se burlan como *¡Salve, César!* (*Hail, Caesar!*, 2016) o *La balada de Buster Scruggs* (*The Ballad of Buster Scruggs*, 2018).

Si bien los géneros cinematográficos son una adaptación de la literatura que pareciera evadir lo cinematográfico, lo cierto es que su conformación implicó la codificación y estructuración de formas, como menciona Gilles Deleuze en *La imagen movimiento*. Estas formas son producto de la construcción de un lenguaje que tuvo lugar en Estados Unidos desde los tiempos de Edwin S. Porter y D.W. Griffith. El montaje convergente y paralelo que se codificó llevaría a la constitución de lo que Deleuze categoriza como la «imagen-acción», un montaje donde la imagen presenta contextos y personajes que habitan este contexto, quienes realizan acciones en aras de transformarlo en una cadena de acontecimientos. Estos contextos y acciones derivan en distintas vertientes que conforman los llamados géneros clásicos del cine hollywoodense, formando una red de estructuras semánticas y sintácticas que el público mayoritario ha llegado a reconocer fácilmente.

El cine de los hermanos Coen es consciente de estas formas y de su posición dentro del entramado cultural cinematográfico. Como absurdistas que son, los Coen dinamitan estas relaciones sintáctico-semánticas en sus filmes, ya sea removiendo el contexto espacial absoluto de los viejos géneros (filmando un *noir* en un espacio típicamente de *western*) o alejando la película de la resolución esperada por el género (un *western* en el que nadie obtiene nada a pesar del desarrollo de las acciones o una película de crimen en la que la ingenuidad derrota a la barbarie).

Muchas de estas cintas involucran múltiples líneas narrativas que se intersectan de manera compleja, construyendo un laberinto que es explorado hasta llegar a un centro vacío. Estas construcciones resultan complejas, casi como un juego lógico a resolver como parte del proceso creativo y de recepción del espectador. El nihilismo se presenta como un punto final y de partida en sus películas, como la elección entre la desesperación o el humor, ya que las grandes narrativas están vacías.

### El proceso dual como estética

Todo arte tiene su especificidad y, para que exista la autoría, es necesario que el creador sea consciente de ésta y que su reflexión al respecto se vuelva parte integral del proceso creativo. Los Coen son un caso particular, mas no único, en la historia del cine, ya que su condición de dupla creativa no es la norma en las artes. La posibilidad de construir en pareja todas las partes del proceso creativo de la película les permite dos cosas aparentemente opuestas: la posibilidad de discutir las ideas subjetivas y transformarlas como producto de esa dialéctica, y la solidez del acuerdo para delegarse mutuamente las tareas de la creación cinematográfica.



Esto contribuye a su estética al permitir una gran libertad de escritura, ya que las ideas les llegan y las discuten sin pensar en la estructura como un todo. Ellos mismos declararon:

> Nos aparecemos en la oficina. ¿Es eso un método? Es hasta allí que hemos formalizado el proceso, asistematizado. Nos aparecemos en la oficina, hablamos, hablamos sobre la escena. Lo hacemos juntos. No hacemos escaleta, así que no tenemos tareas que repartirnos. Sólo empezamos con la primera escena y la hablamos, la escribimos, procedemos a lo que sigue.[1]

*Simplemente sangre*
*(Blood Simple)*,
Joel e Ethan Coen, 1984.

En contraste con la libertad con la que preparan el argumento de sus filmes, la construcción de sus secuencias obedece a una disciplina férrea de la puesta en cámara. La construcción de sus laberintos y líneas paralelas sería imposible de otra manera, por lo que llevan el juego laberíntico a lo formal. Esta dualidad entre libertad y disciplina es un reflejo de su dinámica como dupla creativa total, ya que, si bien dinámicas como esa surgen de la colaboración de escritores y directores, la diferencia reside en el mantenimiento de la dupla para todo el proceso.

Un ejemplo de la planeación meticulosa de su trabajo es la construcción de las conversaciones. Casi siempre son filmadas mediante un máster con protecciones, conformadas por planos correspondientes de los actores en los que cada parte dialogante está aislada de la otra por el encuadre. Este sistema pareciera dejar mucho a la puesta en escena como tal, pero los Coen le dan la vuelta, ya que construyen estos planos pensando en el montaje semielíptico y en la construcción de silencios que ahonden la situación.

Una idea importante en las películas de los hermanos Coen, además de las construcciones laberínticas del espacio y el vacío de significado o trascendencia de las situaciones, es el retrato de los afectos que sufren sus personajes. Las personalidades que suelen presentar son las de hombres y mujeres que no destacan mucho, sino que más bien están frustradas por la discordancia entre sus deseos y sus capacidades. Al verse enfrentados al sinsentido y al absurdo, se vuelven ellos mismos absurdos y carentes de motivación.

La progresiva o repentina toma de consciencia de estos personajes suele presentarse a través de la construcción de un afecto subjetivo que pone al mismo nivel lo visto que al observante. Esto se refleja técnicamente en el uso de lentes grandes angulares en general, dotando de uniformidad a la imagen. También conlleva una estética del retrato particular: las líneas y movimientos de los cuerpos resultan especialmente remarcados por la óptica, lo que resulta en la caricaturización, así como en el reconocimiento del espacio: los personajes son su contexto.

Además del uso de la óptica para uniformizar espacios y cuerpos, los Coen utilizan el movimiento de cámara como representación de la afección, ya sea para demostrar la adrenalina —como en el caso de *Educando a Arizona* (*Raising Arizona*, 1987) o *Sin lugar para los débiles*— o la antelación —como en *Simplemente sangre*, *Balada de un hombre común* o *El hombre que nunca estuvo* (*The Man Who Wasn't There*, 2001)—.

Recapitulando el análisis de este ensayo, podemos recuperar dos elementos de orden formal que dan fondo en las películas de los Coen. El primero sería el espacio-laberinto en el que sumergen a sus personajes, surgido de la yuxtaposición de planos, tramas y lugares en el montaje y en la puesta en cuadro. El segundo sería el uso de la repetición auditiva, visual o audiovisual secuenciada para remarcar los absurdos y los ciclos que conforman la existencia. A continuación, analizaremos brevemente cada idea.

Como ya ha sido mencionado, los hermanos Coen construyen laberintos que recorren sus personajes, ya sea por la multiplicidad de espacios o por la búsqueda infructífera que llevan a cabo. Considero que hay dos películas que ejemplifican esta idea de manera total: *Sin lugar para los débiles* y *Balada de un hombre común*.

En la primera, se nos presenta una trama triple que se irá enredando y separando debido a las complicaciones de la acción y de las situaciones. El juego de búsqueda que se da entre los tres protagonistas deviene en rastreo, escondite y huida en múltiples ocasiones, enfrentando a las personas con los espacios. En la secuencia donde Llewelyn Moss intenta escapar con el dinero por el que lo persigue Anton Chigurh, en montaje paralelo vemos al segundo buscando a Llewlyn usando el rastreador que lleva el dinero robado. Llegado el momento, Chigurh irrumpe en la habitación donde él cree que se encuentra su objetivo y mata a todos los que se encuentran dentro. Mientras hace esto, vemos a Llewelyn escuchar indicios de violencia. No entendemos muy bien lo que pasó. Es hasta el final de la secuencia, cuando Chigurh se asoma por la ventilación que conecta ambos cuartos, que comprendemos que el maletín se encontraba en el ducto y que Llewelyn estaba en el cuarto adyacente al de la matanza. Este desconcierto se logra a través del espacio y del montaje, que se muestra de manera simétrica pero invertida, dando la sensación de que los dos estuviesen en el mismo cuarto.

Otro ejemplo es la multiplicidad de cuartos y casas visitados por el protagonista de *Balada de un hombre común*. Citando a Jorge Ayala Blanco:

> El nomadismo perdedor se estructura como una desesperante desesperada serie de actos vitales fallidos, al azar de un itinerario humano de encuentros con nefastos personajes límite que van descubriendo y acotando diversas dimensiones de ese masoquista sublime...[2]

*Sin lugar para los débiles (No Country for Old Men)*, Joel e Ethan Coen, 2007.



La serie de personajes que irán irrumpiendo son asimilados a los espacios que habitan, siendo la particularidad del protagonista su desarraigo y falta de permanencia. Esto termina siendo irónico, ya que al final de la película pareciera que se repitiesen los acontecimientos del inicio, en los mismos espacios con las mismas reacciones y hasta la misma puesta en escena. El personaje se encuentra en un laberinto del que no encuentra la salida, encerrado en un círculo que toma forma temporal y espacial.

