DOSSIER #13 // PRIMAVERA-VERANO 2020

MUTANTES

CORRESPONDENCIAS

CINE Y PENSAMIENTO

Editores
Eduardo Cruz
Rodrigo Garay Ysita

Corrección de estilo
Rodrigo Garay Ysita

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
Ciudades // Año 04 // No. 13 // Primavera-Verano 2020
Ciudad de México, México, 2020
ISSN: En trámite

Imagen de portada: *Jeannete: La infancia de Juan de Arco* (*Jeannete: L'enfance de Jeanne d'Arc*), Bruno Dumont, 2017.

Imagen de contraportada: *La cosa del otro mundo* (*The Thing*), John Carpenter, 1982.

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 #13 PRIMAVERA-VERANO 2020

MUTANTES

EDITORIAL

06 **Mutando**

ARTÍCULOS

10 **Antología desordenada del musical contemporáneo**
RODRIGO ALONSO KAHLO

24 **Mutación en tres partes**
Sueños de hielo de Ignacio Agüero
CAROLINA BENALCÁZAR

34 **MAGMA**
Correspondencia entre imágenes y líneas
CARLOS RGÓ & CAMILO RESTREPO

48 **Una palabra tuya bastará, ¿para sanarme?**
Historia, identidad y fragmentación colombiana
VALENTINA GIRALDO SÁNCHEZ

56 **La ética, la belleza y la poesía**
MARIANA FERNÁNDEZ FABELA

66 **Verdades catatónicas**
Mutaciones existenciales en la Trilogía del Apocalipsis
ALONSO AGUILAR

76 **Mutación a la vista: El libro de imágenes**
ADRIANA BELLAMY

ENTREVISTAS

88 **La mirada de la vaca**
Entrevista a Kelly Reichardt
PEDRO EMILIO SEGURA BERNAL

96 **Inventar el propio método**
Entrevista a Sophie França
ABALÉN NAJLE & MAIA GATTÁS VARGAS

102 **El hedonista**
Entrevista a João Nicolau
SALVADOR AMORES

SEMBLANZAS

Mutando

El libro de imágenes (Le livre d'image),
Jean-Luc Godard, 2018.

El COVID-19 sigue aquí. Muchos aspectos alrededor del cine, su industria y circuitos han cambiado sin que todavía quede muy claro si es algo temporal o no. Además de las películas, los festivales y el mundo editorial han sufrido duros reveses, y las consecuencias que todo esto contraerá aún no pueden calcularse. No obstante, es probable que, como cada vez que el rumor que anuncia la muerte del cine se ha esparcido, ahora también esté muy lejos de ser cierto. Por el contrario, el cine está mutando, adaptándose a las nuevas circunstancias, renovándose.

Por otro lado, en este número de *Correspondencias* confluyen algunas situaciones inéditas hasta el momento y no podemos evitar preguntarnos

qué de todo esto habría pasado si la «nueva normalidad» no se hubiera impuesto. Es la primera vez que hacemos una edición doble, por ejemplo, que cubre el periodo primavera-verano 2020, y esto responde principalmente al tiempo que implicó reorganizar las actividades al interior de la publicación cuando empezó el confinamiento. Sirva este temprano apartado para aclarar que nuestra periodicidad se reestablecerá a partir de este momento.

Otras coincidencias tienen un origen menos claro. Nuestro dossier #13 abre y cierra con João Nicolau y su más reciente película, *Technoboss* (2019), que sirve de pretexto para inaugurar una desordenada genealogía alternativa del musical de las últimas décadas y también para una entrevista con el cineasta portugués desde el Festival Internacional de Cine de Locarno. La obra de Camilo Restrepo e Ignacio Agüero se convirtió también en tema central: el primero escribe a cuatro manos con Carlos Rgó, con palabras e imágenes, una profunda reflexión en torno a la imagen y la representación, mientras que Valentina Giraldo Sánchez, por su cuenta, vuelve sobre algunos rasgos de la filmografía de Camilo para intentar entender el *ethos* colombiano y su relación con la guerra. El segundo se hace presente a través de un personal estudio de *Sueños de hielo* y de una fascinante entrevista con la montajista encargada de seis de sus películas: Sophie França.

A su vez, este número reúne un coro de voces de latitudes disímiles que atraviesan el sur del continente, con colaboradoras y colaboradores desde Argentina, Colombia, Costa Rica y Ecuador. Si bien este intercambio ya había sucedido, ¿no será que estábamos esperando a que los festivales y las muestras se volcaran a lo digital para ponernos a hablar entre todos sin prestar atención a las fronteras de por medio?

Estamos mutando, quizás a pesar de lo que esperábamos o queríamos. Es inevitable que los espectadores cambiemos con el cine. Pero si lo mutante es un intermedio entre un estado y otro, tal vez esta sea la oportunidad para abrirnos nuevos caminos. Ç

ARTÍCULOS

El color de la granada (*Sayat Nova*), Serguéi Paradjánov, 1969.

Antología desordenada del musical contemporáneo

RODRIGO ALONSO KAHLO

Adelante la música.
Comte de Lautréamont

(Ha sido preciso, con el fin de alejarme de imperativos y eludiendo cualquier taxonomía que limite o clausure el vínculo entre diversos filmes, ya sea por su orden cronológico, semántico o geográfico, inclinarme mejor hacia la entropía perteneciente a la física). A partir del caos como orden creador —sugeriría Ilya Prigogine para fundamentar la termodinámica—, propongo esta medida intempestiva para retomar (y descartar) obras que, de manera arbitraria, por veleidad o por memoria (in)voluntaria, me llevarán a una necesaria arqueología gracias a su proceso irreversible. En consecuencia, un esquema de figuras heterodoxas más cercano a las constelaciones, caligramas o rizomas.

Holy Motors,
Leos Carax, 2012.

Una jaula salió en busca de un pájaro.
Franz Kafka

Arranquemos por el final: *Technoboss* (2019), de João Nicolau. En el singular y luminoso filme del polifacético cineasta portugués, Luís Rovisco es sometido a cambios tecnológicos y culturales. En idas y venidas al trabajo en su auto, se manifiesta su malestar constante; ahí es donde se suscita el canto por primera vez. El auto como vehículo de transición espacial permite igualmente suspender el tiempo para su desahogo personal, manifestado en forma de monólogo interior como su efímera liberación emocional. El momento musical enmarca en su expresión íntima y sincera el sentir del protagonista: su agravio y melancolía. Luís muestra su intimidad y desasosiego; no hay pudor ni vanidad, sino una genuina voz de desconsuelo.

La comicidad aparece en la ironía de nuestra época. La ignorancia de Luís hacia los nuevos dispositivos de seguridad (producidos y diseñados por ellos mismos) lo lleva hasta su propio encierro, dejándolo en estado irascible ante la

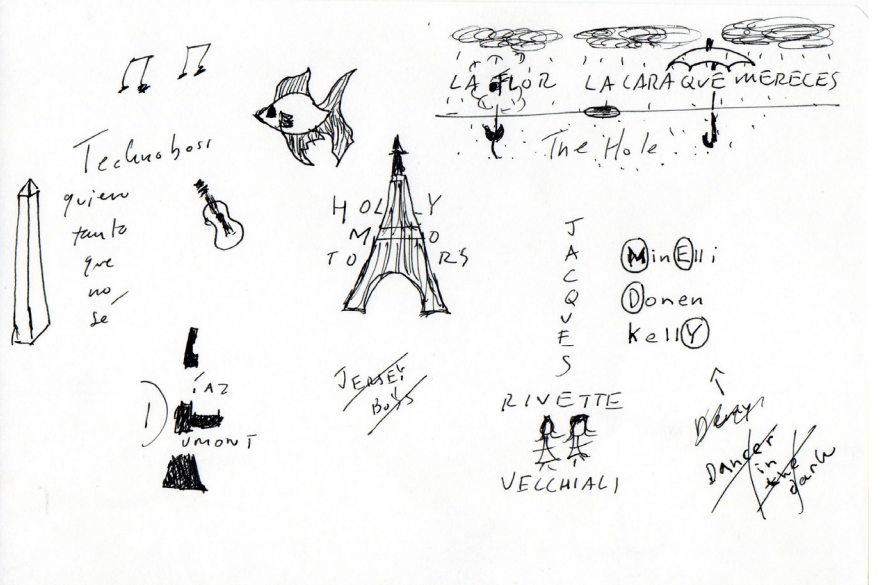


Diagrama 01: «Entropía del cine musical contemporáneo».

decepción por tantos años de trabajo y experiencia. Pero la frustración no se da únicamente por su vida laboral, sino también por su vida afectiva. Además de la inminente muerte de su gato (su única compañía en casa), la inevitable sustitución de las personas por máquinas y su cada vez menor comunicación con ellas son el motivo de su lamento.

El título condensa el universo del filme: *Technoboss* es el *leitmotiv* que aparece en forma de *ringtone* a lo largo de la película, pero también es el nuevo mundo incognoscible que habita el protagonista. A pesar de su afección insondable, Luís resiste y persiste, transformando su gris y monótona vida de sistemas de control y vigilancia en fantasía.

La cara que mereces (*A Cara que Mereces*, Miguel Gomes, 2004):

En la playa de las Maças
El sol quemándome en la nariz,
Sandalias para el pez araña,
Azules y transparentes,
Intentas abrir los ojos en el mar,
Con ocho años y sin saber nadar.
Botas militares, pantalones ajustados,
pulseras con pinchos
Sex Pistols y Ramones,
No duró ni una semana
Año nuevo, buen chico,
Doce uvas y un deseo
Con 15 años, champán...
Y un beso.

La flor. Parte 1, Episodio 2 (Mariano Llinás, 2018):

Llueve
En la ciudad vacía
Por las calles desiertas
Se aleja nuestra vida
Llueve
Tú estás aquí a mi lado
Como si no estuvieras
Casi como un extraño
Miran
Mis ojos solitarios
Miran al infinito
Y yo te estoy mirando
Veo a un hombre derrotado
Alguien que no conozco
Que no es el hombre que amo.

Technoboss,
João Nicolau, 2019.

Siguiendo a Prigogine, la producción de entropía contiene siempre dos elementos dialécticos: un elemento creador de desorden, pero también un elemento creador de orden. El nobel de química lo ejemplificó con una mezcla de nitrógeno e hidrógeno: si la temperatura del sistema es homogénea, también lo será su distribución, pero si el sistema se somete a una constricción térmica, se genera una disipación, un aumento de la entropía, pero también del orden.

Las afinidades entre Miguel Gomes y Mariano Llinás —además de su gusto por la oralidad, las palabras y el relato enmarcado— encuentran particularmente en los filmes mencionados la condición meteorológica como elemento estético y disparador de la narración.

En el primer largometraje del cineasta portugués, las 30 primaveras de Francisco arrancan con el pie izquierdo. En una melancólica caminata bajo la lluvia disfrazado de *cowboy* para el evento escolar de sus alumnos, su pareja vestida de hada

La cara que mereces (A Cara que Mereces), Miguel Gomes, 2004.

Campanita le canta las *saudades* de su desdicha, el recuerdo de los primeros deleites. Su cara triste y envejecida devela rápidamente el mal augurio que sentenciaba el epígrafe: «Hasta los 30 años, uno tiene el rostro que Dios le ha dado. Después de eso, uno tiene el rostro que se merece». La película se extiende en su segunda parte a una pequeña casa en el bosque a la que llega Francisco enfermo y demacrado, y en la que siete treintañeros a modo de enanitos de Blancanieves reviven los momentos idílicos de su infancia. Su resistencia a la adultez se manifiesta en el juego: según Johan Huizinga, «el juego, para poder ser considerado como tal, ¡tiene que ser serio!».[1] Francisco se convierte en narrador, presenta a cada uno de los personajes y establece horarios y reglas, pero invertidas al *status quo*; se prioriza lo pueril y queda prohibida la madurez. De una u otra manera, todos deberán de cuidar de Francisco, el nuevo del club.

En el segundo episodio del maratónico filme de Llinás, las caras de los nuevos grandes éxitos en clave Pimpinela aparecen en sus años decadentes. La noche en la que Victoria y Ricky se conocieron bajo un techo afuera de un teatro o de un club de una ciudad costera argentina, mientras esperaban a que la lluvia cesara, fue el detonador de su amor condenable. Una nueva versión de la historia cambiaría los detalles de los hechos, pero lo cierto es que esa noche llovía y que fue ahí donde se compuso uno de sus mejores temas. A partir de ese momento, su romance no solo vacilaría en sus separaciones y reconciliaciones, sino que revelará un mundo nuevo de ciudades perdidas e historias extraordinarias; de escorpiones, de momias y espías. De moscas, lapachos y asesinos. Y demás: al demiurgo no le bastó.

Quedaron gotas...

En T*he Hole* (*Dong*, Tsai Ming-Liang, 1998), el agua de la lluvia se cuela por todos lados, y el personaje que interpreta el recurrente Lee Kang-Sheng no sabe qué hacer. Estamos en Taipéi y la humedad no favorece a su situación inexorable. El descubrimiento de un pequeño agujero en el suelo de su casa como su único contacto humano será la llave hacia un lugar más estimulante, y en esa pequeña luz es donde se desplegará el momento musical.

Al igual que en las obras de Samuel Beckett, los escenarios de Tsai Ming-Liang aparecen siempre degradados, al igual que sus personajes. Sobreviven en espacios sórdidos y hostiles. Pero no todo es tan fatalista. El cine aparece en repetidas ocasiones como ingrediente esperanzador a lo largo de su obra: *En Bu san* (2003), *El río* (*He Liu*, 1997) o *¿Qué hora es allá?* (*Ni neibian jidian*, 2001), el gesto cinéfilo es evidente. En este caso, la referencia al musical cumple con el común denominador, presentándose mediante un repertorio de canciones populares de Grace Chang que, con gran elegancia y estilo, interpretan los personajes. Los breves minutos coreográficos suspenden el tiempo profano para dar lugar —aunque sea por un instante— al goce y la imaginación.

The Hole (Dong), Tsai Ming-Liang, 1998.

La primera anomalía a destacar dentro del panorama del cine contemporáneo en contraste con el musical clásico radica en la predisposición del espectador ante el género impuesto. Si bien la configuración del musical se distinguía de los otros géneros —como excepcionalidad radical— en la suspensión total o parcial de la narración (gesto prohibido en la economía narrativa de Hollywood), el *star system* ofrecía una imagen reconocible al espectador de lo que iba a presenciar. Otro problema fundamental fue la condición pragmática en cuanto a las posibilidades del baile y el canto en la capacidad física del actor. La destreza y versatilidad coreográficas demandaron en ellos cuerpos fuertes, ligeros y atléticos, que en movimientos ágiles y arriesgados se exhiben en planos generales. En ese sentido, el musical reivindicaría al cine en su ontología de espectáculo, más cercano al teatro, pero en especial al circo, es decir, a Buster Keaton.

En esa esfera encontramos a un actor contemporáneo de similares características: el volátil, y camaleónico Denis

Lavant. En *Holy Motors* (Leos Carax, 2012), Monsieur Oscar interpreta todos los posibles personajes que permite su agenda a lo largo de un día. Después de un altercado imprevisible entre su carismática chofer y el de otra limusina en una esquina de París, Oscar baja la ventanilla y reconoce a la mujer del auto vecino. Mientras la película había establecido cierta estructura hermética de la narración en la que el protagonista subía y bajaba del auto para cambiarse de vestuario y maquillaje, y así volver a encarar un nuevo personaje, este encuentro azaroso escapa a lo predecible. Ambos bajan con el vestuario anterior y emprenden una breve caminata hasta llegar a un edificio antiguo y decadente. Suben hasta la terraza donde parecen reconocer el espacio que en un tiempo añoso contempló su amor perdido y que ahora será testigo de su destino fatal. La mujer es Kylie Minogue, y su último canto suntuoso se escucha en los techos de París.