### La repetición-pulsión

El laberinto de los Coen contribuye a la construcción de otra idea constante en sus filmes, la de la repetición de imágenes a través del tiempo y los medios del lenguaje cinematográfico. En *El gran Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998) o *Barton Fink*, la repetición de elementos trasciende los medios, jugando con las palabras y eliminando su sentido lógico. Este recurso

auditivo refuerza la idea de ironía de los mundos coenescos: la introducción de la pareja de perdedores enamorados en el delirio de la cárcel de *Educando a Arizona* o la introducción y conclusión del delirio alcohólico, melancólico y misántropo en *Balada de un hombre común*.

Más allá de las funciones narrativas de la repetición, los Coen se deleitan en explorar las sonoridades de las distintas variantes dialectales estadounidenses. La repetición se vuelve un juego sonoro que busca explotar el acento, léxico y particularidades de los personajes en relación a su contexto: puede que de allí deriven vínculos o malentendidos. Un claro ejemplo de esto es *Fargo* (1996), que se desarrolla en las gélidas planicies de Minnesota, en una región donde el inglés se ve afectado por el influjo de inmigración escandinava a finales del siglo XIX.

La repetición deviene pulsión en el montaje, pulsión que puede encontrar una resolución o no a través de la exploración del montaje laberíntico que recorren sus películas. La pulsión es característica esencial de los espacios, volviendo a Estados Unidos en una gran cuna de neurosis sin resolver.





**¿Un cine neoclásico o posmoderno?**

El cine de los Coen está inscrito en las formas convencionales de la narrativa hollywoodense. Sin embargo, su obra es consciente de la historia de estas mismas formas y sus particularidades, por lo que las fuerzan hasta encontrar un vacío que ellos perciben como la base de la cultura estadounidense. Aquí cabe entonces preguntarse si los Coen podrían adscribirse en alguna categoría contemporánea de lo cinematográfico, como son lo neoclásico o lo posmoderno.

Estas categorías corresponden a dos formas de relación con lo clásico, referente más a contenidos y relaciones semántico-sintácticas que a las formas per se. Deleuze define en *La imagen tiempo* al cine clásico como aquel que hace una presentación indirecta del tiempo a través del montaje de los planos y la construcción del movimiento, mientras que el cine moderno se definiría por la presentación de situaciones ópticas y sonoras puras, no sometidas a su interrelación, sino más bien presentando el tiempo directamente y construyendo sus propios relatos en paralelo y en el resultado de yuxtaponerlos.[3]

Esta segunda condición de la imagen resulta de la consciencia de lo cinematográfico por parte de los autores y de la experimentación, oponiéndose al llamado cine clásico. Los Coen se adscriben a este segundo, aunque algunas características de su obra (principalmente la relación de los discursos visual y sonoro) remiten a lo moderno. Podemos decir que su obra es eminentemente clásica con algunos resquicios de modernidad.

Respecto a la construcción clásica, sigue habiendo varias categorías. El cine neoclásico toma las formas y contenidos semánticos y sintácticos de lo clásico, añadiéndoles la potencia de innovaciones técnicas y tecnológicas, y la reflexión que otorga la distancia temporal. Lo posmoderno se definiría como aquel cine que retoma figuras clásicas y contenidos semánticos del mismo, pero dándoles la vuelta para hacer un extrañamiento y caer en el nihilismo y en el absurdo. La primera parte de la obra de los Coen corresponde con esta visión. Jorge Ayala Blanco sobre *¡Salve César!*:

> La mediación metamórfica redefine la vieja treintona posmodernidad en el cine (la de Ridley y Tony Scott, Alex Cox y Raúl Ruiz), a semejanza de otras películas reputadas (¿y repateadas o reputeadas?) menores de los hermanos Coen (*Un hombre serio* 09, *Temple de acero* 10 y así), como un reciclaje de antiguos modelos de relato y como un híbrido detonante, una mezcla bombástica de varios géneros fílmicos revisitados, corregidos y aumentados a placer (...)La mediación metamórfica tiene la convicción de que todo lo redime un dulce pero persistente toque de onirismo defasado, ligero hasta lo etéreo, acariciante y cómplice, hecho de sarcasmo puro y divertimento masoquista (...) y compacta edición ultralternante de Roderick Haynes, por cuya vía se incursiona (¿e incurre?) en la hipermodernidad, una forma extrema de la modernidad, que no debe confundirse con la posmodernidad, según Lipovetsky, y cuyas tres características condiciones genéticas aquí cabalmente se cumplen...[4]



Los hermanos Coen beben de las formas clásicas, produciendo un cine que va más allá de lo neoclásico o posmoderno. Mediante su apropiación del Hollywood clásico, exploran el ideario estadounidense y lo actualizan con la consciencia histórica y artística para exponerlo como la gran estructura vacía que ellos perciben que es.

Esto no significa que el absurdo conlleve miseria, ya que puede resultar en lo hilarante o en lo terrible, y una vez expuestas estas dos facetas, se podría encontrar el gozo. Quedan las pequeñas certezas y placeres de la vida donde radica el poco sentido a encontrar. La inocencia puede volverse contra el absurdo de la violencia, como en *Fargo*, o la despreocupación y ligereza pueden ser un estilo de vida deseable, como en *El gran Lebowsky*. Lo importante es no olvidarse del absurdo y ser felices a pesar de ello.

*El gran Lebowski*
*(The Big Lebowski)*,
Joel e Ethan Coen, 1998.

**FUENTES**

[1] Michael Bonner, «An interview with the Coen Brothers 'We sold out long ago...'» en *Uncut*, 2016, consultado por última vez el 1 de junio de 2019 en https://www.uncut.co.uk/blog/the-view-from-here/an-interview-with-the-coen-brothers-we-sold-out-long-ago-72768/2

[2] Jorge Ayala Blanco, «Los Coen y Burshtein: despojando» en *El Financiero*, 2014, consultado por última vez el 2 de junio de 2019 en https://www.elfinanciero.com.mx/opinion/jorge-ayala-blanco/los-coen-y-burshtein-despojando

[3] Gilles Deleuze, *La imagen tiempo*, España, Paidos, 1985.

[4] (Jorge Ayala Blanco, «Los hermanos Coen y la mediación metamórfica» en *Confabulario*, 2016, consultado por última vez el 18 de agosto de 2019 en https://confabulario.eluniversal.com.mx/los-hermanos-coen-y-la-mediacion-metamorfica/

*Did You Wonder Who Fired the Gun?*,
Travis Wilkerson, 2017.

# Escribir sobre el ocio

## Entrevista a Mariángel Solomita

**ASTRID GARCÍA OSEGUERA**

Para una persona que pensaba que ningún dibujo animado podría superar la comicidad de una película clásica de los cuarenta, quizá, el destino ya estaba sellado. Si, durante su infancia, pasó sus mejores tardes viendo *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) o *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), no resulta extraño que ahora se dedique a escribir, hablar, investigar, enseñar y reflexionar sobre cine: Mariángel Solomita Chiarelli nació en Montevideo, Uruguay, y, tras estudiar Ciencias de la Comunicación, su quehacer en torno al cine no ha dejado de evolucionar desde que comenzó su trayectoria como periodista de espectáculos, profesión que sirvió como primer eslabón en una serie de proyectos, ideas y ejercicios que han resonado en el universo de la cinematografía de su país. La entrevista a continuación da cuenta no sólo de estos logros, sino también de la semilla que provocó esta singular pasión por lo audiovisual.





***AGO: Mariángel, quisiera que me contaras de qué manera se entrelazó tu formación profesional en Ciencias de la Comunicación con la crítica cinematográfica. Sé que has estudiado diversos talleres al respecto, pero quisiera saber cómo es que se fue construyendo una vocación hacia lo cinematográfico.***

MS: El cine forma parte de mi vida desde que era niña. En las Navidades, algunos de los regalos habituales —incluso cuando creía en Papá Noel, imagínate— eran VHS con películas que mi madre pedía que le copiaran en un

*Rebeca (Rebecca)*,
Alfred Hitchcock, 1940.

videoclub, cada VHS tenía tres filmes. A los ocho años, me regalaron *Tres colores: Azul* [*Trois couleurs: Bleu*, 1993], de Krzysztof Kieślowski, y todavía recuerdo haberla visto un día de lluvia y no entender absolutamente nada, pero fascinarme con sus imágenes. Por esa edad, mi plan favorito para un sábado de tarde era ver *Lo que el viento se llevó*, *Rebeca* o *La extraña pasajera* [*Now, Voyager*, Irving Rapper, 1942] —era fan de Bette Davis— y me parecía que ningún dibujito podía ser más divertido que *El hombre que vino a cenar* [*The Man Who Came to Dinner*], una película de 1942, que dirigió William Keighley.

Además, también conocí en esa edad el universo de los rodajes de películas. En Uruguay no se filmaba habitualmente, pero, en lo poco que se hacía, mi madre solía tener participación, ya que había creado una empresa de representación de actores y modelos, entonces le pedían extras. Yo misma fui extra de la película *La trampa* (1994), de Ricardo Islas, que es un director de culto en nuestro país por sus bizarras películas de género. También se rodaban algunos servicios de producción para películas argentinas —me acuerdo de *Plata quemada* [Marcelo Piñeyro, 2000]—, así que yo desde chiquita empecé a ayudar a armar esos planteles, ir a las grabaciones, escuchar esas llamadas telefónicas, entender lo que es el *casting*...

Luego, cuando me convertí en periodista, mi primer paso fue en la revista *Sábado Show*, que era una publicación súper famosa de espectáculos perteneciente al diario *El País* (el medio más grande de Uruguay). Esta revista entrega unos premios anuales que son muy famosos, aunque desde hace

unos años se convirtió en una revista de farándula y, bueno, el primer premio que eliminaron fue el de cine. Por suerte, para esa etapa yo ya había pasado a la plantilla de espectáculos del diario y después me pasé a otra sección de investigación.

Unos doce años atrás, cuando ingresé, había áreas asignadas: un periodista de música, otro de teatro, otro de televisión, otro de cine... Y yo no tenía área, pero quería escribir, así que pensé: «¿de qué no escribe nadie?». Y nadie parecía estar viendo que se estaba desarrollando un sector cinematográfico en Uruguay, que la Cinemateca seguía viva y haciendo festivales interesantísimos donde venían directores de todo el mundo; así que ahí me metí yo y cubría absolutamente todo lo que pasaba en ese cine independiente que a nadie le interesaba, salvo que ganara algún premio en Berlín o participara en Cannes. Como era principalmente una periodista de cine, y me parecía que era necesario formar públicos, empecé a hacer muchos informes sobre el trabajo de los técnicos. ¿Qué hace un director de fotografía? ¿Cómo se elige la música para una película? ¿Qué quiere decir diseño de sonido? Hice varios talleres, tuvimos varias páginas *web* y una revista con amigos acerca de cine, y me pasé a la crítica, cosa que ya hacía en los artículos que escribía, pero mezclando entrevistas con apreciaciones formales.

Ahí empecé a viajar como jurado a distintos festivales, lo que fue absolutamente fundamental desde todo punto de vista, pero, por ejemplo, me entusiasmó para involucrarme en la dirección de la asociación de críticos local y darle más ímpetu a sus premiaciones, a realizar proyectos de muestras, de charlas con cineastas y de sumar gente joven que estaba haciendo crítica y también tenía esos intereses de tomarnos con seriedad el sector local y ampliar nuestros horizontes al viajar y probarnos en festivales.

***AGO: En ese sentido, sería interesante saber de qué manera comenzaste a relacionarte, no con el cine, sino con un entendimiento del lenguaje cinematográfico como una disciplina compleja. ¿De dónde nace o en qué momento surge una curiosidad tan profunda por la forma y el fondo de lo audiovisual?***

MS: En mí, primero fue un tema de emociones y luego llegó sensibilidad por el lenguaje expresivo, jamás por el *star system*: a mí me interesó entender cómo hacía un director y su equipo —incluyendo a los actores, claro— para generar un clima, una emoción, un tono, la forma en que se construía una escena, cómo se armaban los diálogos. Lo mismo me sucede con la literatura: yo soy de las que subrayan cada frase que les gusta y escribe comentarios, y en los momentos más neuróticos llevaba una libreta con las ideas de películas o frases de libros que me parecían más logradas; es decir, que tenían una estructura que encerraba una emoción con tal fuerza que yo sentía que era una verdad, un descubrimiento vital.

Lo mismo me pasó con la música, con el teatro y últimamente con algunos reportajes de periodismo narrativo. Sin embargo, creo que ningún lenguaje es tan fuerte como el audiovisual. Me sucede ahora, que intento escribir periodismo narrativo, que retengo por escenas y narro por escenas. Me doy cuenta de que mi esfuerzo es escribir como si estuviera filmando o como si estuvieran intentando reproducir una escena que estoy viendo en una película y me gusta mucho por todo lo que comunica, porque esa sería la única manera de conservar la totalidad de su intensión y de ser realmente empático: la forma en que el personaje dice la frase, cómo está su cuerpo cuando la dice, cuál es el escenario, cómo es la luz, cómo intervienen el resto de los personajes que lo rodean, todos esos detalles son imposibles de poner bellamente en una nota sin ser aburrida, barroca y, sin embargo, en cine, bastarían dos minutos de una buena puesta de cámara para tener condensada tanta información y con un sentido tan preciso.

***AGO: Tomando en cuenta que, además de escribir crítica de cine, te desarrollas profesionalmente como periodista en diversos ámbitos, ¿en qué se parecen y en qué se diferencian ambas actividades, las cuales parten de la misma especialidad: la escritura?***

MS: Yo me di cuenta de que quería escribir artículos sobre conflictos reales haciendo crítica de cine, porque escribir de cine es, sobre todo, hablar de cómo se plantean, se desarrollan y se resuelven los conflictos de todo tipo, en todo tipo de personajes, en todo tipo de sociedades. Luego está la otra parte, que es la de fascinarse con la genialidad de un equipo de realización para hacer esto con un estilo (como también hacen otras artes colectivas), para innovar en la forma, para desarrollar una discusión cinematográfica por el tratamiento estético que se le da a un tema, y eso también es periodismo, porque, como en el cine, hay una ética que debe ser bien enfocada y editada. Hay una manera de ver y una manera de contar.

El cine es fundamental para el trabajo de periodismo de investigación que realizo ahora y para mantener afectada mi sensibilidad, mi curiosidad, mi mirada sobre los temas, recordar siempre que no sabemos ni conocemos todo, que hay que entender lo más a fondo posible para contar. Hay una película para cada tema, opino, y varias veces he buscado obras sobre un tema o he hecho informes sobre situaciones planteadas por una película. Ahora mismo recuerdo *Los niños* [2016], de Maite Alberdi. La vi en Guadalajara, hablé con la directora —que ya me encantaba su trabajo— y en el avión de regreso pensé: «¿y esto no será un artículo sobre cómo Uruguay resuelve el incremento del promedio de vida de las personas con síndrome de Down?» Y lo hice. Y fue una experiencia hermosa. Nadie había escrito sobre ello en mi país. Claro que yo tuve cuatro días, Alberdi investigó por un año. Otra anécdota: hice un reportaje sobre una película en desarrollo que se proponía descubrir quién fue Manuel Lamas, el director de *Acto de violencia en una joven periodista* [1988], que sería algo así como la *The Room* [Tommy Wiseau, 2003] uruguaya. El director me contó que estaba trancado,

que necesitaba avanzar un poco más para recibir fondos. Me dediqué dos días a hacer llamadas siguiendo cada pista de quién habría sido el director de la mejor de las peores películas uruguayas: la película de culto que tenemos aquí. Y descubrí que ese hombre había presionado a marcas como Coca-Cola para que le pagaran por usar su logo en la película sin su permiso; que había recibido dinero de figuras muy importantes de nuestro país a las que había casi acosado; es decir, logré desmenuzar el trabajo detrás de cámara de esa película y varios detalles más de su personalidad, detalles increíbles. La nota se publicó y fue la más leída del diario por dos días. ¡Una nota de cine ganándole a la crónica roja, al quinto embarazo de Wanda Nara o al video de gatito tierno del momento! Al segundo día me llamó el hermano de ese director, que había leído la nota y no tenía idea de que su hermano era un cineasta admirado —aunque no es el mejor adjetivo—. Él nunca había visto esta famosa película y no tenía ni idea de que era popularísima.

Me contó que Lamas había sido dibujante del mismo diario donde yo trabajo, que había muerto diez años atrás y que él estaba dispuesto a contarme su vida (había tenido muchísimas profesiones locas, entre otras, director de cine porno; tenía un proyecto de revelado usando la bañera de su casa) y que podía contactarme con su última pareja y actriz, que resultó que tenía otra película genial donde él actuaba y nunca nadie había visto.