Como herencia axiomática se encuentran los paradigmáticos filmes de Gene Kelly, Stanley Donen —*Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, 1952)— y Vincente Minelli —*Un americano en París* (*An American in Paris*, 1951)—, con sus opulentos escenarios vastos y decorosos, con sus vestuarios, colores y peinados. A ese terreno se acerca la obra de Jacques Demy: *Los paraguas de Cherburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964), *Las señoritas de Rochefort* (*Les demoiselles de Rochefort*, 1967). En todos ellos reina el artificio y la solemnidad.

En las antípodas, y también en Francia, dos cineastas frescos e inventivos. Dos poetas del aire y el movimiento: Jacques Rivette (*Haut bas fragile*, 1995) y Paul Vecchiali (*Femmes, femmes*, 1974). En la obra de ambos directores, el musical funge en otra clave; en sus lúdicos e imaginarios universos femeninos, el canto y el baile llegan abruptos. El gesto musical irrumpe en la narración, pero no la interrumpe, sino que toma un nuevo ritmo y fluye. Empero, el estupor es inminente.

Haut bas fragile,
Jacques Rivette, 1995.

En sus filmes no se admite la pasividad ni la aburrición; a pesar del encierro, rige el movimiento. Es en esta paradoja donde se evidencia el rigor de su puesta en escena y un acercamiento a la premisa brechtiana de *arte como diversión*. A partir del ensueño y la fantasía, ellas —que comúnmente se presentan en pares— se reflejan bailando y cantando, pero también corriendo y saltando, buscando en su esencia errática un escape de la mundanidad.

En el cine contemporáneo los géneros han mutado, se han diluido. Aparecen amorfos, híbridos y opacos. En los musicales ya no importa más el *glamour*, la habilidad en los pasos ni la sutil entonación, sino la emancipación del personaje y su desprendimiento del realismo. El veredicto tiende a la democracia: el baile y el canto se autoriza para todos. Posiblemente Godard lo anticipaba cuando Anna Karina le roba la escena a Jean-Paul Belmondo en *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, 1961) o en *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965), declarando su deseo.

Femmes, femmes,
Paul Vechialli, 1974.

La música, es silencio que se despierta.
Abel Gance

El musical bélico de Lav Diaz, *Season of the Devil* (*Ang panahon ng halimaw*, 2018), se inscribe en otro sentimiento. La voz de los personajes se produce únicamente en el canto, pero la singularidad del gesto vocal se expresa *a capella*. Son tiempos lúgubres y sombríos, los militares de Ferdinand Marcos están a la orden del día para cualquier represión legitimada por su régimen dictatorial y no hay luz ni color que sugieran esperanza. La voz de la gente aparece de forma individual y a veces coral, pero el dolor se escucha al unísono. Es la polifonía de una memoria colectiva. Inevitablemente del testimonio se desprenden sus mitos y leyendas que evocan en el llanto su idiosincrasia cultural. La duración le da el tiempo perenne al testimonio, en sintonía con *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, como la imposibilidad de representar la imagen del trauma.

En otras luchas, *Jeannette: la infancia de Juana de Arco* (*Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc*, 2017), de Bruno Dumont, trabaja con la proyección del porvenir. En este caso, la música suscita una suerte de profecía. La niña y adolescente Juana de Arco canta al son de un *heavy metal* desarticulado el dolor de su presagio, la fatalidad de su destino. Es en ese choque entre los hechos de otrora y la música extemporánea —pero aún romántica e hiperbólica— donde se genera un nuevo orden de su figura mítica y una reinstauración de su lucha épica, donde la perspectiva contemporánea se distingue radicalmente de las versiones estilísticas de Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Jacques Rivette o Roberto Rossellini.

Si no canto lo que siento
Me voy a morir por dentro
He de gritarle a los vientos hasta reventar
Aunque solo quede tiempo en mi lugar
Si quiero me toco el alma
Pues mi carne ya no es nada
He de fusionar mi resto con el despertar
Aunque se pudra mi boca por callar
Ya lo estoy queriendo
Ya me estoy volviendo
Canción barro tal vez…
Luis Alberto Spinetta

Lo que nos salva de la soledad es la soledad de cada uno de los otros.
Clarice Lispector

«A veces, cuando dos personas están juntas, a pesar de estar hablando, lo que ellas comunican silenciosamente una a la otra es el sentimiento de soledad».[2]

En *Te quiero tanto que no sé* (2018), película del crítico y cineasta argentino Lautaro García Candela, el protagonista *flaneur* nocturno recorre las calles porteñas acompañado de su angelical trovador urbano que aparece constantemente en forma de evocación involuntaria. Los clásicos del *rock*

Season of the Devil (Ang panahon ng halimaw), Lav Diaz, 2018.

nacional atraen la atención del transeúnte, provocando el reconocimiento y la unión en un tumulto de cuerpos y voces que llegan casi al abrazo fraternal. Su incesante búsqueda (como la de los demás trasnochados) se evidencia dulcemente en el acto colectivo como bálsamo de su soledad; da lo mismo si es en una gasolinera o sentados en la vereda.

«El musical depende del artificio, y también de la magia de un cierto misterio»,[3] declaró Jonathan Rosenbaum, a lo que agregaría que ese misticismo intrínseco se manifiesta como síntoma en sus personajes: ellos no se circunscriben a su vida mundana —en ocasiones trágica, en ocasiones aburrida—, sino que fabulan hacia nuevas cosmovisiones, creando nuevos mundos y vidas posibles. La transversalidad de la música en la historia del arte es ineludible, por ello la referencialidad del género clásico no es la única evidencia contemporánea en el anacronismo del musical como archivo histórico inerte, que

Te quiero tanto que no sé,,
Lautaro García Candela, 2018.

se encuentra para después ser reproducido, como sucedería en películas como *El artista* (*The Artist*, Michel Hazanavicius, 2011) o *La La Land* (Damien Chazelle, 2016), en las que sus aparentes atributos se reducen a la nostalgia por una época y a la reproducción mimética de discursos específicos (el cine mudo y el musical clásico, respectivamente). La esencia y dinámica del acto musical es sustancia latente y es irreductible a un tiempo absoluto de la historia. Revela una convivencia de tiempos heterogéneos y discontinuidades, y aparece encarnada en el espíritu desde tiempos inmemoriales como lenguaje natural de las pasiones. Hacía falta filmarlo. Ç

FUENTES

[1] Johan Huizinga, *De lo lúdico y lo serio*, Casimiro Libros, 2014, p.26.

[2] Clarice Lispector, *Revelación de un mundo,* Adriana Hidalgo, 2008, p.213.

[3] Jonathan Rosenbaum, *Mutaciones del cine contemporáneo*, Errata naturae, 2011.

Mutación en tres partes

Sueños de hielo de Ignacio Agüero

CAROLINA BENALCÁZAR

La voz

«El ritmo de las mutaciones teóricamente no debería cambiar. Lo que puede cambiar es el ritmo de éxito que tienen los productos de la mutación», advierte Guillermo Mann Wilcke a un grupo de estudiantes de biología en un aula universitaria de Santiago de Chile durante la segunda mitad de *Aquí se construye (o Ya no existe el lugar donde nací)* (2000), el cuarto largometraje como director de Ignacio Agüero.[1] El barrio que ese hombre conoció como un zoológico viviente durante su juventud empieza a caer en ruinas pulsadas por pinzas demoledoras que la película registra a lo largo de tres años, hasta que finalmente un edificio es erguido, dejando bajo su sombra a la casa en que él y su familia habitan. Allí, cobijado por ramas que se extienden horizontales, un ecosistema compuesto por crustáceos, humanos, pájaros y plantas de varios rincones del mundo resiste con el ritmo de sus necesarias mutaciones al monstruo capitalista que lo acecha.

Mientras Mann Wilcke continúa su lección sobre teoría de la evolución, mutaciones y procesos de adaptabilidad

Sueños de hielo,
Ignacio Agüero, 1994.

de especies, Agüero y Sophie França, la montajista con quien ha trabajado varias de sus películas, hermanan al espacio pedagógico con planos que miran privilegiados desde arriba a zonas urbanas cada vez menos verdes, espacios de comunión cada vez menos públicos, hasta que el sonido estridente de una pinza demoledora ocupa todo el espacio sonoro, creando por unos segundos la ilusión de su dominio absoluto por sobre la palabra. A lo poco, la voz de Mann Wilcke regresa. La voz prevalece. Desde un acercamiento sensible a lo vivo, *Aquí se construye (o Ya no existe el lugar donde nací)* describe la convivencia entre mutaciones marcadas por sus propios ritmos y cambios forzados por otros ritmos ajenos y vertiginosos, ensayando una cartografía afectiva de su lugar de origen que ya no existe.

La película nombra y describe una mutación. *Sueños de hielo* (1994), el largometraje que la precede, teje la ilusión de una mutación y en ese tejer produce a un mutante. No recuerdo

Aquí se construye (o Ya no existe el lugar donde nací), Ignacio Agüero, 2000.

si llegamos o no a conocer su nombre, pero sí lo vemos en fotografías junto a la familia que deja en la impulsiva decisión de formar parte del buque que zarpa desde Punta Arenas hacia los rincones más remotos de la Antártida con la misión de extraer un témpano de hielo austral para la participación de Chile en la Ferial Mundial de 1992 en Sevilla. La forma en que conocemos al mutante que *Sueños de hielo* engendra es por medio de su voz. Esa voz, inspirada en el recogimiento que Agüero hizo de la literatura marinera,[2] habla en inglés con la sospecha y extrañeza de alguien que descubre un mundo nuevo.

Pero, para hablar de la misión de la cual participa, prefiero desconfiar del verbo descubrir. Como lo hacen las pinzas demoledoras de *Aquí se construye (o Ya no existe el lugar donde nací)*, el buque que abandona la punta más austral de las Américas practica la extracción que, como lo señala Valeria de los Ríos, «el país moderno ejerce con violencia [para] su proyecto hegemónico y modernizador».[3] Ambas, las pinzas

demoledoras y la maquinaria con que va armada el buque, intentan interrumpir los ritmos propios de mutaciones que ocurren como parte de lo vivo, y ambas también son interrumpidas por la irrupción misma de lo vivo: la voz de un hombre que con calidez recibe en su casa en Santiago de Chile a aves migrantes que se movilizan forzosamente por construcciones aledañas y la voz alucinada de un hombre que se empieza a saber mutante en el encuentro poroso entre su corporalidad y la del hielo, siendo chupado por la naturaleza[4] en la tentativa de extraer algo de ella.

Quiero detenerme por un momento en la voz, que en *Sueños de hielo* es conferida a sus personajes vivos, entorpeciendo con su tejido epistémico tentativas de categorizar lo vivo en humano y no humano. Los personajes vivos de la película tienen voz: el mutante que intenta explicarse a sí mismo en lo que se va convirtiendo y que en ese explicar en voz alta se vuelve nuestro narrador, y los témpanos de hielo que, quizás por protesta, advertencia, gritos de auxilio o conversación corriente, suenan a cantos de ballena.

Esas voces, la de Mann Wilcke, la de los personajes vivos de *Sueños de hielo*, poseen el poder del desplazamiento, no solamente porque se desplazan por un espacio y tiempo sonoro, pero también porque desplazan a los males con los cuales conviven. Y para esas voces hay también un oído agudo.

El encuentro

Vi *Sueños de hielo* un jueves por YouTube como parte de las proyecciones que organiza el Cineclub La Quimera para mantener vivo el encuentro característico de un cineclub que el momento actual de pandemia no permite, y extenderlo desde Córdoba, Argentina, a otras geografías quizás previamente no imaginadas. A la proyección le siguió un conversatorio con Ignacio Agüero. Allí, nos compartió que la película surgió de una imagen. Un témpano de hielo siendo transportado desde la Antártida hasta el hemisferio norte, atravesando el océano Pacífico para llegar al océano Atlántico. Una imagen nada más. En otro conversatorio reciente, Agüero decía que hay

Los espigadores y la espigadora (Les glaneurs et la glaneuse), Agnès Varda, 2000.

imágenes que le persiguen y de las cuales termina haciendo películas para en ese ejercicio descubrir qué es el cine.[5]

Agüero y su equipo fueron al encuentro de esa imagen cuando acompañaron a la misión que extraería al témpano de hielo para transportarlo a la Feria Mundial de 1992 en Sevilla. La filmación duró alrededor de un año, incluyendo la espera del viaje, y se realizó desde cuatro buques.[6] Me gusta pensar en la idea de ir al encuentro de una imagen, en lugar de la creación de la misma. Pienso en Agnès Varda abriendo su *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) con el cuadro *Des glaneuses*, de Jean-François Millet, que muestra a un grupo de mujeres ejerciendo su labor agrícola de recogimiento con su cuerpo agachado hacia la tierra. Lo que sigue de la película es ella yendo al encuentro de esa imagen en distintos rincones rurales de Francia para llevar a cabo su propia forma de recogimiento con la cámara. Pienso entonces que lo que hace Agüero es muy parecido y que, al hacerlo, como lo plantean Claudia Aravena e Iván Pinto, «reclama un estatuto ficcional a la imagen documental».[7]

La cordillera de los sueños, Patricio Guzmán, 2019.

Que la película haya sido filmada por tres directores de fotografía, cuyo recogimiento de imagen es montado con material de archivo de, por ejemplo, *Moby Dick* (John Huston, 1956), confiere «una relación sustancial de alteridad [donde] el propio material [es] el que se extraña, y no se reconoce en el otro»[8] y teje una relación de juego donde cada material pueda traspasar un poco la piel del otro. Esto no solamente hace espacio para el reclamo de un estatuto ficcional de la imagen, pero también de un estado de mutación.

Las escenas de *Sueños de hielo* donde el riesgo se siente más inmediato y más cercano son las de la extracción del témpano de hielo. Allí los marineros y el resto de la tripulación del buque se encuentran de manos a boca con esos témpanos que se alzan altos y cantan como ballenas. El anhelado encuentro con aquella imagen es uno de riesgo. El modo de acercamiento hacia los témpanos de hielo tiene algo de un deseo de buscar lo vivo en ellos, de imaginar cómo es su voz, qué expresa su postura corporal, qué han visto, qué secretos y qué susurros guardan sus grietas. Algo similar se imagina Patricio Guzmán

en *La cordillera de los sueños* (2019) de la porción de los Andes que ampara a Santiago de Chile, de los horrores de los tiempos de la dictadura de los cuales ha sido testigo y de los gritos de justicia que sigue escuchando a través de sus grietas. ¿Son los horrores los que han causado el agrietamiento?

El viaje

La imagen en *Sueños de hielo* no es solamente la del témpano de hielo quieto, sino la de su viaje marítimo. De los Ríos presta especial atención a cómo la autoridad de los mapas que aparecen en la película, que corresponden a aquellos elaborados por la Armada y el capitán de la fragata Galvarino, el responsable de la misión, es interrogada por el relato del narrador —el mutante— «que opone sus fantásticas elucubraciones a ese proyecto modernizador y racionalizador»[9] que «quiere convertir la historia de los hielos en una hazaña con rasgos épicos».[10] Nuestra brújula, como espectadores, es entonces esa narración que experimenta la mutación en carne propia mientras esas mismas entrañas se empiezan a parecer más al agua, a la vez que navegan sobre aguas también inciertas.

«Cómo es posible cartografiar la fluidez del mar y de los hielos en constante transformación»,[11] es una de las interrogantes que De los Ríos considera que la película plantea.

Mientras el buque atraviesa la línea imaginaria ecuatorial, un calor insufrible invade al narrador. Pienso en cómo en la misma latitud, pero a unos cuantos miles de metros por sobre el océano, en el volcán más alto de Ecuador —el Chimborazo—, un grupo de trabajadores puruháes envuelve en pajonales trozos de hielo para transportarlos al mercado más cercano para su venta. Mientras el viaje de estos trozos de hielo, registrado poco antes de la década de los ochenta por los hermanos Igor y Gustavo Guayasamín en su película *Los hieleros del Chimborazo* (1980),[12] habla de la subsistencia de una labor milenaria que el capitalismo ha intentado borrar, el viaje del témpano de hielo desde la Antártida hacia España, siendo la extracción el método que lo posibilita, tiene que ver con lo que ese mismo capitalismo exige para estar a la altura de lo que acorde a su lógica significa progreso.