Me dio tres VHS y recuerdo el momento en que vi a Lamas por primera vez (no existían imágenes suyas hasta esta nota). Empecé a gritar. El hombre caminaba por una avenida y le daba indicaciones a su pareja de cómo debía filmarlo, al mismo tiempo que él marchaba como haciéndose el distraído. Esa escena era él.

Bueno, el director logró esos fondos y ahora está terminando la película. Ese otro filme inédito se digitalizó y se exhibió en un festival a sala llena. A mí me falta escribir su historia, tal vez algún día.

***AGO: Hablando sobre el concepto de «realidad», ¿cómo defines el cine de no-ficción?, ¿consideras que existen filmes que puedan ser considerados documentales de forma pura (que se alejen totalmente de la ficción)?***

MS: No creo que exista una forma pura, es tan ingenuo como hablar de objetividad en el periodismo. Desde el momento en que un director decide a quién filmar, cómo filmarlo, haciendo qué en un contexto particular y, luego, además, ordena ese relato en una sala de montaje de tal manera que tenga un ritmo y que pase por distintas etapas narrativas, con un sentido específico, no hay una pureza. Ni un *reality [show]* es puro. Y me parecería aburridísimo si lo fuera. La no ficción —que se extiende ahora incluso al teatro— me parece un género fascinante, súper delicado y desafiante. Es un género lleno de trampas de oso, un campo minado de posibles traspiés éticos y estéticos, pero por eso mismo me parece muy valiente y es el tipo de cine que más me interesa hoy en día.

La no ficción la defino como un recorte de una situación real, una interpretación posible sobre ella y una oportunidad para manejar los recursos vivos con creatividad, inteligencia y valentía. Creo que es un cine necesario.

***AGO: Ahora, como crítica de cine, ¿de qué manera abordas una película documental y una de ficción? ¿Tienes consideraciones distintas entre una y otra a nivel formal?***

MS: No hago ninguna diferencia, ni tengo consideraciones diferentes. Pero sí creo, como te decía, que la no ficción es de lo más interesante que está sucediendo. Incluso *La casa de Jack* [*The House That Jack Built*, 2018] y todo ese segmento en que Lars Von Trier ensaya por qué hace el cine que hace de la forma en que lo hace, ¿no es también una forma de no ficción? A mí lo que me interesa es el cine que desarrolla un discurso, un diálogo fuera de la pantalla por cualquiera de las razones con las que trabaja, y creo que eso está en cualquier género, con cualquier tipo de presupuesto. Creo yo que se podría resumir en tener algo para decir y saber cómo hacerlo.

***AGO: Dada tu experiencia como reportera de espectáculos* (Sábado Show *y* Qué pasa*), ¿consideras que el contexto que envuelve a cualquier manifestación audiovisual debe ser considerado al momento de analizarlo en una crítica cinematográfica?***

MS: No siempre. Creo que es válido cuando hacemos una crítica de una película que se estrenó en el pasado en algunas condiciones, causó determinada apreciación y ahora se la ve de otra manera (tipo *Saló o los 120 días de Sodoma* [*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975]), o se convirtió en un ícono social o estético de una época y afectó a la realización cinematográfica de su país o del mundo por determinadas razones (las obras insignes de los principales movimientos), o cuando la obra tiene una significación diferente por el contexto en que es estrenada (un ejemplo reciente fue la brasileña *Aquarius* [Kleber Mendonça Filho, 2016]), o por cómo fue realizada en cierto contexto (pienso en la dramaturgia de *El acto de matar* [*The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer, Christine Cynn y Anónimo, 2012]). Si no, si es una mera justificación, estilo «es una película de animación mala, pero es que recién empezamos a desarrollar esta industria»... Mencionemos que son los primeros pasos brevemente y listo, el resto puede ser una forma de poner excusas para ser complacientes y no tan agudos como quisiéramos por pena.

***AGO: Tras ser reconocida por el Ministerio de Educación y Cultura con un premio para editar la revista digital* Guía 50*, ¿cuál es tu percepción ante el panorama editorial de literatura especializada en Uruguay? ¿Existen y/o existían otras publicaciones similares? ¿Cuál fue el proceso de coordinación de* Guía 50 *y cómo fue el resultado respecto a la planeación inicial? ¿Tienes en mente algún proyecto similar en un futuro cercano?***

MS: Pasé por varios proyectos independientes con amigos. En algunos he dirigido y en otros he sido dirigida, y

creo que ya cumplí mi cuota con el camino romántico de hacer crítica. Sí existen medios de este tipo en mi país, pero la falta de recursos económicos hace que las publicaciones no sean constantes en su calidad, o no estén actualizados.

La experiencia de *Guía 50* fue muy, muy buena. Hasta el día de hoy es un sitio recurrido por colegas para preparar entrevistas o corroborar información. Hicimos entrevistas a fondo escritas, filmadas y unas producciones de fotos que tuvieran que ver con la obra de las figuras (muchos no tenían fotografías profesionales). En un mundo ideal, esas entrevistas deberían actualizarse y agregarse al menos unos cuarenta nombres nuevos, porque en estos años ya surgió otra generación que hoy ronda los treinta y ya está haciendo sus primeras películas (y, por primera vez, unos cortometrajes brillantes).

En este momento, ejerzo la crítica en un programa de televisión que produzco y conduzco. Es muy interesante, porque tengo que adaptar el lenguaje escrito a la oralidad. Mi tarea semanal es buscar cortometrajes (nacionales y también extranjeros, pero prefiero mirar hacia adentro), hacer una reseña crítica sobre ellos y decirla al aire. Luego, los proyectamos y, al volver de las emisiones, hago algún comentario más puntual. El siguiente bloque es una entrevista con un cineasta, donde charlamos sobre su obra en general y una en particular si se trata de un estreno. Ahí intento desmenuzar su estilo, sus formas de prepararse y de dirigir al equipo y, además, para que sea ameno, conversar sobre el tema de la historia, el trabajo con los personajes, cómo captar sus particularidades... Pensá que el 90% del cine uruguayo es documental. En el tercer bloque repaso la cartelera y hago dos o tres críticas; esto es lo más difícil porque yo quiero ser aguda, pero tampoco puedo usar conceptos muy complicados para el espectador televisivo. Es mi lucha de cada semana: ser más breve, clara y precisa. Creo, sinceramente, que la crítica le interesa al que le interesa ver buen cine o entender qué significa que el cine sea bueno. Tengo una compañera de trabajo, en esta sección nueva en la que estoy en el diario, que cada vez que ve una película me dice lo que le gustó y lo que no le gustó, y me pregunta qué es lo que a ella debería haberle gustado y por qué, cómo tiene que ver las películas o por qué le dio la sensación de que tal parte era «lenta» o «desconectada del resto». Bueno, eso, le explico yo, debería ser la función de una crítica.

Más allá de un desinterés bastante grande en la precisión —la gente se conforma cada vez más con la cantidad de estrellas al final de la nota o en la recomendación del boca a boca—, la abundancia de programación de las plataformas es todo un campo fértil para llevarle a un público que no es asiduo a las críticas, pero sí les interesa no perder el poco tiempo que tiene.

***AGO: Por último, como tallerista de crítica cinematográfica en certámenes como Talents Guadalajara, ¿has notado que existe alguna corriente de escritura en***

***los jóvenes que emergen con la intención de convertirse en críticos? ¿Consideras que la crítica de cine tiene relevancia en un contexto más allá de los festivales de cine y los lectores especializados?***

MS: ¿Considero que tiene relevancia? Sí, por supuesto, pero para el círculo reducido de personas interesadas en este género literario. De la misma manera que sucede con la crítica de música o los ensayos académicos. Las buenas críticas ya no son textos de difusión masiva y no creo que haya que luchar en contra de eso, sino aceptarlo, saber que hay grupos que sí buscan estos materiales y concentrarse en llegar a ellos. Es decir, no estamos solos: somos menos que antes. ¿Fueron realmente híper populares los críticos en algún momento? ¿Los medios les dieron realmente muchas más páginas que a la crónica roja o a las páginas de actualidad política? No lo creo.

En los talleres de Guadalajara he conocido a críticos brillantes, con muchísima cultura y un nivel profesional que supera al 99% de los críticos que leo en medios de mi país y de la región, por lo menos. Eso sí, cuando año a año tenemos siempre la misma discusión de ¿se puede vivir de la crítica?, ¿la crítica tiene sentido?, ¿le importa a alguien?, ¿por qué mi editor me da menos espacio si es una película buena?, siempre me voy con la misma respuesta: dejemos de tomarnos tan en serio, hagámoslas y listo.