Baltazar Ushca, el tiempo congelado, Igor y Gustavo Guayasamín, 2008.

Diego Falconí Trávez, en su artículo «Los hieleros del Chimborazo y Baltazar Ushca, el tiempo congelado: narraciones fílmicas y literarias del indigenismo ecuatoriano. Un análisis intertextual y decolonial de la subalternización nativa», nota cómo en relatos de Alexander Von Humboldt, Alcides Arguedas y José María Arguedas, donde la travesía blanco-mestiza por zonas andinas tiene como guía a un personaje indígena,[13] pero también y quizás de maneras menos evidentes en las películas de los hermanos Guayasamín —*Los hieleros del Chimborazo* y *Baltazar Ushca, el tiempo congelado* (2008)—, la figura del hielo permite el congelamiento «de ciertas historias y ciertos sujetos, deteniéndolos en ciertos tiempos e hipnotizando ciertas miradas que se condensan como intertexto repetitivo de la alteridad no comprendida».[14]

Pienso con las palabras de Falconí Trávez porque siento que hacen espacio para narrativas donde la figura del hielo disputa nociones de congelamiento, apostando por aguas que corren, se deslían, viajan y mutan. Me interesa pensar en *Sueños de hielo* como una de esas narrativas donde «la colonialidad como discurso y práctica que simultáneamente predica la inferioridad natural de sujetos y la colonización de la naturaleza»[15], como lo propone Nelson Maldonado-Torres, es desafiada por aguas que mutan entre sí, pero que también mutan a otros.

Vuelvo al narrador acalorado al borde de la deshidratación mientras el buque atraviesa la línea imaginaria ecuatorial. Es su respuesta corporal la que nos dice dónde está, no las coordenadas que el buque obedece o no. Ante su deshidratación, es el témpano de hielo el que asoma a su rescate, dándole de beber de su propio cuerpo. Albergado en un contenedor, el témpano de hielo le hace sentirse más vivo de lo que la mitad del mundo jamás podría hacerlo. Pero no es solamente que le haga sentirse vivo, sino que lo mantiene vivo. Es aquella disfrazada generosidad la que, en un giro vampírico de venganza, le chupa de una vez por todas al narrador para materializarse en ese mutante que, quizás desde el inicio del relato, siempre fue.

Quizás *Sueños de hielo* no sea otra cosa más que el paisaje interior del mutante. *C*

FUENTES

[1] *Aquí se construye (o Ya no existe el lugar donde nací)* está disponible entera en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=y-n_f8d7VDM

[2] Cineclub La Quimera, *Charla de sueños de Hielo - Ignacio Agüero*, Córdoba, 2020. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=2GCOmSdfFos.

[3] Valeria de los Ríos, «Mapas y prácticas cartográficas en el cine de Ignacio Agüero» en *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada* #16, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2017, p. 116.

[4] Cineclub La Quimera, *op. cit*.

[5] Cinemateca de Bogotá, *Panel inaugural #CICLA2020 ¿Hacia dónde va el cine latinoamericano?*, Bogotá, 2020. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=NQLuZposVzk.

Baltazar Ushca, el tiempo congelado, Igor y Gustavo Guayasamín, 2008.

[6] Cineclub La Quimera, *op. cit*.

[7] Claudia Aravena e Iván Pinto, *Visiones laterales: Cine y video experimental en Chile (1957-2017)*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2018.

[8] *Ídem*.

[9] Valeria de los Ríos, *op. cit.*, p. 116.

[10] *Ibíd*. p. 119.

[11] *Ibíd*. p. 116.

[12] *Los hieleros del Chimborazo* está disponible entera en la Cinemateca Digital de la Cinemateca Nacional Ulises Estrella de la Casa de la Cultura Ecuatoriana: http://www.cinematecanacionalcce.com/Peliculas/Detalle/1019

[13] Diego Falconí Trávez, «Los hieleros del Chimborazo y Baltazar Ushca, el tiempo congelado: narraciones fílmicas y literarias del indigenismo ecuatoriano. Un análisis intertextual y decolonial de la subalternización nativa» en *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* #8, Valencia, Universitat de València, 2015, p. 43.

[14] *Ibíd.*, p. 44

[15] *Ídem*.

MAGMA

Correspondencia entre imágenes y líneas

CARLOS RGÓ & CAMILO RESTREPO

La idea inicial para este texto fue una entrevista, después mutó hacia una correspondencia con imágenes. Optamos por una metodología de intercambio de ideas a través de la lectura de fotogramas de varias películas. Los fotogramas sirven a la vez como detonadores de nuestros análisis y como interrogantes para lanzar la discusión hacia temáticas diferentes, como la materialidad, la técnica, los rostros y el carnaval, hasta una poética del arte y una crítica de las formas de reproducción.

***

Carlos: Primer encuentro: *Tropic Pocket* (2011). La injusticia de este texto es cortar los sonidos de las imágenes en movimiento que nacen cuando veo tu película. El corte parece quitar una parte del cuerpo a la imagen que representa a la niña. Como un ser filmado, con brazos de sonido, pies de montaje, mirada distorsionada, torso ligado a otras secuencias... Lo digo un poco a juego, pero al pensar lo anómalo y el tema mutante, se posiciona frente a mí como la representación de los seres filmados está ligada al sonido, al corte, a la irrupción de una secuencia y al montaje. Esto es: a las decisiones que tomas para representarnos a los habitantes de una Colombia imaginada. El fotograma es un secreto por la velocidad en que sucede en tu cortometraje. Como los habitantes que vemos con máscaras... Hay una velocidad que oculta y a la par muestra en el tiempo de proyección varias transformaciones. El fotograma parece una ventana a otro tiempo y, en otra velocidad, el cortometraje también lo es. El cine como máquina del tiempo. ¿A dónde nos llevas con esas transformaciones?

¿Crees que le das otros brazos, otras piernas, otro tipo de velocidad a esos seres que filmas? Y si la técnica transforma los cuatro recorridos que presentas: los videos de internet de los soldados, la película *La isla de los deseos* (Jorge Restrepo, 1950), el comercial de Chevrolet de 1961 y unas imágenes de la gente de San Pancho... son imágenes sustraídas de un recorrido como transformación técnica desde animales, árboles, madera o de herramientas que aparecen en las manos y cambian al capricho del sonido de un disparo...

Camilo: Transformar, trastocar, dislocar, disfrazar son operaciones recurrentes en mis películas desde la forma hasta el tema. El fotograma que propones me parece ideal para comenzar a pensar el cine como una herramienta para transformar la realidad y, al mismo tiempo, considerar las ideas que surgen de dicha transformación.

La imagen representa una niña que baila. Las palmas agitadas de las personas que la rodean, su sonrisa y unos trazos de maquillaje blanco sobre su piel oscura indican que el momento es festivo. La fotografía es granulosa y en blanco y negro, lo que le da una apariencia antigua o, en todo caso, difícil de situar en el tiempo. En cuanto al espacio, el encuadre no permite identificar el lugar en que se desarrolla la acción. Pareciera entonces que la indeterminación del tiempo y del espacio que generan los aspectos técnicos de la imagen reforzara el papel del maquillaje del rostro bajo la intención común de impedir la identificación del sujeto. Esta idea me lleva a afirmar que todo en la imagen actúa como un disfraz, y a preguntarme si toda imagen no es al fin y al cabo un disfraz de la realidad. Mi película *Tropic Pocket* parte de esa pregunta que se acompaña de dos más: ¿para qué y a quién sirve ese disfraz? Quiero creer que la construcción misma de la película constituye en sí una respuesta a esos interrogantes.

Tropic Pocket mezcla en efecto las fuentes audiovisuales a las que te refieres. Siguiendo tu metáfora, en ella conecté miembros, manos y pies, escogiendo entre los archivos que encontré o que realicé, para crear un cuerpo al que deliberadamente quería privar de cerebro. Operé así precisamente para desposeer dichas fuentes del objetivo argumentativo (llamémoslo «cerebro») bajo el cual fueron creadas. Ese cerebro lo podemos entender en cada uno de los archivos como el mecanismo que dispone consciente los elementos audiovisuales para ejercer un poder de manipulación. Claramente, las imágenes que componen *Tropic Pocket* fueron creadas originalmente para ser los vehículos de un mensaje al servicio de los intereses privados de quienes las realizaron: evangelistas, multinacionales imperialistas, militares y turistas (yo). En lugar de exponer bajo un nuevo argumento la denuncia de esas manipulaciones, creando así otro vehículo audiovisual de un mensaje, decidí utilizar los archivos como simples materiales que me permitían efectuar conexiones visuales y sonoras. Dicho de otra manera, concentré mi mirada en la forma del mensaje más que en el mensaje mismo, canalizando así las preguntas iniciales para qué y a quién sirve disfrazar la realidad (comúnmente empleadas en el documental argumentativo) hacia las preguntas formales: ¿cómo es ese disfraz y cómo puedo manipularlo yo mismo? Estos nuevos interrogantes guiaron desde entonces mi trabajo. Así, otra de mis películas, *La impresión de una guerra* (2015), ofrece de nuevo un ejemplo de la importancia que atribuyo a la manipulación material de los archivos, tal y como lo deja entrever el texto de la voz en *off* que se sobrepone a las imágenes de periódicos defectuosos:

> Yo he escuchado a menudo decir que los periódicos colombianos no dicen nada. Me pregunto si, dejando de lado el contenido y examinándolos por sus cualidades físicas (papel, peso, tinta...), no sería posible hacerse una idea de la realidad del país. Una idea alterada, por supuesto, pero tal vez elocuente.

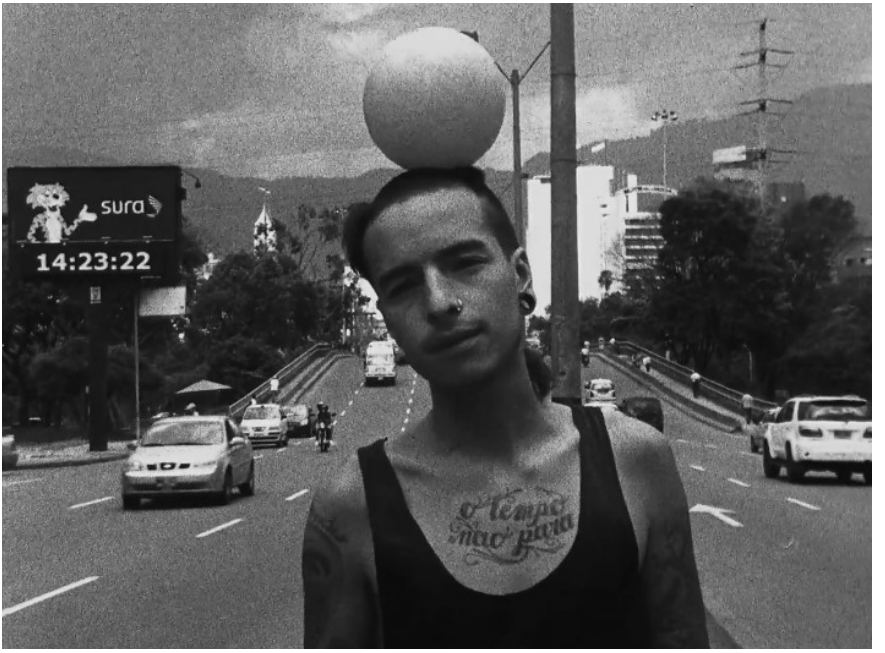
De una película a otra, el propósito de *Tropic Pocket* ha ido amplificándose en diversas alusiones a la idea de la manipulación. Una manipulación de las imágenes, de las personas, de las cosas, que está siempre anclada a un trabajo de proximidad con el material. Me gusta afirmar que el cine, como la escultura, es un arte que trabaja la materia. En ocasiones, como en *Tropic Pocket*, ese trabajo pasa por un estado en el que es necesario disolver los materiales para que pierdan su identidad propia. Con lo escrito hasta ahora, podría parecer que esa necesidad de disolver las cosas surge de un análisis racional, pero no es así, porque en realidad parte de un deseo que no consigo explicar mejor que con estas frases de mi más reciente película, *Los conductos* (2020):

> En el fondo existe quizás un magma en el que todo pierde su forma para regenerarse. Una estrella en la que los materiales que la componen se funden para mezclarse, produciendo algo nuevo con lo viejo. Una resurrección constante de las cosas que nos hace olvidar lo que fueron. El mundo sería más simple si se quedara en ese estado informe, sin colores, sin sonidos, sin que las cosas sean el signo de otra cosa, el recuerdo de otra vida. Nada más que un fuego blanco.

Luego de haber descrito mi manera de abordar los archivos en mis películas, y retomando lo que dije al principio sobre el cine como herramienta para transformar la realidad, parece evidente que ese magma del que hablo es el impulso creador de mi trabajo. Un deseo de transformación que irriga todas mis películas, incluyendo aquellas que no utilizan archivos. Así, en *La bouche* (2017), la danza es la herramienta de transformación. Bajo el impulso de un ritmo, la danza imprime al cuerpo unos movimientos que lo dislocan de su realidad habitual.

Carlos: ¡La danza! una manera de encontrar la distancia adecuada lejos de la narrativa que solo subsume bajo sus premisas el ritual. Ahí veo otro punto de contacto en tus películas: la danza dentro de los rituales urbanos sin perder la relación con la naturaleza. Me refiero a los ritos cotidianos de las personas que trabajan en la calle —el maloya para escuchar y no solamente para contar— que ayudan a los materiales (los yambés, las telas, los aros de unos artistas callejeros, algunas llantas en un taller mecánico, o las figuras, líneas y círculos) a compartirnos un baile no siempre visto. Las imágenes encuentran relaciones entre lo visible para mostrar por un momento lo que no vemos por fugaz, por la velocidad de una vida moderna o a causa de la automatización de nuestros movimientos. La danza ayuda a dislocar lo habitual, y sí, lo transgrede. Si las narrativas están ligadas a una cabeza o cerebro, como bien dices, no ayudan a prefigurar esa dimensión estética, la parte sensitiva y las relaciones con

la memoria que resguardan los objetos. ¿Para qué hablar si podemos cantar? ¿Para qué pies si no bailan? Y expandes esas inquietudes hacia cuestionamientos como: ¿para qué rescatar un árbol si no podemos salvar el bosque entero? ¿La naturaleza de las imágenes y los sonidos es el artificio? Cuando disuelves los materiales audiovisuales en el magma de un fuego blanco, nos adviertes acaso: las imágenes mienten, pero su artificio saca a la superficie relaciones más fundamentales con lo informe, con objetos concretos y no solamente con signos, hasta llegar al disfraz por antonomasia: el rostro. Si hay deformidad o secreto, disfraz y engaño, el rostro posee una potencia en tus encuentros. ¿Qué secretos hay en esos rostros que filmas? Los secretos son parte de una escultura viva que nos compartes en este ritual llamado cine.



Camilo: La imagen que propones nos puede llevar poco a poco a entender la manera en que abordo los retratos. Me gustaría comenzar describiéndola. Un malabarista mantiene una pelota en equilibrio sobre su cabeza. Gracias a un efecto de perspectiva, la pelota parece reposar en la cumbre de la montaña que está al fondo de la imagen. Esta ilusión genera la impresión de que la pelota ocupa al mismo tiempo el primer plano y el plano de fondo, como si estuviera en los dos lugares a la vez. De ese va y viene ilusorio surge, para mí al menos, la sensación de que la pelota podría elevarse. En todo caso, es evidente que la construcción de la imagen denota la voluntad de hacer que la pelota parezca un astro en el firmamento, un objeto aéreo.

El malabarista mira fijamente a la cámara sin que el movimiento alrededor lo perturbe. Se intuye que está parado en la franja que divide la circulación de la calle en dos sentidos (los autos que van y los que vienen). La figura del joven parte la imagen en dos mitades equivalentes aunque opuestas (como el efecto de inversión de los espejos). Atrás, a la izquierda, un reloj electrónico marca la hora exacta, que en la película cuenta los segundos de duración del plano. Adelante, en el centro, el joven ostenta un tatuaje en el pecho con una inscripción en portugués que traduce «el tiempo no se detiene».

La descripción nos da a entender que la imagen revela un conjunto de fuerzas en oposición que están actuando en equilibrio: ascender/descender, alejarse/acercarse, fluir/detenerse. Un equilibrio momentáneo, por supuesto, que va a reiterarse en muchas otras tomas. La repetición de la puesta en escena de ese equilibrio es por supuesto una alusión insistente a su contrario: el desequilibrio. Según esto, yo diría que, desde su forma y sin la necesidad de un argumento, la película construye una evocación de lo que podríamos llamar un desequilibrio social.

Como crece la sombra cuando el sol declina (2014) retrata a dos grupos de personas viviendo en los márgenes de la sociedad: un grupo de jóvenes subsistiendo con las ganancias de sus espectáculos improvisados en los semáforos y un grupo de

mecánicos que deshuesan los autos fuera de servicio para vender las piezas en buen estado o los materiales al peso. Malabaristas y mecánicos viven de la circulación de los autos, aprovechando sus paradas provisorias en los semáforos y sus paradas definitivas en la deshuesadora. De la misma manera que señala el título, la progresión de la sombra depende de la retirada del sol, la actividad de los malabaristas y mecánicos depende de la inactividad de los autos. De esta relación surge la cuestión: ¿cuánto tiempo dura esa parada que permite progresar a los que esperan? Cuestión que en el texto de la voz en *off* se enuncia así: «Es medio día en punto, hora en la que ningún objeto acuesta su sombra. Una línea vertical se dibuja entre un mundo que avanza y otro que espera: yo soy la línea».

Volviendo al fotograma, percibimos que esa línea es claramente el malabarista. Él es la línea que parte el mundo entre los que van y los que vuelven, obstinado en una postura estática en un mundo en movimiento, afirmando que, aunque el tiempo no para, él sigue sin embargo ahí parado. Su tatuaje es la marca indeleble de su condición, recordando que el progreso corre mientras él no se mueve. Como sus compañeros y los mecánicos, quedó atrapado en un tiempo en que todos repiten sin cesar los mismos movimientos circulares: manipulaciones de llaves de tuercas o volteretas de pelotas. Un tiempo que no representa un avance, sino más bien algo que da vueltas alrededor de sí mismo y que, a fuerza de girar, termina enterrándose —como la broca de un taladro— creando túneles entre épocas. Una línea vertical que se hunde en las calles de la ciudad conectando pasado, presente y futuro. De ahí que el texto de la voz en *off* al comienzo de la película recuerde que transitamos calles llenas de pasado. «Carrera San Félix, Carrera San Martín, Carrera Santander; aquí todas las calles tienen nombre de batalla o de guerrero».

Una vez que entra en conexión con esos tiempos que la película le impone, el malabarista de la foto ya no es él. Su rostro no es su identidad. Su rostro es un canal a través del cual se expresan las pasiones, las frustraciones y las esperanzas de un conjunto social.

Este tratamiento distanciado entre la persona y el personaje es todavía más evidente en mis películas *La bouche* y *Los conductos*, que retratan experiencias traumáticas vividas por sus protagonistas. Aunque interpretan lo que vivieron, esas personas no son idénticas a sus personajes, porque los personajes son seres amplificados. Amplificados por los colores, por la narración fragmentada, por el relato cantado, por la iluminación contrastada, por las conexiones con otras historias, para evocar un contexto que sobrepasa la historia de las personas que los interpretan. Amplificados y distorsionados, como esos muñecos gigantes que en los carnavales son los dobles de los dirigentes del gobierno o de los ídolos más populares.

Hay mucho del carnaval en mis películas: música, máscaras, bailes, alcohol u otras sustancias que exageran los trazos de la realidad.

Carlos: En el carnaval hay un acto festivo que anula y restaura nuestro comportamiento en una especie de revolución imaginaria. Nos transformamos sin dejar atrás nuestro cuerpo, pero reafirmándolo en otra figura. El cambio de formas posee un sentido lúdico. Al menos en tu cine por un rato tenemos máscaras, recorremos otros espacios y formas de contar, de ver, de ser afectados por luz y sonido... Ahora que mencionas la distancia entre personaje y persona, y la distorsión y la amplificación como muñecos de carnaval, quiero preguntarte sobre la inmersión del espectador para abrir la idea de cine al arte en general, y sobre todo por tu formación en artes plásticas. Al mirar la imagen del muñeco de carnaval y el fotograma del fuego en las paredes, tienes la curiosidad de un arte que no solo vive en museos o galerías, sino también, como vemos en *La impresión de una guerra*, en periódicos que están inservibles o en la piel de los presos cuando se tatúan figuras. Por ahí va la inquietud. Como malabaristas/espectadores, podemos ver fuego donde no lo hay. El arte como visión, ligado al hecho de dar libertad a nuestras capacidades intelectivas e imaginarias: gracias a ti como creador de ese espacio lúdico y en complemento con el espectador que puede provocar la visión. ¿Cómo crees que afecta la visión artística el hecho de estar rodeados de los materiales que transformas desde la técnica, pero que los espectadores usan realmente en su día a día?

Camilo: Me interesa la manera en que presentas el carnaval como algo que nos permite hacer borrón y cuenta nueva. Me recuerda que muchos carnavales son celebraciones de ciclos de vida, como la quema anual de la tierra para fertilizarla, vehiculando así la idea de una destrucción necesaria. Una destrucción que, en algunos casos, parece útil bajo la idea positiva de una reconstrucción, pero que en muchos otros está vinculada a una pérdida irreparable. Esa pérdida me parece que Georges Bataille la llamó «la parte maldita». La entiendo como el fruto de la actividad social e individual que consiste en producir y consumir de manera exagerada algo que en términos racionales se consideraría como inútil para el desarrollo de esa sociedad o de ese individuo.

En mis películas hay una atracción temática y formal hacia esa noción de pérdida y de destrucción. Si las comparamos de nuevo con el carnaval, mis películas tienden a llegar a ese momento en que la fiesta degenera en caos bajo la acción de elementos perturbadores. Una parte de la producción del relato, de la imagen y del sonido está destinada a impedir la producción de un solo argumento narrativo como objetivo de la película. Retomando lo anteriormente dicho, es como si el cuerpo de la película se rebelara contra el dictamen del cerebro.

Mis películas no producen una razón, sino un cuerpo, señalando así la producción y la destrucción de otros cuerpos: producción de imágenes en *Tropic Pocket*, producción de marcas de la guerra en *La impresión de la guerra*, duplicación pirata de camisetas de marca en *Los conductos*, destrucción de autos en la deshuesadora e improductividad aparente de la juventud de los semáforos en *Como crece la sombra cuando el sol declina*. La cuestión de la producción está intrínsecamente ligada a la del consumo. Avanzando a la par, ambas evidencian patrones de comportamiento que retratan una sociedad en un momento determinado.

Esa producción y ese consumo son cotidianos y totalmente materiales. De ahí emerge ese interés que resaltas en la manipulación artística de objetos del día a día. El fotograma

que propones es un muy buen ejemplo de la manera en que la alteración de un elemento en un contexto determinado induce una sensación de extrañeza. Esa sensación es un llamado a mantener una distancia crítica frente a la realidad. Antes de continuar, estimo necesario precisar el contexto en el que se inscribe la imagen. Se trata de un pasaje en *Los conductos* que aparece luego de haber mostrado el proceso de fabricación de camisetas piratas de marcas mundialmente conocidas como Nike y Adidas. La escena constituye entonces una etapa más allá frente a aquella que muestra el proceso de producción real de camisetas falsas. Esta nueva etapa propone de cierta manera una interpretación simbólica de las perversiones de un sistema de organización global consagrado a la producción y el consumo de marcas. Concretamente, la imagen muestra la fabricación al infinito de un producto envolvente, de un producto que se convierte en el espacio mismo de su producción, de un producto que se convierte en el teatro de la actividad de los hombres. ¿Y ese producto qué es? Puro fuego. Una energía que se consume y cuya única finalidad es que sea consumida. Un flujo desbordante, irracional, peligroso, pero que evidentemente anima la vida de los hombres.

La finalidad de cada una de mis películas es, como ya lo mencioné, entrar en ese flujo. Brotar de ese magma de la misma manera que una excrecencia surge de un cuerpo. Sí, «excrecencias» me parece el término adecuado para hablar de las películas, y no solo de las mías. Son cosas que surgen del cuerpo social sin que sirvan realmente para nada, pero que, como parte de esa sociedad, son testimonios de su vitalidad y de sus enfermedades.

Te mando mi último fotograma: la imagen misma del vértigo, y que interpreto como la reproducción al infinito de ese ser doble que evoca extrañamente al mismo tiempo la figura del gemelo y de la pareja. Me recuerda un pasaje de un libro que relaciona los espejos y la copulación como reproductores del hombre: «Los espejos y la paternidad son abominables (*mirrors and fatherhood are hateful*) porque lo multiplican y lo divulgan».[1] Ç

FUENTES

[1] Cita completa: «Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (*mirrors and fatherhood are hateful*) porque lo multiplican y lo divulgan». Jorge Luis Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» en *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2000, p. 15.

Nota de los editores: Por el sentido de uso que tienen las imágenes como parte del desarrollo del texto hemos prescindido de los pies de foto para no interrumpir ni alterar la intención de los autores. El crédito de cada imagen es el siguiente: 01, *Tropic Pocket* (2011), 02, *La bouche* (2017), 03, *Como crece la sombra cuando el sol declina* (2014), 04, 05, y 06, *Los conductos* (2020), todas películas de Camilo Restrepo.

Una palabra tuya bastará, ¿para sanarme?

Historia, identidad y fragmentación colombiana

VALENTINA GIRALDO SÁNCHEZ

Luego de ser diagramadas, las páginas se agrupan. Se preparan las placas de impresión para cada página (cada una hecha de aluminio, con solo 3 milímetros de grosor y revestidas de plástico). Las placas son introducidas en la máquina formadora de imágenes. Un rayo láser recorre la plancha endureciendo el revestimiento plástico de la placa, la computadora indica si en el lugar debe ir texto o imagen. Una máquina perfora marcas de registro en los extremos de la plancha. La plancha se vuelve ahora una guía que será usada en la impresora. Se aceita el cilindro de la prensa, se ajustan las planchas. Se colocan varios rollos de papel en la bobina que está bajo la impresora, el papel pasa por los diferentes colores y placas. Después de cortarlas, la máquina ensambla las páginas en orden. Salen las noticias del día en el periódico. En *La impresión de una guerra* (2015), del director Camilo Restrepo, vemos las imágenes poco definidas de las noticias de los periódicos de Medellín. Cuando un periódico sale mal impreso, sus hojas son desechadas y posteriormente se usan para envolver frutas en la plaza de mercado.

La impresión de una guerra,
Camilo Restrepo, 2015.

Las imágenes del periódico mal impreso tienen un contorno poco nítido, las fronteras de la historia de la guerra en Colombia también. Al igual que la memoria, las imágenes se desdibujan. La idea alternativa de la historia de un país como un periódico mal impreso funciona como la cartografía de la elaboración de la historia nacional: poco nítida, difícil de entender, desechada y mal impresa. En *La impresión de una guerra*, Restrepo pone en tensión un río Medellín teñido de rojo, la piel como superficie fotosensible susceptible a las transformaciones de la historia y las imágenes de la guerra en los periódicos nacionales. Nuestro acontecimiento como nación está siendo impreso de manera defectuosa, híbrida y mutante. Dicho de otro modo, la nación emerge en la imagen inservible de la impresión errónea. Es interesante pensar el cine de Camilo Restrepo como un mensaje en una botella. Se trata de un relato visual que es dejado en la intempestiva marea con una indagación personal que traza líneas entre los límites de la historia, la percepción y la imagen. La construcción de lo que hoy conocemos como

historia mantiene un doble régimen, puesto en tensión por los periódicos de Restrepo: la aparente verdad oficial y la metáfora de un relato descompuesto.

Pensar en la historia de Colombia es difícil, pensar en la historia de su guerra aún más. Siempre he pensado al relato del conflicto en mi país y en Latinoamérica como un espejo roto. Cada vez que intento hablar al respecto es como si intentara recoger los pedazos del espejo. El problema es que siempre me corto las manos. Cuando me agacho para intentar ordenar los pedazos del espejo, veo mi rostro, sé que estoy en el espejo que observo. Sin embargo, sigue siendo simplemente un reflejo, la relación corporal real que entablo con los pedazos del vidrio son las heridas por intentar recogerlo, rearmarlo o simplemente entenderlo. Cuando veo a este gran relato quebrado siendo tratado en el cine, pienso en la capacidad que tiene el audiovisual para reescribir caminos. El cine, como una herida de luz, nos permite asistir a un diálogo en el cual la historia es revisitada. En los periódicos que Restrepo muestra en su cortometraje de 2015 vemos a las personas muertas sobre las noticias del momento. En su texto sobre la memoria de la reconciliación en Perú, Débora Poole e Isaías Rojas precisan que las sociedades no problematizan en gran medida sus imágenes de la guerra porque son pensadas como parte de esa nación representada.[1] Ante las imágenes de la violencia, simplemente queda nuestra experiencia de nación, nuestra incertidumbre y nuestro cansancio. *La impresión de una guerra* se sintoniza con la más reciente obra de Restrepo, *Los conductos*. En ambas está presente la imagen desfigurada de nación y la incertidumbre que atraviesa al territorio. Se trata de una contraidentidad sin suelo, quebrada. La abstracción de un mosaico monstruoso de la violencia sobre el escenario de la vida cotidiana de un país, sobre los periódicos de *La impresión de una guerra* y las huidas de Pinky en *Los conductos*.

En el cortometraje de Restrepo vemos el cuerpo de un hombre tatuado. Él describe las máquinas artesanales de la cárcel y las imágenes que de allí surgían para ser plasmadas en los cuerpos. Las tintas de los periódicos y de las pieles tatuadas recalcan la idea de la epidermis de la historia como una piel que está siendo constantemente alterada y transformada.

La impresión de una guerra, Camilo Restrepo, 2015.

En su cortometraje, Restrepo habla de la ciudad como un teatro en el cual se pone en escena la violencia. Un teatro desde el cual nacen leyendas y se teje un camino de angustias y ausencias. Los ecos que nacen a partir de la idea del relato nacional como un relato deforme se transcriben de igual manera en las costuras de *Los conductos*. Una de las imágenes más llamativas de su largometraje de 2020 es la impresión de un patrón de fuegos. La habitación está cubierta por este patrón, la imagen del fuego se sigue imprimiendo como si se tratara de un presagio: estamos en llamas. Nuestra historia y nuestro cuerpo, en llamas. En su trabajo, Restrepo nos brinda la oportunidad de la abstracción de la historia en la imagen para salir del yo. Salirse de sí mismo para reencontrarse en un fragmento, en un juego del tiempo, en la foto del cadáver del periódico mal impreso.

La materialización de la historia en el papel se reinterpreta por medio de la imagen. La manera en la que se configura el relato pareciera adherirse a la idea de un gran rostro que nos habla, pero que no devuelve nuestra mirada, simplemente

Los conductos,
Camilo Restrepo, 2020.

está ahí. El rostro se asemeja a una de las entrevistas del cortometraje, el rostro de la persona que habla está completamente negro. Sin rostro, no hay identidad. Hace tres años, en el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) se presentó la exposición «Como Hacer Cosas con Palabras», en la cual se hacía un homenaje al artista colombiano Bernardo Salcedo, fallecido diez años atrás. Una de las obras era una serie de imágenes del escudo de Colombia: junto a ella, había frases. A medida que se superpone una frase, desaparece una parte del escudo del país. Las frases eran las siguientes: «No hay Cóndores / No hay abundancia / No hay Libertad, No hay Canal / No hay Escudo. No hay patria». Al final no quedaba nada del escudo y lo único para apreciar era la frase «No hay escudo. No hay patria».[2] No hay mirada en el rostro, no hay identidad. No hay escudo. No hay patria. Hay vidrios rotos de la historia sobre el suelo. Hay memoria fragmentada. Hay Pinky en una moto cruzando un túnel. Hay túnel y hay sangre. Hay periódicos mal impresos. Hay

cadáver. Hay guerra. En Colombia, la guerra desdibuja nuestra identidad y el cine es una forma de ver por medio de las grietas. Pensar en nuestra nación resulta en una sensación de orfandad, la ausencia de esa madre patria, y el piso falso del pertenecer a un país que aún está en construcción corresponde a una imagen alterada, como vemos en *La impresión de una guerra*, y a una herida que deviene en túnel, un túnel que deviene en huir, como vemos en *Los conductos*.