Es inevitable que un crítico tenga otros trabajos para sobrevivir, creo que siempre ha sido así, pero también es factible que siempre existan secciones de espectáculos y cultura en los medios, porque escribir sobre ello es escribir sobre el ocio, y el ocio es una parte fundamental de la vida de las personas. Por eso sí tiene sentido insistir con hacer las mejores críticas que podamos, sea cual sea el espacio que nos asignen, sean cuales sean las circunstancias. Primero, porque somos egoístas y no podremos dejar de hablar de lo que nos hace vibrar; segundo, porque, a final de cuentas, las películas siempre estarán allí cambiándole la vida a alguien y vale la pena intentar ser ese guía. Ç

# La inyección de una idea en el mundo

## Entrevista a Travis Wilkerson

**RODRIGO GARAY YSITA**

*En los primeros días de septiembre de 2019, el director de cine radical y de ensayo político Travis Wilkerson visitó la Ciudad de México para realizar una serie de talleres y ponencias —entre ellas, una clase magistral en la Universidad de la Comunicación a la que se hace referencia en esta entrevista—, así como para presentar por última vez la versión performática de* Did You Wonder Who Fired the Gun? *(2017). Tuve la suerte de platicar con él sobre el ensamblaje de música y texto de sus películas, sobre su fuente de inspiración cubana y mentor Santiago Álvarez, y sobre su próximo largometraje, que está en proceso todavía.*





***RGY: Lo primero que quiero discutir contigo es la música en tus películas y en las de Santiago Álvarez. Uno de sus cortos más famosos es Now! (1965), donde aparece esta línea: «ya que dicen que los negros tenemos ritmo / vamos a compartir ese ritmo con todos»[1]. Es una oración muy fuerte por la connotación revolucionaria, pero parece hablar de música en primer lugar, como si el ritmo fuera algo inocente cuando en realidad se refiere a otra cosa. La música es una forma de expresión muy agresiva en el cine de Santiago, incluso una forma de violencia. ¿Qué piensas de la música como una herramienta de agresión?***

*Did You Wonder Who Fired the Gun?*
Travis Wilerson, 2017.

TW: Pienso que la música puede hacer más o menos todo lo que los humanos pueden hacer y expresar, así que puede expresar violencia, pero también puede expresar ternura. Puede expresar agresión, pero también reconciliación. Puede hacer todo eso. Lo que creo que Santiago y yo tenemos en común es la historia de nuestro origen, que nuestra primera forma de creatividad fue ser DJ y trabajar en la radio. Cuando trabajaba como DJ, pronto empecé a idear formas en las que estaba contando historias a través de mi selección de canciones. Siempre tuve la idea de que habría un texto que iba a leer, que habría pequeñas cosas teatrales con la persona que hacía el *show* conmigo. O hacía que algunas personas nos llamaran a cabina. Fue toda una forma de arte y creo que lo mismo era cierto para Santiago.

Me interesa todo tipo de música. Alguna es sugerente de la violencia, otra es sugerente de lo opuesto y es profundamente meditabunda y pacífica. Creo que puedo usar ambas y todo depende del momento en que entran en la película. Mi cine está tan empapado, preocupado y fascinado con la violencia, y la explora de modos distintos, desde lo estructural hasta lo metafórico o lo directo, que la música tiene que ser parte de eso, seguro. Pienso que en el caso de Santiago, sus filmes también son muy violentos, son un reflejo de la violencia, pero también son una articulación de ella, y creo que él no veía a la música como algo que se inflama en el fondo para amplificar un sentimiento que de todos modos ya te estaba expresando, sino que es un tipo de texto, una forma de intervención e intrusión en el filme.

***RGY: Sólo para cerrar esa pregunta: dices que la música puede evocar sensaciones y una de ellas puede ser la violencia. Pero, en este caso, Santiago no solamente la está evocando, sino que está usando la violencia como un medio, ¿cierto?***

TW: Cierto

***RGY: ¿Consideras que tú has hecho lo mismo? No evocar la violencia, no hablar sobre violencia, sino ser violento con el que te escucha.***

TW: Bueno, ésa es una pregunta complicada. Cuando uno está argumentando algo, cosa que hago con mi audiencia, y ese argumento no es algo con lo que ellos se sienten cómodos, entonces la discusión va a tener la sensación de violencia. O, al menos, la sensación de ser agresiva. ¿A qué nos referimos cuando decimos que alguien está siendo agresivo? Usualmente queremos decir que están violando alguna clase de protocolo. Yo cada vez menos quiero ejecutar violencia sobre mi público, ya sea en mis películas, en mi música o en mi texto. *Machine Gun or Typewriter?* [2015] fue algo en donde la adopté más abiertamente que en *Did You Wonder*, donde está fuera de campo y es sugerida en lugar de ser directa. En el nuevo filme que estoy trabajando, abordo la violencia nuclear, que es principalmente una amenaza que está sobre nosotros, así que no existe ahora, pero la posibilidad en sí misma es una forma de violencia. Eso permea la película y está presente en la música, pero, mientras avanzo en mi carrera, mi objetivo sería resistir el uso de la música como una forma violenta. ¿Cómo puedo representar la violencia sin repetirla o apropiarme de ella? Una de las cosas de las que quiero alejarme es la valorización de la violencia o el pensamiento de que tiene alguna clase de nobleza, majestuosidad o utilidad.[2]

***RGY: En una entrevista para* Filmmaker Magazine*, dijiste: «Estoy convencido de que existe un método, una estrategia, para el documental personal en donde no se convierte en una forma de narcisismo y de hecho se convierte en lo contrario».[3] ¿Cuál dirías que es este método o esta estrategia?***

TW: Obviamente no es una tarea sencilla. Fundamentalmente es: ¿la mirada introspectiva está diseñada para ser crítica y para reconocer tu relación con un poder abusivo y con los errores que se han hecho históricamente y en la actualidad? ¿Realmente estás evaluando de manera sensata tu relación con esas cosas o de alguna forma la estás menoscabando o enalteciendo? Algo que encuentro muy extraño es lo mucho que la gente prefiere desvincularse de la responsabilidad de lo que sucede en la sociedad. Se desconectan al inventar excusas para no participar, se desconectan al sugerir que no estaban conscientes de ciertos hechos, se desconectan al alinearse con poderes abusivos, pero luego no aceptan esas formas de abuso... Para mí es muy obvio que crecí en un lugar determinado donde me beneficié de una serie de situaciones, expectativas políticas y formas de organización social y económica. Y, por supuesto, está el racismo, la clase y otros tantos factores geográficos de donde nací. Es tan fácil para mí ver que mi posición en el mundo está profundamente relacionada con un montón de poderes

abusivos. Soy un hombre blanco de Estados Unidos, el país más militarista del mundo. Y el poder está vinculado con ese militarismo, así como la violencia racial. ¿Qué me dice eso de mí mismo? ¿Significa que soy responsable personalmente de todas esas cosas horribles? ¡No! Pero al reconocer mi relación, siendo sensato al respecto, y al intentar interrogar y socavar esa posición, me integro socialmente en lugar de desentenderme.

Creo que la gente tiene la noción de que, si son buenas personas, entonces su posición de poder no vino de ningún abuso, y eso es una incomprensión de las estructuras fundamentales y de cómo funcionan las cosas. Mucha gente buena es parte de estas estructuras y mucha gente mala termina participando en otras. No se trata de eso, no es una cuestión moral. Es una cuestión de cómo nuestra realidad está determinada por una serie compleja de factores que tienen que ver con dónde nacimos y si somos hombres o mujeres, si pertenecemos a una raza, cómo está la situación económica, qué tuvieron que pasar nuestras familias para llegar aquí... Mira dónde estoy: soy una persona que viene de una familia en donde mis familiares blancos del sur eran racistas y violentos, mi papá participó en una guerra que yo creo que fue catastrófica en la historia de Estados Unidos —por lo que le hizo a Vietnam, por cierto—. Soy un cineasta de izquierda que habla sobre películas de izquierda, así que pienso que uno tiene que ser honesto, sincero y realista sobre eso, y señalar cierta ironía en esa relación, aunque también diría que puedo ser más feroz en la crítica que hago a esas cosas gracias a mi relación directa con ellas. Ésa es otra forma en la que algo personal se puede convertir en algo político.