Con el relato que nos presenta Camilo Restrepo, recorremos la idea del desarraigo de la historia. Del ser las hijas desheredadas de Pedro Páramo y del buscar recomponerse en los fragmentos de nuestra convulsa tradición de la violencia. Nuestra vida cotidiana pareciera ser una vitrina en la cual se muestran los crímenes del momento.[3] Se pone de manifiesto el río Medellín teñido de rojo y la habitación cubierta de fuego. Una vidriera de incertidumbre. Nuestro exhibidor (la vida diaria) retoma la idea de la nación como una herida que nunca sana, el ver las imágenes de la guerra es el volver a vernos morir. Nuestra historia es reducida a secuencias instantáneas mientras el pasado es destruido y el futuro, mutilado. Tenemos el momento desde el cual se narra. Tenemos el fragmento espacio-temporal de la imagen. Surge entonces una duda: ¿cuál es la imagen que me devuelve el espejo roto? ¿Cómo se devuelve mi reflejo en el aparador de cristal? El reflejo de nuestra imagen (tanto en el cristal roto de la historia y del cine como un vehículo de autoconocimiento) materializa una «nueva forma de experiencia del yo».[4] La máquina de grabar como tecnología de representación de un yo deja entrever los destellos de la estructura social que envuelve y quiebra al sujeto. La manera de relacionarse con el sí mismo mediante la abstracción que nos brindan las imágenes explora las dimensiones de un yo difuso. Al frente de la pantalla estoy yo estudiante de cine, yo espectadora, yo colombiana, yo mujer. En el reflejo estoy yo cortada, yo ciudadana, yo historia, yo país.

En una de las secuencias de *La impresión de una guerra*, vemos a un hombre que marca en su cuerpo el número 33. Lo hace porque «es la edad en la que murió Jesús», dice. Luego añade que junto al número irá la frase «una palabra tuya bastará». Él decide no plasmar en su cuerpo el final de la frase, que reza «para sanarme». Una palabra tuya bastará, pero no precisamente para sanarme. La herida seguirá abierta, la incertidumbre igual, el problema del ver a la identidad como una tarea continuará reproduciendo nuestra idea fragmentada de lo propio. El escudo seguirá inexistente y el relato oficial de nuestra historia obedecerá a un régimen del sentido y una configuración sensible unívoca, será un reparto policial de lo sensible.[5] Nos queda el cine como un contradispositivo que reexamina, redistribuye y reconstruye los fragmentos. ¿Bastarán la imagen, el sonido y la palabra para sanarnos? Ç

FUENTES

[1] Deborah Poole e Isaías Rojas, *Memories of Reconciliation: Photography and Memory in Postwar Peru*, Perú, Hemispheric Institute, 2011. Disponible en: https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-72/7-2-essays/e72-essay-memories-of-reconciliation-photography-and-memory-in-postwar-peru.html

[2] Bernardo Salcedo, *Primera Lección (desaparición del escudo)*, serigrafía sobre papel Fabriano. Medellín, Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), 1973.

[3] Esta idea es tratada en: Leonor Arfuch, «Las subjetividades en la era de la imagen: de la responsabilidad de la mirada» en *Educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires: Manantial, 2006, pp. 75-84.

[4] Esta idea es retomada de: Michel Foucault, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 2006, p. 63.

La impresión de una guerra, Camilo Restrepo, 2015.

[5] La idea original proviene de Jacques Rancière en sus estudios de la estética en donde establece la existencia de un «reparto político de lo sensible». Rancière expresa:

> «Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hacen visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija (...) un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición (...) se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto...»

En: Jacques Rancière, *Reparto de lo sensible*. Estética y política, Argentina, Prometeo, 2014.

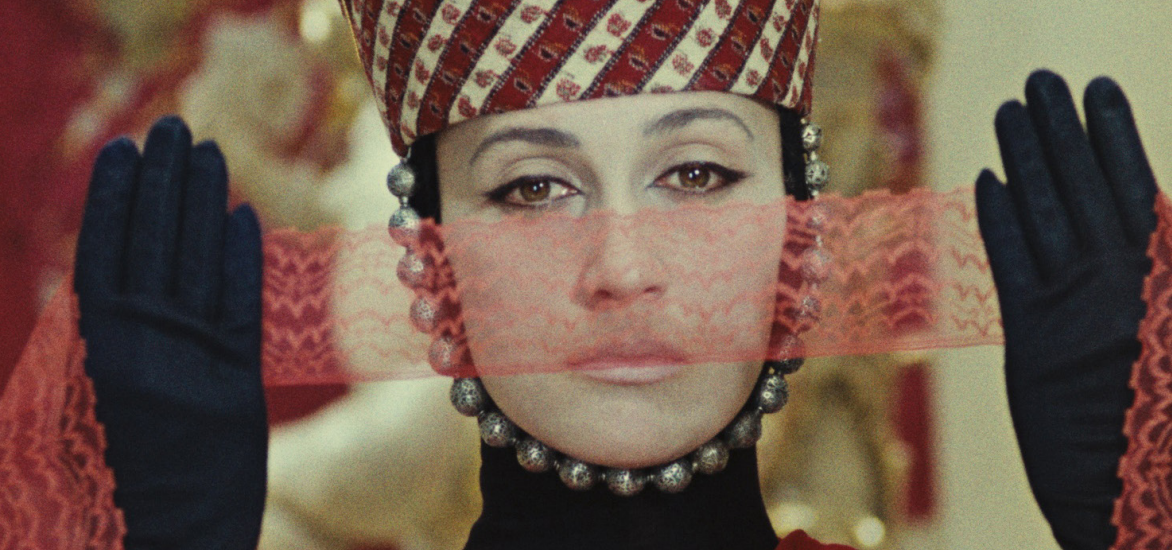
Se hace uso en este texto del término «policial» con el objetivo de expresar que la distribución de las políticas culturales y de lo que Rancière reconoce como «lo sensible» se hace bajo un régimen policial de vigilancia constante sobre la creación de discursos transversales a la descompuesta historia oficial. El terreno estético y la memoria que le atraviesa son hoy terrenos de disputa.

La ética, la belleza y la poesía

MARIANA FERNÁNDEZ FABELA

Dentro de la sociedad, el cumplimiento de las reglas y las costumbres conlleva a la aceptación del individuo. Cuando este presenta discrepancias, el sistema busca una manera de regularizarlo para que encaje. La anomalía, sin importar su procedencia, siembra desconcierto, incertidumbre, miedo, incredulidad y, en muchos casos, aversión, debido a que el ser humano está acostumbrado a sobrellevar lo que califica como normal dependiendo de sus circunstancias de vida, entorno y sus creencias. No obstante, la mutación tiene también la capacidad de generar interés en quienes muestran tolerancia y puede representar una oportunidad para llegar a una empatía, a una liberación existencial o inclusive a una trascendencia.

El cine ha trazado relatos que, si bien son incapaces de definirse dentro de un género en específico, retratan al supuesto mutante como espejo de la ambigüedad y los actos humanos, sin importar si lleva a cuestas una deformidad o defiende ideas distintas a la mundanidad.



El color de la granada
(Sayat Nova),
Serguéi Paradjánov, 1969

Border (*Gräns*, Ali Abbasi, 2018) entrelaza una perspectiva de fantasía que muestra reflexiones en torno a problemáticas sociales como el racismo. Tina es una sobresaliente agente de guardia fronteriza que tiene una habilidad excepcional de rastreo con la que es capaz de olfatear emociones oscuras como la culpa, la rabia y la vergüenza. No obstante, su imagen dista de la normalidad. Su cuerpo cuenta con rasgos primitivos, al igual que su rostro, con dientes grandes similares a los de una bestia. Tina mantiene una relación cordial con sus colegas y su novio Roland, aunque tiene dificultad en la interacción social y siente una soledad que la lleva a merodear por el bosque, tocar insectos, contemplar animales salvajes y eludir cualquier contacto sexual con su pareja.

Originario de Irán y egresado de la Escuela Nacional de Cine de Dinamarca, el cineasta Ali Abbasi instala a la anomalía como una virtud en el relato. Tina convive en la comunidad sueca a pesar de su aspecto. Realiza sus compras con tranquilidad,

Border (Gräns),
Ali Abbasi, 2018.

mantiene cordialidad con sus vecinos y muestra ternura con un padre con problemas permanentes de memoria. La anormalidad de Tina resalta cuando inspecciona a los pasajeros que descienden de un *ferry*. Un *close-up* marca las facciones de un rostro extraordinario y a un olfato poderoso que supera al humano auxiliando en las inspecciones de pasajeros y deteniendo a portadores de drogas.

No obstante, Tina duda de su crianza familiar y sus funciones laborales tras conocer a Vore, un individuo enigmático que tiene características físicas y aficiones semejantes a las suyas. Abbasi entremezcla la cotidianidad con el cuestionamiento de la identidad. Tina, tras superar las burlas sufridas durante su infancia por su aspecto, encuentra el halago en su profesión y un paulatino descubrimiento sobre su origen, relacionado a los trols y el folclor nórdico. Aunado a ello, surge una fuerte atracción romántica entre Tina y Vore, llevándola a una catarsis en la que ejerce una sexualidad desenfrenada

Border (Gräns), Ali Abbasi, 2018.

tras un largo tiempo de reprimir su instinto. Muestra de ello es cuando Tina corre desnuda por el bosque acompañada por Vore, ejerciendo la liberación de un salvajismo nato reprimido por el estándar social. El romance pone a prueba las convicciones individuales de la protagonista, quien descubre las funestas intenciones de su amante, involucrado en una red de tráfico de infantes.

El *thriller* expone a los trols y a los humanos como razas distintas en apariencia. No obstante, en su lado oscuro comparten similitudes y son capaces de irradiar frialdad y mezquindad por móviles como la venganza o el enriquecimiento ilícito. Todo ello encausa a que Tina realice un cuestionamiento directo sobre la maldad y la bondad. La marginalidad moldea la percepción de los individuos y la interpretación del mundo que los rodea: en una dicotomía psicológica, la protagonista muestra su verdadera esencia al abrazar su mutación, liberando su persona y pronunciando su comprensión y

aceptación de los seres humanos tal y como son, aterrada más por el monstruo surgido del comportamiento que de la propia apariencia física.

«Las supuestas marginación y barbarie no son sino expresiones de peculiaridades propias de todos los hombres. En este sentido, todo discurso lo es de una cierta expresión peculiar de humanidad, peculiaridad que no anula, sino que afirma su humanidad».[1]

*

La belleza es otro de los estándares de la sociedad para calificar lo normal y lo anormal bajo la concepción idílica de estatura, complexión, postura, movimientos corporales, voz y piel. Todo ello conforma la idealización del cuerpo, las sensaciones y las impresiones que crecen cuando un ser humano está inconforme con su apariencia. En algunos casos, la cirugía estética es el medio que tiene para alcanzar la perfección y reparar una anomalía.

La fantasía y el terror exploran las vertientes de la apariencia física, capaz de definir la estabilidad de la psique. El realizador Georges Franju, influenciado por el expresionismo alemán de Fritz Lang y F.W. Murnau, retrató en *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, 1960) el tormento existencial de la belleza y la fealdad, la manipulación de las mismas y la obsesión a costa de la criminalidad.

A raíz de un accidente automovilístico que provoca la desfiguración de Christiane, el doctor Génessier busca implacablemente una cura para su hija. Asistido por su secretaria Louise, secuestra y asesina a mujeres jóvenes con el propósito de realizar una cirugía de trasplantes que cubra los daños de la piel y sustituya al bello rostro perdido, errando una y otra vez en los intentos por recuperar la normalidad de la joven.

Franju remarca el tono macabro en blanco y negro con una iluminación en claroscuro, ensombrecida cuando escalan el nivel de las acciones retorcidas de Génessier y Louise. La mutación física degrada a Christiane, tanto en apariencia como en autoestima. El realizador francés utiliza el primer

Los ojos sin rostro (Les yeux sans visage), Georges Franju, 1960.

plano para centrar el encuadre en la máscara de la joven, una que oculta y teme más que sus imperfecciones: la realidad que la somete a las cuatro paredes de su habitación.

«La belleza puede ser una promesa de completa satisfacción y puede conducir a esa satisfacción cabal. Nuestra propia belleza o fealdad no solo figuran en la imagen que nos hacemos de nosotros mismos, sino también en la que los demás se forman de nosotros, para retornar luego, nuevamente, hacia nosotros».[2]

Los ojos intactos de Christiane, lo único dotado de hermosura que le queda, albergan un miedo natural a la contemplación de su apariencia, a su condición anormal que la llevó a perder su libertad y la relación con su prometido. La cámara la sigue a su espalda cuando no porta su máscara, incrementando la tensión en el imaginario sobre el aspecto verdadero de su rostro, mientras los espejos de la habitación fungen como recordatorios de una realidad cruda que rechazan Génessier y la propia Christiane.

Los ojos sin rostro
(Les yeux sans visage),
Georges Franju, 1960.

La mansión, además de albergar lujo, se convierte en el laboratorio donde el doctor realiza sus investigaciones y retorcidos experimentos. Sus métodos frankensteinianos representan la práctica humana de la mutación artificial. El terror de esta tarea es resaltado por medio de un primer plano sobre el rostro que Génessier remueve de la joven Edna para implantárselo a Christiane, una mutación dolorosa, sangrienta y peligrosa.

Un instante de versatilidad: las fotografías en movimiento del proceso de recuperación de Christiane tras obtener la piel de Edna muestran un rostro aparentemente normal. No obstante, el relato presenta de manera progresiva el rechazo del inserto por parte del cuerpo de la muchacha a través del recuento de los días tras la cirugía con atención absoluta hacia el cambio gradual de la joven, quien regresa a su estado monstruoso.

El color de la granada (Sayat Nova), Serguéi Paradjánov, 1969

La mutación termina por convencerla de su ineludible destino. Christiane acepta el daño irremediable al momento en que decide sabotear el nuevo intento de su padre por salvarla y, a pesar de la belleza perdida, ejerce su derecho a la libertad previamente negada.

*

En ocasiones, la prevalencia de un sistema político determina la forma de expresión de un artista y las vertientes que exaltan ideas contrarias a una ideología son entonces consideradas contraproducentes. Por ejemplo, el realismo socialista en la Unión Soviética prevalecía en las décadas de los cincuenta y sesenta, determinando una línea cinematográfica oficialista proclive a la censura de conceptos de libertad y vida bohemia.

Tras dirigir diversos filmes que seguían las mencionadas condiciones conformadas por los tópicos de guerra y el romance imposible, Serguéi Paradjánov salió de la línea ortodoxa soviética para retomar en *El color de la granada* (*Sayat Nova*, 1969) un encauce creativo divergente. Como

El color de la granada (Sayat Nova), Serguéi Paradjánov, 1969.

resultado, esta película sufrió el cambio de su título original y de una rigurosa edición en su época. Además, el ritmo de vida y la homosexualidad de Paradjánov incomodaron a las autoridades de su país, quienes anularon algunos de sus proyectos posteriores al filme. El director sufrió múltiples arrestos; uno de ellos, por supuestos cargos de robo y violación en 1973, lo llevó a prisión por cinco años.

Originario de Georgia, Paradjánov se distanció de la convencionalidad del cine ruso, más proclive al retrato social de obreros y núcleos familiares. Inspirado en la vida y obra del poeta armenio Sayat Nova, El color de la granada opta por un surrealismo que subraya el mundo interior del artista. La poesía, narrada en *off*, corteja a las imágenes fijas que representan símbolos de la religión. Los planos fijos y distantes que predominan a lo largo del filme enfatizan el ciclo de vida del propio poeta, desde la infancia en la que entró en contacto con figuras intelectuales y la contemplación de su entorno, hasta una época adulta rodeada de medievalismo.

Lo artificial y lo espiritual convergen para plasmar, con colores intensos que magnifican las metáforas cristianas y culturales, un juego entre realidad y onirismo. Las etapas de la vida de Sayat Nova, sin olvidar los versos referidos a un amor y una humanidad que casi rayan en la divinidad, ilustran alegorías de la muerte y de un romance que espejea amor y ensoñación, con la música pronunciando la diferencia entre las culturas armenias y rusas.

Paradjánov construyó un relato experimental alejado de las convenciones narrativas del *biopic*, apoyado meramente del caudal de imágenes y de la trascendencia de simbolismos tradicionales y religiosos. El despliegue invita a su observación y a abordar la teatralidad. La naturaleza atípica del poeta es recalcada en su ingreso al monasterio y en su ascenso en el orden del mismo tras la muerte de un mentor rodeado de corderos y sacerdotes. Así, la muerte es la culminación máxima existencial para trascender dentro del contexto de la espiritualidad y el universo interno onírico.

«La libertad es la cualidad de un ente, y la igualdad un modo de establecer un determinado tipo de relación entre los entes de una totalidad, a pesar de que la única característica común de estos entes sea el hecho de ser libres».[3]

Un individuo y su peculiaridad, además de pronunciar los aspectos rechazados por un sector social, son capaces de invitar a la asunción de un derecho de libertad. El origen de las anomalías puede instar a la aceptación de lo improbable, lo incierto, que renueva la capacidad de evolución dentro de la consagración de la igualdad sin importar la condición física, moral, ética, social, étnica o creativa. Ç

FUENTES

[1] Leopoldo Zea, *Discurso desde la marginación y la barbarie*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 19.

[2] Paul Schilder. *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Estudios sobre las energías constructivas de la psique, España, Ediciones Paidós, 1983, p. 229.

[3] Norberto Bobbio, *Igualdad y Libertad*, España, Ediciones Paidós, 1993, p. 56.

Verdades catatónicas

Mutaciones existenciales en la Trilogía del Apocalipsis

ALONSO AGUILAR

Sin importar el contexto, la relación que la humanidad tiene con su entorno está siempre arraigada en algún tipo de narrativa. Esta puede proyectarse de manera frontal y aparente, como en los motivos ulteriores del destino en las epopeyas griegas, o de forma íntima, como si se tratara de las pasiones de un gran personaje romántico. Sea cual sea el caso, el tono con el que se matice esta gran estructura dramática está siempre marcado por un anhelo de protagonismo. Los siglos pueden pasar y las verdades universales relativizarse, pero la necesidad de convencernos de nuestra incidencia en el mundo se mantiene inamovible.

Tal perspectiva es el pilar milenario sobre el que se moldean identidades e ideologías. Aun cuando se trata de un cuadro negro sobre un lienzo como la pintura de Kazimir Malevich o del paisajismo inalterado del cine de James Benning, el lenguaje con el que codificamos y del que extraemos significados está inherentemente limitado a nuestra percepción. La abstracción puede existir en concepto, pero

En la boca del terror
(*In The Mouth of Madness*),
John Carpenter, 1994.

siempre filtrada desde algún retazo de simbolismo, estética o proyección emocional que la mantenga con asimiento en el confortable campo de lo relacionable. A final de cuentas, ¿es realmente posible pensar en representar algo más allá de nuestras barreras cognitivas?

En una tradición que va desde la oralidad y el folclor, y que históricamente se ha entrelazado con la mitología (y teología), el horror como género siempre ha buscado respuestas a esta pregunta al navegar la delgada línea entre lo sugerido y lo aberrante. En el primer caso, el terror viene desde la ruptura de cánones morales, éticos o espirituales, concentrando el antagonismo en una concepción de maldad o de corrupción contrastada con el ideal de la sociedad occidental. En el segundo, se trata de una comprensión más visceral del miedo, donde se mantienen suficientes vestigios de humanidad como para poder subvertirla con distintos grados de extrañeza y anormalidad. En ambos casos se parte de una capa de reconocimiento inicial que

se va tergiversando hacia parajes ominosos. Los escalofríos son entonces catalizados por los desgarradores conflictos de valor que sufren quienes presencian lo atroz, sean los ilusos y previamente condenados protagonistas o los espectadores que mantienen un ojo entreabierto en una mezcla confusa de autoflagelo y curiosidad. La experiencia en sí se puede interpretar como un tipo de sadomasoquismo sensorial en el cual hay un sometimiento a un contrato social implícito que permite la confrontación y el castigo; el ejercicio voyerista de presenciar hasta dónde llegan los límites de la humanidad.

Las interpretaciones de esa última idea han resultado en múltiples vertientes del horror, que van desde los excesos y el morbo del cine gore y de explotación hasta los juegos iconoclastas del horror gótico y sobrenatural. Pero, si hay un nicho donde el género realmente ha apropiado su esencia transgresora, es probablemente en el abismo desolado que representa el horror cósmico.

Si bien lo que distingue a este estilo del resto del género no sea algo aparente *ad portas*, su centro filosófico deconstruye a cabalidad arquetipos y lugares comunes que van incluso más allá de las estéticas de ultratumba. En contraste con las fuerzas macabras que se ensañan con hostilidad contra la raza humana en la mayoría de narrativas, el horror cósmico evita los espectros morales o las agendas racionales. Con lo que confronta es con lo incomprensible, con aquello que, con tan solo ser levemente vislumbrado, resquebraja los cimientos de lo que hasta ese entonces era percibido como realidad.

La reacción inmediata suele ser un rechazo primario y un disgusto generalizado que consume la totalidad del pensamiento. Ante la otredad inconmensurable, el instinto de supervivencia apresura a cualquier forma de escape. Pero, desfasado, el cuerpo no responde. Los segundos pasan y reverberaciones funestas empiezan a colmar la mente, susurros recónditos que consigo traen verdades devastadoras. El sentir de insignificancia ante los secretos del universo empieza a erosionar la psiquis, mutándola para siempre.

La cosa del otro mundo (*The Thing*), John Carpenter, 1982.

El director estadounidense John Carpenter dedicó sus mejores años productivos a plasmar el sentimiento anteriormente descrito a través de su claustrofóbica apropiación del lenguaje audiovisual y fuerte inspiración en la literatura del infame Howard Phillips Lovecraft. El testamento de tan osado esfuerzo es su superlativa Trilogía del Apocalipsis, proyecto que abarca a la icónica *La cosa del otro mundo* (*The Thing*, 1982) y a los clásicos de culto *El príncipe de las tinieblas* (*Prince of Darkness*, 1987) y *En la boca del terror* (*In The Mouth of Madness*, 1994).

Cuatro años antes de su primera incursión en el cosmicismo, Carpenter ya había explorado los terrenos fértiles del horror elemental en *Halloween* (1978), quizás su mayor contribución al imaginario de la cultura popular. En ese entonces, la falta de trasfondo de su antagonista y la decisión de despersonalizarlo a través de la fachada impasible de una enigmática máscara sugería cierta adopción de las ideas que configurarían sus posteriores retratos de desesperanza universal. Sin importar la cantidad de visionados, al ente que se conoce como Michael

La cosa del otro mundo (*The Thing*), John Carpenter, 1982.

Myers nunca se le adhieren motivos o se le sugiere psicología alguna más allá de su aparentemente arbitraria necesidad de asesinar. La forma en la cual la protagonista interpretada por Jamie Lee Curtis se termina involucrando también se presenta como algo coyuntural, subvirtiendo el tipo de dicotomías éticas tradicionalmente abordadas por el cine de género.

Al presentar la adversidad como una fuerza totalmente caótica e indiferente a su entorno, el discurso de antropocentrismo al que nos hemos adscrito canónicamente como especie se tambalea. El enfoque narrativo se mantiene en lo que concierne a un punto de vista humano, pero la razón detrás se recontextualiza totalmente.

La Trilogía del Apocalipsis de Carpenter elude categóricamente la racionalización descriptiva de sus fuerzas antagónicas. Su representación deja de ser pensada en términos uniformes o terrenales y se apropia por completo a su naturaleza voraz e inconstante. La caracterización se

entiende entonces desde las consecuencias cataclísmicas y cómo son percibidas por los protagonistas, cuyo rol en este universo desolado se reduce a simples cuerpos agobiados por la magnitud apocalíptica que tienen enfrente. Los verdaderos monstruos son la combinación de amenazantes planos secuencia, abrumadoras atmósferas sonoras y una maestría al encuadrar rostros atormentados.

Se puede decir entonces que la mutación es ontológica. Dejando atrás el linaje del romanticismo, la naturaleza ya no se puede entender como aquello sublime y objetivo en el horizonte de la consciencia, sino como una masa convulsa y llena de articulaciones a la cual nuestra existencia le es irrelevante. Como menciona el autor Dylan Trigg en *The Thing: A Phenomenology of Horror*, «esta inversión de las relaciones entre sujeto y objeto significa que lo que es ostensiblemente un objeto para el ser humano revela otra dimensión de la que no depende de la mirada humana. La materia está viva, no en relación animista con la humanidad, pero de manera anónima y primaria».[1]

Asimilar tal noción genera un hoyo negro en el espíritu que empieza a carcomer toda aspiración humana y confronta directamente con refracciones del abismo, pero si bien Carpenter es afín a la cosmovisión de Lovecraft, sus filmes muestran un intento de resistencia más exacerbado que el de los intelectuales obsesivos que se adentran en la oscuridad sin ver nunca hacia atrás en los cuentos cortos del frustrado escritor de Rhode Island. En *La cosa del otro mundo*, R.J. MacReady y su grupo de desadaptados en la Antártica responden con la violencia visceral de un relato *pulp* de Robert E. Howard. Ante la confrontación con lo abominable, los lanzallamas y los rifles se convierten en el escudo para defender los preciados y cada vez más escasos restos de ignorancia. Evitando caer en un *kitsch* excesivo y en fantasías de poder, Carpenter revoca su amenaza a la humanidad hacia el interior.

El príncipe de las tinieblas (Prince of Darkness), John Carpenter, 1987.

El ejemplo más aparente yace en la naturaleza camaleónica del ente en *La cosa del otro mundo*. Su psicología es aún más alienígena que su indeterminada morfología, por lo que su imitación de las personas se torna más aterrorizante. Sin explicación detrás, los personajes observan a sus colegas ser imitados sin indicio alguno de extrañeza, enfrentándose así a una negación de su individualidad que los sofoca tanto como los encuadres comprimidos del cinefotógrafo Dean Cundey. Su insignificancia no solo es cósmica y física, pero también en términos de esencia, lo que, a través de planos atmosféricos y un tono constante de paranoia, se torna inclusive más perturbador que los efectos prácticos y las vísceras dispersas por toda la pared del búnker congelado.

En *El príncipe de las tinieblas*, tal expresión pasa de la identidad a la espiritualidad. La película plantea la hipotética respuesta de la humanidad ante un entendimiento del apocalipsis donde no hay cabida para la moral. De manera lúcida y

El príncipe de las tinieblas (Prince of Darkness), John Carpenter, 1987.

complementado con un expresivo uso del color, el guion de Carpenter pone la iconografía judeocristiana de cabeza al presentar su dimensión metafórica como obsoleta, hecho que queda evidenciado cuando el personaje del padre Loomis acepta que la Iglesia decidió «caracterizar al mal como una fuerza espiritual, como la oscuridad en el corazón del hombre. Lo que permitiría que el hombre permaneciera como el centro de las cosas». Así como en *La cosa del otro mundo*, la lucha por detener la expansión del líquido antinatural bautizado sin mayor sutileza como «el Anti-Dios» va más allá de la elusión de una hecatombe global, representando el último hilo del que pende la idea de fe para la humanidad, su núcleo aplastado por el anacronismo de una concepción idílica de la raza humana como los únicos y elegidos.

Para finalizar su apabullante tríptico de colapso simbólico, *En la boca del terror* da el paso final que anticiparon sus predecesores y se enfoca en sepultar el núcleo racional. A

través de los ojos del desfavorecido investigador John Trent y los experimentos en montaje más radicales del cineasta neoyorquino, el último filme aclamado de Carpenter propone una ruptura absoluta de la realidad objetiva.

Comentando sobre el concepto de creación, el mundo de *En la boca del terror* propone el libre albedrío como una ilusión. La contraposición en esta ocasión es aún más ambigua, haciendo de la estructura del filme una espiral decadente de psicosis donde la posibilidad de ignorancia a la que aún se podían aferrar los otros filmes ya no existe. La realidad y la incertidumbre conviven en presente e infectan todo a su alrededor, inclusive el errático y delirante medio por el cual están siendo presentados. De cierta forma, el largometraje evoca un tipo de final alternativo para los otros componentes de la trilogía: la versión donde la verdad no se pudo mantener oculta y la nueva realidad, incierta y difuminada, terminó por acabar con una sociedad a la deriva, en un «mundo austral de desolación y demencia afligida»,[2] como vislumbraba Lovecraft, y donde Carpenter da rienda suelta a sus tendencias maximalistas.

En conjunto, la Trilogía del Apocalipsis es un idiosincrásico testamento al colapso de la humanidad, cuya principal virtud, así como las novelas populares de Sutter Cane en *En la boca del terror*, yace en su matizada manera de subvertir y apropiar en simultáneo. Como sus protagonistas, su cine muta a una realidad fraccionada donde los cimientos clásicos están suficientemente presentes como para ser tomados como ancla, pero, una vez que la falsa seguridad se empieza a hacer presente, las formas y los conceptos disruptivos no cesan de estirar y distorsionar los límites de la percepción, quebrantando ideas de la realidad, aturdiendo los sentidos y, sobre todo, reconfigurando la subjetividad de manera en que lo familiar nunca pueda ser visto de la misma forma que antes. C

En la boca del terror
(*In The Mouth of Madness*),
John Carpenter, 1994.

FUENTES

[1] Dylan Trigg, *The Thing: A Phenomenology of Horror*, Reino Unido, Zero Books, 2014, p. 101 (T. de A.).

[2] H.P. Lovecraft, *At the Mountains of Madness*, The H.P. Lovecraft Archive, 2009. Disponible en línea: https://hplovecraft.com/writings/texts/fiction/mm.aspx. (T. de A.).

Mutación a la vista: *El libro de imágenes*

ADRIANA BELLAMY

La imagen nunca es lo dado, sino que
se define por su coeficiente de mutación.
Jean-Luc Godard

La más reciente entrega de Jean-Luc Godard generó varios tipos de mirada que siempre han seguido su cine: detractores consumados al grado de exclamar que esta película no es cine, sino un «bodrio infecto» que enturbia nuestras buenas y tranquilas conciencias narrativas, o bien, fanáticos jactanciosos incapaces de analizar puntualmente el porqué de su preferencia y su afiliación alucinada. También podemos encontrar quizá una tercera, cuarta o quinta opción: el espectador cabizbajo, extrañado al inicio, silencioso y desafiado, al salir de la película, a participar de una forma fílmica que ha tenido un amplio desarrollo en las últimas décadas, pero que sigue siendo poco socorrida en su exhibición y recepción: el ensayo cinematográfico.

Evidentemente, la obra de Godard se ha caracterizado por explorar los modos del ensayo en varios momentos de

El libro de imágenes
(Le livre d'image),
Jean-Luc Godard, 2018.

su filmografía: desde incluir fragmentos ensayísticos en sus películas de ficción, pasando por un discurso ya más cercano a lo ensayístico como en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967), hasta llegar a esa hazaña monumental llamada *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), línea que continuará en 2014 con *Adiós al lenguaje* (*Adieu au langage*) al afirmar, de manera prodigiosa y subversiva, que la tecnología 3D puede ser la herramienta ideal para pensar el cine. En esta ocasión, desde el título de la película, *El libro de imágenes* (*Le livre d'image*, 2018), Godard plantea de manera franca su preferencia por este género híbrido, «centauro» inalcanzable que sigue siendo un dolor de cabeza para críticos y público en general.