***RGY: Hay otro aspecto sobre el cine de propaganda del que casi nunca escucho, que es el lado artístico. Hay una belleza y una armonía, incluso si están tratando una violencia horrible. Aunque sea incómodo, creo que se puede hacer algo bello a partir de algo terrible.***

TW: Es una forma de transformación. Estoy de acuerdo contigo y es algo de lo que ya no quiero hacer concesiones en mi trabajo. Quiero que mi trabajo sea bello a pesar de que casi siempre habla de cosas horribles. No estoy insinuando que sea un intercambio equiparable, no estoy diciendo que la belleza es más importante que el horror, pero ciertamente pienso que una pequeña forma de rebelión contra el horror es el reconocimiento de la belleza y, mientras más envejezco, más importante es esto para mí.

***RGY: En ese sentido, la música en tus películas puede encontrar una armonía muy particular. Mi ejemplo favorito es*** **Superior Elegy** ***(2002): veintitantos minutos que documentan un concierto de 25 horas para conmemorar la vida de una persona de 25 años. El patrón es muy obvio: la música sincroniza la duración de una canción con la vida de un hombre y el largo de una película. ¿Cómo trabajas la música? ¿Cómo la separas y la relacionas con el sonido, la imagen y el ritmo del montaje?***

TW: Es un proceso muy visceral, muy largo y muy personal para mí, porque siempre estoy pensando en música. Casi siempre estoy

armando listas de reproducción incluso antes de empezar a filmar. Por ejemplo, en la más reciente, la película nuclear, tenía catorce o quince canciones en mi cabeza: las escuchaba en el coche, en el celular, mientras filmaba. Y seguro las escuchaba en el coche de camino al rodaje. Típicamente, la música precede a mis películas. En el caso de *Did You Wonder*, tenía varias piezas que eran centrales para ese filme y que llegaron mucho antes que él. La más obvia es la canción de Phil Ochs de donde sale el título, algo que yo había escuchado y procesado por muchos años. O la música de banjo, que es una vieja grabación de archivo que está siendo manipulada y ralentizada.

Cuando hice *Superior Elegy*, filmé un rollo cada hora durante todo el concierto. Estuve ahí todo el tiempo, la música estaba sonando y yo ya estaba pensando en lo que tocaban mientras lo acumulaba. Entonces es otro ejemplo en donde la música precede a las imágenes y se coordina con ellas. ¡Me alegra que la hayas visto! Es muy inusual y la gente casi no la menciona. Creo que tiene algo muy encantador porque el concierto ocurrió en un periodo de gran violencia infligida por Estados Unidos por lo que pasó el 11 de septiembre. Y recuerdo que en ese momento sentí que este otro gesto, súper meditativo, callado y sensible, era justamente lo opuesto y realmente lo admiré por ello. Cuando pasó el atentado, pensamos que se iba a cancelar el concierto. Le llamé a la banda y les dije: «Todo está cancelado, todos los vuelos están cancelados, nadie va a ir a ninguna parte...». Ellos dijeron: «No, no, no. Se va a hacer». Fue tres días después del 11 de septiembre y nadie podía viajar. Creo que yo estaba viviendo en Michigan y manejé hasta Minnesota, así que fue una manejada larga, de doce o quince horas. El paisaje no era bonito porque el centro es un lugar pequeño y feo, deteriorado, pero es algo bello porque está al lado de un lago que tiene una grandeza tremenda. Superior. Le llamaban «el mar de agua dulce» y, cuando estás ahí, tiene el tamaño de un océano. Se siente gigantesco. Y las olas, el agua, los olores... daban una gran sensación de armonía.

***RGY: Supongo que la película no se menciona tanto porque el aspecto político no es tan evidente. No parece seguir al resto de tu filmografía, pero yo creo que sí lo hace.***

TW: En algún nivel, siempre trato de encontrar una relación orgánica entre la estructura y el tema. Recuerdo cuando empecé a filmarla porque, te imaginarás, no tenía una segunda oportunidad. La primera mitad del primer rollo la filmé con la cámara en mano mientras caminaba por todos lados. No era un lugar muy bonito ahí adentro, entonces puse el tripié y empecé a fragmentarlo todo. Recuerdo cambiar a uno de los lentes más largos que llevaba y, de pronto, ya me estaba metiendo en la imagen y este espacio vacío medio feo en el escenario de repente era muy hermoso. Sentí que la estructura, el estilo, la forma y la composición se juntaron en un momento. Estuvo muy bien. 25 horas. Cuando se acabó, seguía oyendo esa canción en mi cabeza. Seguía, seguía y seguía. Ahora tiene un lugar extraño en mi cerebro... Quiero retransferir esa película, porque todavía tengo el metraje. No sé en qué condición está y me encantaría poder hacerle un escaneo adecuado, como

en 4K. De verdad que la tengo ahí en una repisa, así que me gustaría verla de nuevo. En ese entonces, no pasaba el negativo por el blanqueador, que es un proceso que tiende a hacer la película más inestable. Luego ya la escaneaba. Pero como la cinta tiene 17 o 18 años, no sé qué le pudo haber pasado por haberme saltado el blanqueador. Me da curiosidad saber en qué condición está el negativo.

***RGY: Supongo que lo descubrirás eventualmente.***

TW: Algún día, algún día. Un día voy a tener dinero para escanearla y sacar más material. Me encantaría volver a escanear *An Injury to One* [2002] también e intentar reensamblar la película desde los rollos originales, pero eso sería un proyecto bestial como de seis meses de trabajo.

***RGY: Me imagino. ¡Cuida bien de esas cintas mientras tanto!***

TW: En mi casa, todo es caos. ¡A ver qué pasa! Quizás también sea interesante la manera en que se degrade el material, quién sabe.

***RGY: Entonces la música llega antes que la película. ¿Qué hay de la tipografía y el texto? ¿El lenguaje gráfico también precede al filme?***

TW: Creo que suele ser así en las películas más serias. En el caso de *An Injury to One*, las primeras secuencias que hice fueron las canciones, el karaoke en la pantalla. Trabajé en ello por mucho tiempo, tratando de descifrar cómo hacerlo. Estuve pensando en la tipografía y las fuentes para esa película desde mucho antes. Para *Did You Wonder*, todavía más porque la mayor parte de los intertítulos no son fuentes: son escaneos de tipografía histórica. Separo cada uno de ellos en Photoshop y los dispongo a mano en un nuevo archivo, así que no es una fuente de verdad. Es un proceso muy lento. Toda la parte de «SAY HIS NAME» fue algo que hice antes de filmar porque quería que tuviera fuerza. Es algo muy extraño esto que hago, digo, la tipografía es tan lenta, mucho más lenta que si sólo usara fuentes. He visto los trabajos de jóvenes cineastas que utilizan fuentes geniales y se ven muy bien, y a veces pienso que yo debería hacer lo mismo. Pero, en algún momento —empecé a hacer esto hace unos cinco años—, descubrí que era una forma de añadir un pequeño elemento artesanal a algo que es súper digital y que carece de estas propiedades. Es algo que disfruto mucho y que no he hecho todavía en la nueva película. Ya tengo la música, ya hice el rodaje, pero no he hecho nada de la tipografía. Será interesante ver qué pasa ahora, porque estoy trabajando de manera diferente. Creo que es porque la película sucede en un viaje por carretera y el viaje mismo fue lo que empezó a generar las cosas, cuando, en el caso de *Did You Wonder*, las canciones de «SAY HIS NAME» eran tan significativas estructuralmente que precedieron a todo el filme. Para la película nuclear, no tengo una estructura así.

***RGY: Es interesante cómo estás torciendo ciertos formatos, como el karaoke político. Ahora es el* road trip *político.***

TW: Sí. Parte de eso es maña y parte es sólo que también vivo en el mundo y me gusta la cultura normal y divertida. Me gustan los viajes en coche con mi familia y los he hecho toda mi vida. Nunca había hecho uno tan extraño como éste, pero definitivamente había hecho viajes en carretera. Y también cantamos karaoke, por cierto. La idea del karaoke, que no la veía como tal en ese momento, fue una manera de que una canción, cuya procedencia y ritmo no estaban claros para mí (pero que tenía una letra que me parecía importante), pudiera existir en una capa superior y poderosa de la película. Mientras más lo hacía, más sentía que imponía una relación complicada entre la imagen y el sonido para el participante y para el espectador, porque, normalmente, cuando leemos texto, lo hacemos con nuestra propia voz. Entonces, cuando el texto está ahí con una forma específica de lectura, tu propia voz empieza a interrumpir la voz narrativa de la película y eso me parece muy interesante. El trabajo de Santiago me provoca lo mismo.