A mi parecer, la ensayística cinematográfica es una modalidad difícil de definir; no obstante, el término se ha utilizado como cajón de sastre para designar cualquier película que no se ajusta a ciertos cánones o categorías clasificatorias. Habría que pensar, sin embargo, que el ensayo en el cine tiene un trayecto evidente que parte de su filiación literaria (de la cual hereda

también su problemática teórica) y que encuentra su texto matriz en los ensayos de Michel de Montaigne. Si pensamos que el ensayo es un discurso asistemático caracterizado por la ambigüedad oscilante de un yo ensayista autorreflexivo que estructura un andamiaje de múltiples perspectivas, resulta imposible establecer una unidad absoluta. Desde este punto de vista, el ensayo acontece como una contradicción esencial que se aleja de la unidad sistemática y nos presenta un pensamiento vivo, provocador, heterogéneo e inacabado, disposición muy cercana a la estética de este filme. A pesar de ello, creo poder encontrar algunos rasgos que revelen esa provincia de lo ensayístico, una zona de estatuto incierto, de mutaciones entre la ficción y el documental, lo analítico y la fábula, la contemplación imaginaria y el registro de lo real.

Entre los mecanismos reflexivos de la cinematografía godardiana (y de la forma ensayística en general) más evidentes en esta película está la cita. En varios textos siempre se señala que Godard cita compulsivamente de múltiples fuentes: literarias, pictóricas, filosóficas, fílmicas, musicales, entre otras. No obstante, pocos son los que se adentran a seleccionar alguna o algunas referencias que puedan iluminar en cierta forma de qué manera emplea Godard la cita y por qué. Pues, a mi parecer, Godard aprovecha la cita no como pedantería o con la intención de encubrir la ausencia de un pensamiento propio, sino en su sentido etimológico primero de *citare*: poner en movimiento. La cita es un camino para convocar otras voces, dialogar con ellas en ese tránsito del sí mismo y del sí mismo con otros. Aclaro que no pretendo emprender esta tarea titánica en su totalidad, solo me remitiré a ciertos momentos del filme que, a mi parecer, son cruciales para distinguir el discurso ensayístico godardiano.

Para empezar, habrá que resaltar que la película se encuentra dividida en cinco partes distintas, precedidas de una secuencia prologal dedicada a uno de los conceptos eje (y obsesión) de Godard: el montaje. La imagen de unas manos realizando la labor de edición, imagen digital, imagen en color, en distorsión, saturada de texturas revela la propia causalidad de la película, el *dictum* godardiano y la posibilidad del cine-ensayo mismo: «Los cinco sentidos, las cinco partes del mundo, los cinco dedos del hada forman juntos una mano. La verdadera condición del hombre es pensar con las manos». Desde este inicio, se elabora la estrategia elíptica de la visión del mundo del cineasta como crítico y cinéfilo. Al retomar las palabras de Denis de Rougemont, en este pensar material-imaginario se conjuntan todas las características de la noción de montaje que Godard había explicado ya desde *El montaje, mi hermosa inquietud*.[1] El montaje no es únicamente una parte fundamental del proceso fílmico, una técnica o el *découpage* lógico que le sigue al rodaje; para Godard es una práctica que implica sostener, aunque sea fugazmente, los tres planos del tiempo de manera material. Herramienta decisiva que no puede funcionar de manera separada de la voz ensayística, el montaje crea visión y discurso como unidad indivisible, modo de organizar significativamente el tiempo histórico y el tiempo subjetivo. Ver-escuchar-pensar con los ojos y oídos, encarnar una mirada radical, regresar sobre los propios pasos e ir más allá del cine son solo algunos de los rasgos que representa ese binomio-repetición expresado una y otra vez a lo largo del filme: imagen y palabra.

Para el artífice Godard, el cine sigue siendo sustancia semiótica, los «signos entre nosotros» zurcidos en un entramado verbo-audiovisual, partición de un decurso del pensamiento en secciones-argumentos-apuntes sucesivos que trataré de esbozar:

1). ***Remakes***. Como en *Histoire(s) du cinéma*, Godard continúa su recorrido-reinterpretación del cine clásico que ha marcado su trayectoria fílmica desde *Sin aliento* (*À bout de souffle*, 1960). De Robert Aldrich a Robert Siodmak, referencias orgánicas que descubren la pericia mimética del realizador-montajista en la recreación (*remake*) en su *Le petit soldat* (1963) de un diálogo proveniente de una secuencia de Johnny Guitar (1954), de Nicholas Ray. Imagen intervenida, memoria interrogada, imagen reutilizada, de Serguéi Eisenstein a Georges Franju a Luis Buñuel, se diluye la pregunta original por el auteurismo y el yo se descompone en un mosaico de referencias, lenguajes, estilos. El cine se devora a sí mismo, resurge en cada nueva oleada de síntesis sonora-visual.

2). Las noches de San Petersburgo, título proveniente del texto de Joseph de Maistre. Imágenes de Anna Karina en sobreexposición serán desmontadas junto con *Salò o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) de Pier Paolo Pasolini, *Los nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924) de Fritz Lang o *El testamento de Orfeo* (*Le testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi*, 1960) de Jean Cocteau. Desembarque y el silencio del mar mientras la voz en *off*, el yo ensayístico constituido en diferentes niveles y pistas de sonido (montaje paralelo sonoro) afirma: «Necesito una eternidad para contar la historia de un día». Entre André Malraux y su divinidad de la guerra, el apocalipsis político se transfigura en fotogramas congelados del *Rey Lear* (*King Lear*, 1987) shakespeariano-godardiano y las palabras finales del viejo rey, al ser consciente de la muerte de Cordelia, recorren la pantalla aural: «She's gone forever. I know when one is dead and when one lives. She's dead as earth».

El libro de imágenes (Le livre d'image), Jean-Luc Godard, 2018.

3). Esas flores entre las vías en el viento confuso de los viajes. Principio de haiku balzaciano que Godard emplea para introducir los juegos de la imagen. Un siglo de cine se disuelve lentamente en el siglo siguiente mientras desfila ante nuestra mirada una acústica coral de fantasmas, de registros espacio-tiempo; somos transeúntes en *El expreso de Berlín* (*Berlin Express*, 1948) de Jacques Tourneur hasta llegar a *Un paisaje en la niebla* (*Topio stin omihli*, 1988) de Theo Angelopolus. Bajo los ojos de Occidente, bajo el silencio de Ingmar Bergman o de un joven Lincoln fordiano, el fotograma se autoinventa. Una flor que quiere ser tren o una pintura hasta mudar en un encuadre estallado, pixelado en color: imagen fija, imagen pictórica, el reverso de la imagen, imagen en movimiento, imágenes animadas, imágenes en acelerado, todas las imágenes que habrá, que ha habido, como las historia(s) del cine mismo.

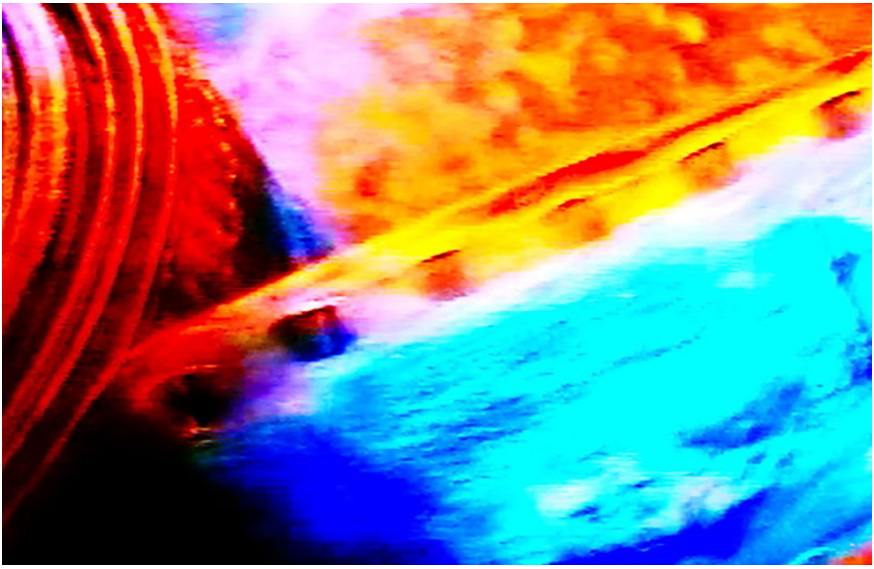
El libro de imágenes (Le livre d'image), Jean-Luc Godard, 2018.

4). El espíritu de las leyes. ¿Cómo sobrevivir a la violencia fundada en Occidente? ¿Cómo concebir una Europa que se inmola a sí misma para justificar su bandera? «Todo lo que sucede en Europa, lo hace Europa. Aquí nosotros incendiamos, exterminamos a las madres, condenamos a los niños». Detrás de Arthur Rimbaud y su corazón robado, de la ira de Dios, de *Alemania, año cero* (*Germania anno zero*, 1948) de Roberto Rossellini, la única esperanza es el amor, la virtud contra el terror. Esa voz implacable señala a una sociedad basada en un crimen común, derivada de imágenes fílmicas y televisivas igualmente manipuladas, manipulables que desembocan en la imagen-fetiche de Marilyn Monroe con dos aves negras (y aquí pienso en las *Trece maneras de mirar a un mirlo* de Wallace Stevens). Del espíritu de las leyes se cuestiona el trazo de la imagen, se enarbola un montaje prohibido, enamorado de la historia de los vencidos. Así, en esta sed de palabras, de metrópolis convulsa se construye otro orden del sentido hasta ahora ignorado.

5). La Región Central. En este último apartado, Godard compendia su experimento fílmico-formal-fractal como homenaje a la obra de Michael Snow y, a la vez, alusión a otros territorios: la *Arabia Felix* de Alexandre Dumas. Paisajes creados exclusivamente para/por el cine, traspaso oculto de arqueologías y piratas mientras, en distintas densidades, la voz en *off* revela una capacidad para crear una meditación oscilante: «Las religiones del libro fundan nuestras sociedades y nosotros sacralizamos los textos. Los rollos de la tierra». Deconstrucción de un discurso civilizatorio en el que se incluye el propio libro de imágenes creado por Godard, esta película-almanaque que estamos observando. Encantamiento de la pantalla que nos abre una puerta hacia el sujeto ensayístico, un yo-aquí-ahora que interpela al espectador: «¿Usted observa algo dentro de mí? Algo que no está vivo, es la angustia, la espera, lapso demasiado largo el tiempo que se acaba, la espera que se produce con el tiempo, abre el tiempo donde no hay nada que esperar». Esta superposición de planos sonoros (doble operación del montaje) conjunta las palabras del viejo y nuevo Oriente, Scheherezade y Edward Said: «el mundo árabe es más que nada decoración y paisaje». La imagen tiembla ante la violencia representativa, ante la ferocidad que ejerce hacia el sujeto. Rebote transicional desde el cual Godard establece el camino de regreso a aquellos años mozos del grupo Dziga Vertov: «De mi parte siempre estaré del lado de las bombas». Imagen y palabra, estructura bífida, retorno a la contemplación ensayística primigenia expresada en el gran primer plano al libro de Anne-Marie Miéville; Godard pasa las páginas de ese libro (y de su propio edificio-emblema audiovisual que está en camino de hacerse, de proyectarse) para que el mundo sea mejor.

En este breve recorrido, puede observarse que Godard ha desbordado, desde hace tiempo ya, la idea visionaria de la *caméra-stylo*. Cadencia de deslizamiento de la imagen, sombras errantes, un libro-imagen donde no hay una continuidad narrativa o dramática, pero sí proximidades y alejamientos, sucesiones discursivas, el momento de la imagen como instantánea y punto del tiempo, pero también como transcurrir, aquello que Jean-Marie Schaeffer designaba como «la retención visual de un momento espacio-temporal 'real'».[2] De ahí que la alternancia de formatos permute ante nuestros ojos, el espectro tonal de la materia digital. Desde la concepción godardiana, el cine agoniza para tener un nuevo nacimiento, reclama su pertenencia a una vanguardia situada y sitiada; una actividad de la experiencia que se despliega en referencias entrecruzadas por la reflexión subjetiva fílmica, en discurso doblemente indirecto, al repetir las palabras de William Faulkner: «En realidad [Bertolt] Brecht decía: solo el fragmento tiene la marca de la autenticidad».

En ese nombrar mediante la imagen, la película nos muestra su lista de préstamos, como lo haría un Walter Benjamin con sus pasajes favoritos. El deleite de las palabras e imágenes compartidas encuentra su epílogo en una secuencia de *El placer* (*Le plaisir*, 1952) de Max Ophüls y nos regresa en la memoria a la imagen inicial del filme, con el montajista en su mesa de trabajo: «Tiene que haber una revolución, cuando hablo conmigo mismo hablo las palabras de otro». Curiosa meditación final, eco de un tránsito entre saberes anunciado hace más de cuatro siglos atrás por otro pensador que ensayaba el mundo desde su torre: «Es asombroso cuán propiamente la necedad se alberga en mí. ¿No es esto mismo lo que hago yo en la mayor parte de esta composición? Voy desvalijando por aquí y por allá de los libros las sentencias que me gustan, no para guardarlas —porque no tengo sitio— sino para transferirlas a este, donde, a decir verdad, no son más mías que en su primera ubicación. No somos doctos, a mi juicio, sino por la ciencia presente, no por la pasada, tampoco por la futura».[3] Ç



El libro de imágenes (Le livre d'image), Jean-Luc Godard, 2018.

FUENTES

[1] Antoine de Baecque (comp.), *Teoría y crítica de cine. Avatares de una cinefilia*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 33-35.

[2] Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria: del dispositivo cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 45.

[3] Michel de Montaigne, *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, Barcelona, Acantilado, 2007, p. 170.

First Cow,
Kelly Reichardt, 2019.

La mirada de la vaca

Entrevista a Kelly Reichardt[1]

PEDRO EMILIO SEGURA BERNAL

Desde su debut, River of Grass *(1994), Kelly Reichardt ha logrado capturar, a partir de su estilo único y particular de paciencia, los problemas que subyacen en la identidad estadounidense, con narrativas nada extravagantes de lo cotidiano para explorar el viaje interior y físico de sus personajes en esta larga autopista llamada capitalismo.*

En su más reciente película, First Cow *(2019), dos inadaptados solitarios y una vaca se cruzan en la búsqueda de una vida mejor en el Oregón rural. Esta simple idea es el punto de arranque que Reichardt usa para explorar conceptos como la amistad, la ambición y las bases sobre las cuales el concepto de Estados Unidos fue fundado. La película tuvo su estreno internacional en la competencia oficial de la 70 edición de la Berlinale, en donde nos encontramos para discutir su metodología y sus intereses a largo plazo.*

First Cow,
Kelly Reichardt, 2019

PESB: Quiero comenzar preguntándote algo que puede sonar trivial, pero que estoy seguro que no lo es. Es sobre tu proceso de* scouting. *Encuentro que, especialmente en* First Cow, *logras que el paisaje sea un elemento deslumbrante. Logras transformar la naturaleza sin intentar impresionar, sino todo lo contrario, con tu característico estilo sobrio. Supongo que tal proceso demanda tiempo, contemplación y paciencia, y siento mucha curiosidad al respecto.