***RGY: Vuelvo un momento a la tipografía y a los documentos históricos que mencionaste. ¿Sabes de alguien más que lo esté haciendo o de dónde sacaste esta técnica?***

TW: Lo que pasó es que empecé a coleccionar todas las fuentes que pude de unas fundiciones tipográficas que me gustan mucho. Algunas publicaban pequeños catálogos donde presentaban sus fuentes en papel prensa bellamente diseñado (porque estaba hecho por diseñadores), y traían todas las tiras de una tipografía específica, las fuentes y los caracteres especiales. Después de coleccionar eso, empecé a comprar libros de tipografía porque pensaba que eran muy bellos. En esos libros había un par de fuentes de las que pensé: «Ojalá pudiera usar esto en una película». Pero no sabía cómo. Comencé a buscar *software* con el que pudiera escanear una pieza individual y luego introducirla en un programa de fuentes. Hay un par de programas que más o menos pueden hacer eso. Como Fontographer, pero no ha sido actualizado en muchos años, así que ya no funciona tan bien. Entonces un día pensé que, si no podía hacer la fuente, podía usar Photoshop para disponer las piezas una por una. Como dije, me tomó mucho tiempo, pero me gustó cómo se veía. La primera vez que lo hice fue en un corto justo antes de *Machine Gun,* como en 2014 o 2013. Y en *Machine Gun* también incluí bastantes. Además, así también pude encontrar copias o libros que tenían otros elementos, como líneas geniales, círculos o taches... un montón de cosas increíbles que ni siquiera son letras y que puedes incluir en el diseño gráfico para dividir el espacio o fragmentar el campo visual.

***RGY: Como las pequeñas ondas de* Machine Gun*, ¿no?***

TW: Exactamente. Cosas como ésa. Hay varias en *Machine Gun,* me encanta hacer eso: tomar cosas que encuentro y hacer animaciones primitivas con ellas. Y tiene sentido porque no cuento con mucho capital para trabajar. No tengo mucho material técnico, pero tengo tiempo y tengo la habilidad para afinar el color, afinar la imagen, fortalecer el diseño gráfico y la

música. Mis películas se están exhibiendo mucho en este momento y eso me alegra, pero hay largos lapsos en los que no se pasan para nada, así que tengo mucho tiempo entre proyecciones y puedo seguir jugando con el diseño o con la banda sonora. De todos modos, no importa, las cintas no se distribuyen la mayor parte del tiempo y eso me permite jugar con ellas. Ya no hago cambios radicales a mis películas viejas; antes lo hacía, pero ya no. Pero sigo haciendo pequeños refinamientos si encuentro algún detalle que no había notado. Es una película que de todos modos no se ve y que me pertenece, ¿por qué no hacerlo?

***RGY: De vuelta a Santiago: él hacía cine por una razón en particular, con el dinero de un sistema muy específico. Sus cortos se pasaban antes de funciones populares, así que era un sistema de distribución propagandístico. Hoy, la forma en que vemos el cine de ensayo y el documental personal es completamente distinta. No puedo imaginarme lo que sería ver un noticiario político antes de* Avengers: Endgame *(2019). Y el lenguaje del ensayo es prácticamente el mismo, pero la gente que lo está viendo y lo está discutiendo es completamente diferente. ¿Qué opinas al respecto?***

TW: Es una contradicción fundamental y una frustración en mi trabajo. Rara vez estoy mostrando mi obra en un contexto en el que la audiencia esté siendo desafiada verdaderamente, por su clase, su nivel de educación o las circunstancias socioeconómicas de su realidad. Lo curioso es que las cosas que pasan por cultura popular —como dices, *Avengers* o lo que sea— son de hecho organizadas por corporaciones muy poderosas que abusan del mercado para meterlas en un vasto rango de personas y entonces convertirlas en cultura popular. No es una cultura que salga de la gente, sino una que se le vende a un costo muy alto. Por otra parte, tienes este ámbito radical que opera en un área enrarecida donde todos están del mismo lado, e incluso cuando disienten lo hacen sólo por un asunto de gradación y de crítica. Yo he luchado contra estas cosas por muchos, muchos años. Cuando era activista, trataba de llevar el cine radical al reino del activismo y me encontré con que a los activistas no les interesaba mucho el formalismo radical. Y a la gente que sí le interesaba radicalizar la forma generalmente no les interesaba el activismo. Hay una gran división entre ambos que nunca he podido resolver; he intentado imaginar estrategias e inventar modelos de distribución alternativa, he hecho proyecciones comunitarias y ese tipo de cosas. Una buena amiga mía, Jackie Soohen, trabajó con Big Noise Films y ella es enorme ahí. Ellos hicieron cine radical en los noventa y en los años 2000 que tuvo un público masivo porque se enfocaron en la distribución de comunidad en comunidad. Creemos que una de sus películas, *The Fourth World War* [2003], se exhibió a un millón de espectadores, lo cual es una cantidad muchísimo mayor de lo que yo podría imaginar para mis filmes. Ella y su pareja, Rick Rowley, todavía hacen documentales muy interesantes. Hicieron una película que acaba de salir, *16 Shots* [2019], pero dejaron

el activismo puro para hacer la clase de documentales que nominan en los Emmys y ese tipo de cosas. Les está yendo muy bien, pero es diferente. Ellos tuvieron una etapa en la que hacían cine sobre la marcha de Seattle y luego sobre Chiapas, y eran cintas que se veían mucho, pero completamente fuera de los cines y de los festivales. Todo era de manera comunitaria, distribuyendo cassettes de VHS. O quizás eran DVD. Pero empezaron a luchar con el significado de su trabajo: ¿cómo sobrevivir de esta manera? ¿Cómo es que esto funciona en el mundo? ¿Cómo avanzamos? Por eso, eventualmente, se fueron al mundo de la dramatización televisiva.

***RGY: Siempre he pensado —y es un pensamiento muy básico— que el arte debería de ser intrínsecamente inútil. Sin embargo, al ver tus películas, uno ciertamente puede preguntarse si se está cumpliendo una función. No creo que el cine sea un arma para cambiar el mundo, pero está haciendo que la gente se pregunte cosas.***

TW: Es una anticuada idea izquierdista de generar conciencia y puede tener una connotación muy condescendiente si uno cree que tiene la conciencia que los demás no. Y yo no quiero sonar así. Pero hay cosas que me dice la gente que hacen que despierte mi conciencia. Y me gusta la idea de que mis películas hagan eso. Creo que ya te conté la historia de haber visto este pequeño documental en Los Ángeles, en el Autry Museum of the American West, sobre el uso de incendios controlados por comunidades indígenas para mejorar las condiciones de los bosques de California. Era un video muy simple, bonito pero sencillo, y no tenía mucho presupuesto, pero argumentaba de forma comprensiva sobre el rol de la cultura indígena en la salud del bosque: el motivo por el que California está teniendo súper incendios no solamente es el cambio climático, sino el ataque a estos métodos tradicionales que mantenían las condiciones forestales. Fue un momento en el que, por estar viendo un video, pensé algo que nunca había pensado. Ése fue un ejemplo de algo que me gustaría que hiciera mi cine: establecer una conexión que la gente no había pensado y que así vieran el mundo un poco distinto. Espero que, cuando vean la nueva película, se pongan a pensar de una forma en la que nunca habían pensado en tecnología nuclear, su amenaza y su papel en el mundo, su terrible gasto de recursos y cómo esto se relaciona con problemas más grandes de violencia. Obviamente no pienso que porque yo hago esta película habrá menos armas nucleares, pero creo que a veces uno hace un filme y eso es la inyección de una idea en el mundo, que quizás con el tiempo le ayude a la gente a pensar sobre los efectos de las decisiones que toman.

***RGY: Me parece que vivimos —o al menos yo vivo— en una sociedad que asume la existencia de una amenaza nuclear, el cambio climático, la opresión y, sobre todo, la paranoia. Me acordé del personaje de* Machine Gun*, aterrorizado por que la FCC [Federal Communications Commission] venga por él. La mayoría de la gente ahora sabe que la están observando y que están interviniendo sus***

***celulares y no parece importarle. ¿Qué opinas de esta cultura en donde los miedos con los que tú creciste, como la paranoia o el pánico nuclear, ya se toman a la ligera?***

TW: No sé si es una especie de estrategia de supervivencia o no, pero hay muchas amenazas que ignoramos hasta que llegan de verdad, y entonces sí nos dan terror. Los terremotos son otro ejemplo de lo mismo. Es muy gracioso que hay pequeñas formas de prepararse para un terremoto y en México se siente muchísimo. En Los Ángeles también. Pero no creo que la gente esté organizando su vida alrededor de los terremotos en Los Ángeles. Nosotros teníamos un kit que tenía como seis o siete años en nuestra casa; probablemente toda la comida y el agua ya estaban echadas a perder y solamente nos hubiéramos dado cuenta si temblaba de verdad. Y así es la ansiedad por la vigilancia. Yo tengo una relación complicada con eso porque siento que hay razones para pensar que, si la privacidad ha sido abolida (y no por elección, sino por los celulares, las computadoras y otras formas de tecnología), ¿podría ser esto una fuerza progresiva? ¿Hay modo de que esta apertura radical sea una forma distinta de organización social? ¿Hay algo positivo en el hecho de que a la gente no le preocupa la vigilancia? Sé que suena raro, pero me gusta la idea de que, si todo lo que hago es registrado y conocido, esto me lleva a querer vivir más abiertamente. En cuanto a la amenaza nuclear, sí creo que es una estrategia para ignorar algo que no debería ser ignorado. Es un asunto complicado, pero creo que Estados Unidos ha estado mucho tiempo sin pelear una guerra considerable. Digo, aún hay guerra, pero hasta Irak, que debió considerarse una guerra importante, se hizo a un lado y no tuvo el efecto debido en los estadounidenses. Por lo tanto, la idea de la invulnerabilidad de Estados Unidos y su relación con la violencia es muy específica. Es como el 11 de septiembre. Obviamente pienso que lo que pasó ese día fue muy triste y devastador, pero también creo que es raro que los estadounidenses estén tan preocupados con eso y lo sigan viendo como un acto singular de brutalidad dirigida hacia su país, considerando el comportamiento de Estados Unidos en el mundo. Me confunde que se piense que fue un nivel especial de atrocidad, pero, como lo mencioné en la clase magistral, la idea de tirar las bombas en Hiroshima y Nagasaki fuera completamente normal. La brecha entre esas dos cosas. Sí pienso que al abolir la privacidad podríamos obtener una apertura progresiva en una sociedad más organizada socialmente, pero yo vivo en una sociedad increíblemente antisocial.

***RGY: Es inevitable, tanto el 11 de septiembre como Hiroshima están asociados a una narrativa muy fuerte. Otra idea antes de terminar: en* Did You Wonder *hay una parte en la que entrevistas a Ed Vaughn y te cuenta esta historia fantástica, la historia de la hamburguesa. Su madre solía cocinar comida increíble, pero él siempre soñó con poder comprar una hamburguesa. Cuando terminó la segregación y por fin pudo hacerlo, fue terrible: la hamburguesa sabía asquerosa. Creo que eso dice mucho de la inclusión y de la idea de progreso; cuando***

***uno intenta avanzar en conjunto, muchas cosas especiales terminan arruinadas. ¿Qué piensas del progreso y la integración hacia el futuro?***

TW: Mucho tiempo percibí el progreso como una tonta marcha humana, siempre hacia adelante, y ya no creo que sea el caso. Tenemos momentos puntuales de progreso acelerado y de tremenda lucha contra los que han sustentado el poder por largos periodos, pero, luego, momentos de regresión. Todavía creo fundamentalmente que el futuro depende de nosotros. El progreso tendrá sus contradicciones, perderemos cosas con cada forma de progreso social, pero ganaremos más de lo que perdimos. Y creo que vale la pena y que Ed Vaughn opinaría lo mismo, aunque su historia es muy bella y sintetiza muchas cosas. No siento que ahora mismo estemos al borde un momento mágico y dramático de transformación: estamos en un momento extraño en el que es muy difícil no notar que un grupo diminuto de personas se está volviendo más y más rico, todos los demás se empobrecen y el mundo se vuelve más violento. Ser ingenuo sobre el progreso es un poco tonto por ahora. Aún así, creo que, justamente porque la dinámica se ha desarrollado de una forma tan grotesca, la energía misma que nos llevó a esa tendencia destructiva puede socavarla y revertirla. La historia de las sociedades nos enseña una y otra vez que las cosas que pensamos como detonantes de la destrucción son paradójicamente lo que dispara el cambio social. Me siento optimista por la posibilidad de cambio, pero no creo que sea inminente.

***RGY: No vamos hacia adelante.***

TW: No, vamos en zigzag. Y miro hacia mi propia vida política desde, no sé, mis veinte años, y había momentos donde sentía este cambio exuberante que se iba desarrollando y, ¿sabes qué? Ese cambio exuberante usualmente no duraba mucho. No habíamos dado tantos pasos hacia adelante como yo había pensado, pero tampoco tantos hacia atrás. No pienso, como los demás, que este momento político sea tan horrendo comparado con otros. Pienso que, como dices, se trata de la narrativa. Y la narrativa es muy mala. Nos ha convencido de que vivimos una etapa mala y grotesca, cuando en realidad es típica de muchos otros periodos de la historia. Es sólo que tenemos unos cuantos tontos como figuras de poder que están en un nivel de discurso... un discurso degradado que yo no creía posible. Pero supongo que era inevitable.

***RGY: A lo mejor están transformando el lenguaje y nosotros no sabemos.***

TW: ¡Cierto, cierto! Ç

**FUENTES**

[1] La canción de Lena Horne que musicaliza la película dice originalmente «Since they say we all got rhythm / c'mon let's share our rhythm with'em». La traducción a español (y la acotación puntual que hace a la negritud) aparece en el propio subtitulaje de Santiago Álvarez.

[2] Un día después de la entrevista, Travis Wilkerson me escribió para aclarar algunos puntos de esta respuesta. A continuación, traduzco lo que dijo en el correo electrónico lo más puntualmente posible:

«He estado pensando en la pregunta sobre el uso violento de la música. Creo que no respondí muy consideradamente. Antes que nada, pienso que necesitamos hacer una especie de distinción entre la violencia física y la violencia cinematográfica, incluyendo el uso de la música. En otras palabras: las palabras, imágenes, sonidos y música pueden ser discordantes, chirriantes, bruscas, disruptivas, pero no son precisamente violentas. Pueden surgir de la violencia o responder a ella, e incluso intentar imitarla, pero una bomba es una bomba y el napalm es inextinguible. Debemos resistir el uso de estrategias que vengan de la violencia o que la recapitulen de cualquier modo; el origen es importante y tiene mucho que ver con el carácter, pero no pienso que sea precisamente equiparable. Supongo que distinguiría entre 'agresión' y 'violencia', aunque el segundo tiende a seguir al primero. Y Santiago hizo películas agresivas, seguro. Y literalmente tengo la certeza de que, por ejemplo, la violencia en la tira de película en *79 primaveras* [1969] vino de su experiencia directa de la violencia que tuvo lugar mientras filmaba *Hanoi, martes 13* [1968]. Pero supongo que ahí está el asunto. La violencia en contra de objetos inanimados no es violencia, es una forma de vandalismo. Así que, en realidad, el uso de agresiones físicas sobre una cinta de película es una forma de vandalismo en respuesta a la violencia. De manera similar, lo que el Weather Underground hizo fue básicamente 'vandalismo' en respuesta a algo violento. Supongo que lo que sugiero es que la musicalización de Álvarez a veces puede ser más un acto de vandalismo que un acto de violencia, vandalismo con espectadores y testigos. Así, *Machine Gun* es más un acto de vandalismo creativo e histórico en respuesta a algo violento. Uno no debería tomar a la ligera la responsabilidad social y ética de los cineastas, pero uno tampoco debe exagerarlas. Una cámara no es una pistola. Afortunadamente. Y tampoco lo es una canción, sin importar qué tan potente sea».

[3] Daniel Christian,«'False Optimism is as Destructive as Pessimism': Travis Wilkerson on His Essay Film About Racism, Family Legacy and the American South, Did You Wonder Who Fired the Gun?» en *Filmmaker Magazine*, 2018, consultado por última vez el 18 de septiembre de 2019 en https://filmmakermagazine.com/105964-false-optimism-is-as-destructive-as-pessimism-travis-wilkerson-on-his-essay-film-about-racism-family-legacy-and-the-american-south-did-you-wonder-who-fired-the-gun/

correspondeciascine.com