KR: Primero, gracias por preguntar eso, porque definitivamente en todas mis películas el trabajo más difícil siempre es el *scouting* [ríe]. Las locaciones tienen que ver con Janet Weiss. Ella es increíble... Comenzamos muy al principio, es todo un proceso que puede incluso seguir durante el rodaje, porque a veces tienes tal escena con tal lugar en mente y luego, cuando estás ahí, comienza a llover y el agua sube y la playa que estaba frente a ti ya no está, y necesitas tener algunos lugares de respaldo en mente. Pero sí, mis películas comienzan usualmente con el *scout*. Voy a buscar estos lugares con mi productor o mi camarógrafo. Otras veces voy con el asistente de dirección o el diseñador de producción. Hay momentos en los que cada uno explora por su cuenta y luego llevamos a los otros a conocer estos lugares. Antes pasaba mucho más tiempo haciéndolo yo misma, pero este proyecto fue más concentrado, demandó mucho más esfuerzo. Especialmente porque hoy en día es muy difícil encontrar lugares en los que puedas filmar porque hay demasiado tráfico aéreo. Apenas se puede hacer una toma sin que un avión pase en algún momento. Y he notado que es muy diferente de cuando hice *Meek's Cutoff* [2010] a esta película, en la que

fue más difícil lidiar con el tráfico aéreo. Eso complica encontrar el lugar correcto —no siempre se trata de encontrar el lugar más bonito o el más extravagante—. A veces tengo que contenerme al respecto, es por eso que creo que a veces la escena más increíble está detrás de nosotros, a nuestras espaldas y no en donde la cámara está apuntando... Creo que el trabajo debe estar enfocado en tener un paisaje que funcione con la escena y lo que está tratando de transmitir y no en pensar en hacer una historia sobre la belleza o lo que sea.

PESB: ¿Qué tan largo fue el proceso de* scouting*?

KR: Esta película fue realmente rápida. El *scouting* nos tomó como un año... Yo estuve buscando locaciones por un año en Eslovaquia para otra película que no se hizo y luego esta película sucedió. Tomó como tres meses prepararla mientras otras cosas pasaban. Tenía que llevar al diseñador de producción a estos lugares. Para él era muy importante conocerlos, pero esto implica manejar de un lado a otro. Como he trabajado con el mismo asistente de dirección por mucho tiempo, vamos juntos a estos lugares con frecuencia, pero también tienes que ir con otras personas y a veces pasas más tiempo ahí.

PESB: ¿Te gusta hacer el* scouting*?

KR: Me parece muy difícil, pero lo que más me gusta es pasar tiempo con los dos Chrises [Chris Carroll, asistente de dirección, y Christopher Blauvelt, cinefotógrafo], paseando en estos lugares que ya conozco. Y también me gusta cuando voy a lugares sola y pienso mucho o cuando vamos en una camioneta con todo el equipo y compartimos nuestra investigación, las cosas se van sumando y tienen sentido juntas. Eso ayudó mucho.

PESB: A propósito del proceso de escritura, ¿escribes tus escenas con lugares específicos en mente?

KR: Sí, claro. A veces estoy haciendo el *scouting* mientras escribo. Usualmente comienzo con una idea de algunos lugares o de cómo van a ser. Jon [Jonathan Raymond] y yo tenemos a veces un lugar en la cabeza que no va a ser el lugar final del rodaje, pero lo usamos para generar ideas.

PESB:¿Fuiste con Jonathan al* scouting*?

KR: John va algunos días. Hace algunas visitas. Cuando estábamos escribiendo, fuimos a algunos lugares para obtener ideas. Estábamos haciendo la película cerca de Portland, así que fue fácil.

PESB: Llevas mucho tiempo trabajando en colaboración con Jonathan Raymond, con quien usualmente coescribes tus películas, pero en esta ocasión comenzaste a trabajar a partir de una novela ya publicada y escrita por él. Me gustaría saber si el proceso cambió en este caso al tener un texto previo como punto de partida.

KR: Sí, lo lindo de las historias de John es que hay mucho espacio para ampliar. Para inventar dentro del espacio. Esta vez tomamos algunos de los huesos de

la novela, que cuenta una historia de dos décadas, va por dos continentes diferentes. Así que encontramos este otro dispositivo que nos permitió abordar todos los temas que están en la novela, conservando los personajes de John. El personaje de King-Lu es la fusión de dos personajes, en realidad. Pero luego, después que tuvimos el «mecanismo de la vaca», construimos todo desde ahí. No teníamos la intención de quitar la parte contemporánea de la historia para desarrollar y poder llegar al meollo de las cosas. Trabajamos en esto durante más de una década antes de decidir hacerlo justamente por eso. Usualmente, cuento historias que duran como dos semanas. Esta era una forma diferente de lidiar con el tiempo. Pasan años y años durante esta historia.

PESB: ¿Cómo fue trabajar con este nuevo concepto de tiempo?

KR: Fue difícil encontrar la manera de descifrarlo, confieso [ríe].

PESB: ¿Lograste resolver esto durante la escritura, la edición o mientras estabas filmando?

KR: La resolví por completo durante la fase de escritura. Es decir, en un sentido general, por supuesto. Las cosas se acomodaron más tarde, también.

PESB: Me gustaría saber más sobre tu proceso de edición. En general trabajas esta parte de tus películas.

KR: Originalmente comenzó para mí como algo práctico, porque al principio no podía pagar un editor. Pero me ayuda como una forma de descubrimiento. En la edición... creo que, cuando estás listo, puedes descubrir dónde falta algo. Para descubrir el momento exacto cuando harás un corte o cómo las imágenes van a ir juntas. Pero este tipo de películas que hago puede ir de muchas formas diferentes. Hay muchos descubrimientos en la sala de edición. Tengo esta manera muy social de hacer una película, con mucha colaboración

en la producción y posproducción, así que a veces está bien estar sola con la película nuevamente y comenzar a desprenderse de la idealización que tenías de la película y estar con la que en realidad hiciste o estás haciendo. Me gusta ese proceso. También porque doy clases, siento la necesidad de tener las manos trabajando directamente en algo, sin nadie más, sin un intermediario. Así que editar es bueno para mí.

PESB: ***¿Te aíslas durante este proceso?***

KR: La edición es aislante por naturaleza. Tengo un asistente fabuloso, muy inteligente, que es muy bueno mirando las cosas. Casi siempre después de hacer algunos cortes, traigo algunas personas para que la vean, para tener ojos frescos, pero en general es un proceso de estar sola, por tu cuenta, lo cual es lindo.

PESB: ***Según tengo entendido,* First Cow *exigió mucha investigación para lograr una descripción precisa de la época porque no contaban con fotos de entonces. Supongo que eso influyó mucho en tu proceso creativo. ¿Puedes contarme un poco sobre eso?***

KR: Bueno, nada podía ser rápido durante este proceso específico. Como dijiste, no había fotografías, así que no fue tan simple. Tuvimos un investigador ayudándonos en Londres, quien fue de mucha ayuda porque, en esa época, todo venía desde Inglaterra, así que él fue enviándonos cosas. Nosotros leímos, leímos y leímos. Las personas de utilería hicieron su investigación, los de diseño de vestuario hicieron otra, concentrándose en telas y materiales. Luego nos hicimos amigos de una confederación de tribus llamada The Grand Ronde Community of Oregon, y ellos fueron muy generosos y nos permitieron usar su biblioteca, nos conectaron con alguien que nos ayudó con el idioma nativo americano que se usa en la película, finalmente nos ayudaron con la canoa... Todas las personas que conocimos en el camino tenían anotaciones, información valiosa... Por

eso, esos viajes en la camioneta de los que te conté fueron tan buenos, porque eran como reuniones donde todos compartían información.

PESB: ¿Cómo es que toda esta información influyó en tu manera de contar tu historia? Me dan curiosidad también todos estos conceptos que repites a lo largo de tu trabajo previo que están en **First Cow**. *¿Cómo entraron en esta nueva historia que estás contando? ¿Es completamente deliberado?*

KR: No, no, las cosas solo se suman. No lo fuerzo. Toda la información y estas cosas simplemente se suman. Las cosas que tú mencionaste son cosas en las que estoy interesada, así que supongo que solo sucede.

PESB: ¿Puedo preguntarte sobre la vaca?

KR: ¡Por supuesto!

PESB: Trabajas mucho con animales en tus películas. Desde Lucy en **Wendy and Lucy** *[2008] hasta los caballos de* **Certain Women** *[2016]. Ahora la vaca que da nombre al filme... Me gustaría saber ¿cómo es trabajar con ellos o cómo influyen en tu esquema de trabajo?*

KR: Bueno, en este caso, fue muy difícil [ríe].

PESB: Pero, ¡en la película parece que todo salió bien!

MKR: Me agrada que se vea así [ríe]. Cada plano que funcionaba está en la película. Era tan dulce, pero era muy difícil trabajar con ella. Estaba entrenada y tuvimos que hacer muchas cosas para que estuviera cómoda. Por ejemplo, con el *ferry*, porque las vacas no nadan y, además, los equipos se mueven rápido y son enormes, por lo que cualquier animal reaccionaría a esto de manera incómoda. Trabajar con animales te obliga a tranquilizar a todos, a reducir la velocidad. Aprendimos todas estas lecciones en *Certain Women* con caballos salvajes, pero lo olvidamos todo. Y ahora tuvimos que volver a aprenderlo. Trabajar a la velocidad de los animales. Aun así, ya sabes, tic-tac... Chris [Blauvelt] es una persona muy positiva, pero la única vez que lo vi desesperarse ¡fue mientras intentaba no perder la paciencia trabajando con animales [rie]!

PESB: Así que la vaca más o menos estableció el tono del rodaje. Aparte de eso, me dijiste antes que la vaca es un mecanismo narrativo, un dispositivo para la narración. Me atrevería a decir que tal vez funciona como un McGuffin, pero me da otra impresión. Creo que el punto de vista de la película es el de la vaca. Sé que también puede ser el punto de vista de Cookie, pero creo que es porque hay una mirada completamente inocente a lo largo de la película, una perspectiva sin prejuicios que es lo más cerca que podemos llegar a estar de la perspectiva contemplativa de la naturaleza. Ver un paisaje de la misma manera que el comportamiento humano.

KR: Sí, sí, estoy de acuerdo. El punto de vista de la película es definitivamente ese,

excepto porque creo que también existe la perspectiva de King-Lu. Y él es un estafador...

PESB: Pero incluso King-Lu o el Jefe Factor son personajes basados en la ingenuidad y creo que eso exige que seas inocente en tu perspectiva.

KR: Sí, sí, completamente. Ellos son absolutamente ingenuos, también, respecto de todo. El Jefe, específicamente. No se dan cuenta de que están decimando a toda una raza. Las tribus fueron casi erradicadas por enfermedad como en cinco años. Entonces su presencia allí es completamente devastadora. Pero creo que King-Lu es más optimista de alguna manera. Él es realmente consciente de su presencia en la escalera social. Sabe que necesita a Cookie, pero aun así no acepta la idea de irrumpir, y sí, eso también es ingenuo.

PESB: Ahora que estamos hablando del Jefe, me gustaría preguntarte sobre una conversación específica que sucede en su casa. Es una conversación entre dos mujeres sin presencia masculina y sobre un collar. Luego de la proyección, estaba discutiendo la película con otra colega de MUBI, Flavia Dima, y ella me hizo notar esto. Me pregunto si hiciste esa situación específica solo para la prueba de Bechdel.

KR: Sí, pero también funciona como un mecanismo que nos muestra que están sucediendo otras vidas, otras historias en paralelo. En las afueras del relato. Pero, además de eso, en ese momento no podría haber mujeres ahí. Se supone que el personaje de Lily Gladstone es una mujer chinook casada con el Jefe, quien probablemente tiene otra esposa blanca en Gran Bretaña. Al principio, además de esta situación particular, en ese momento no podrían encontrar una mujer ahí. Tal vez pudieron haber encontrado a alguien que trabajara como traductora o algo, pero en realidad no había mujeres. Entonces así sería la sociedad sin mujeres, excepto que, si hablas de las que se habían casado, una está casada con el hombre prominente, el líder de su tribu. En ese momento había comercio, negociaciones... Otro punto de vista ingenuo: que esto iba a funcionar.

PESB: La ingenuidad del capitalismo.

KR: Sí.

PESB: ¿Crees que la película trata sobre la ingenuidad del capitalismo o la ingenuidad de la fraternidad?

KR: Ambas. Es una manera graciosa de decirlo, pero sí, es una película sobre eso.

PESB: El capitalismo creyendo que va a funcionar.

KR: Bueno, el capitalismo funciona para algunas personas. No funciona para la naturaleza, no funciona para...

PESB: ¿Los seres humanos?

KR: Bueno, sí, pero el Jefe Factor va a estar bien, ¿sabes? La vida le saldrá bien. Perdió un poco de leche, pero eso es todo.

PESB: Es verdad. Ahora que el capitalismo está sobre la mesa, ¿hay alguna razón específica para contar esta historia ahora mismo?

KR: La verdad es que había estado pensando en cómo hacer que esta historia sucediera desde hace mucho tiempo. Pero parece ser un buen momento para contar la historia de Estados Unidos como un lugar de inmigrantes, hablar de la estructura de poder que siempre ha estado ahí, un lugar de capitalismo desde el principio, de los recursos naturales aniquilados, de cómo hemos ignorado todas estas señales de la naturaleza. Y para hablar de ingenio, ese que te dice que puedes hacer la carrera larga para alcanzar altos estándares de vida, que solo podría suceder si estás un poco desconectado. Esta película habla de esas cosas, pero, como mencionaste, también se trata de la amistad. Sobre todas las cosas diferentes que puede ser la amistad. Sobre la intimidad. Es una historia de amor para mí también. [Cookie y King-Lu] son solo dos personas lejos de su hogar que desean una vida doméstica.

PESB: Una historia de amor anulada por el capitalismo.

KR: Sí, sí. Si tan solo se hubieran quedado...

PESB: Si se hubieran quedado con los logros de su precaria estabilidad, habrían vivido felices para siempre.

KR: Sí, pero si no hubieran tenido esa ambición...

PESB: Tú no tendrías tu película.

KR: Sí. [Ríe]. C

NOTAS

[1] Esta entrevista fue publicada originalmente, en inglés, el 13 de marzo de 2020 en el Notebook de MUBI: https://mubi.com/notebook/posts/the-cow-s-gaze-a-conversation-with-kelly-reichardt

Inventar el propio método

Entrevista a Sophie França

ABALÉN NAJLE & MAIA GATTÁS VARGAS

En noviembre de 2019, en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, nos encontramos con la película Nunca subí el Provincia *(2019) del cineasta chileno Ignacio Agüero. Unos meses después, ya en plena cuarentena y entre los tantos ecos que dejó esa experiencia, nos dimos el gusto charlar con Sophie França. Sophie es una montajista franco-chilena que trabzajó en seis películas de Agüero. Queríamos charlar con ella para indagar sobre su trabajo con Ignacio, tan singular, abierto y paciente..*

AN+MGV: ***Sophie, para comenzar, ¿querés contarnos un poco de vos...? ¿Cómo es que terminaste viviendo en Chile y cómo llegaste a vincularte con el cine?***

SF: Soy francesa, de madre francesa y de padre uruguayo, pero vivo hace 30 años en Chile, así que me considero casi chilena. Llegué a Santiago muy de pasada, porque mi mamá era profesora en un colegio francés. Y me quedé hasta hoy.

Cuando terminé el secundario, no sabía mucho qué estudiar. Pensaba en la escuela de arte, porque mi papá es grabador, y estaba ese lado del arte que siempre me llamó la atención. Pero un profesor de filosofía del secundario se volvió a contactar conmigo un tiempo después de haber terminado la

Nunca subí el Provincia,
Ignacio Agüero, 2019

escuela y me dijo que, por lo que me conocía, me veía mucho en una escuela de audiovisual llamada ARCOS. Estudié allí entre 1991 y 1995. Dos años antes de terminar, la escuela invitó a una montajista alemana a dar una charla. Y en la charla, ella empezó a describir su trabajo como algo muy solitario, muy encerrado, pero muy apasionante. Y a mí, que soy un poco tímida y no me gustaba la idea de estar trabajando en un rodaje con 30 personas, me pareció que eso que ella describía era lo que quería. Cuando tuve que hacer la tesis de fin de carrera, al año siguiente, la hice sobre montaje cinematográfico.

AN+MGV: ¿Cómo empezaste a trabajar con Ignacio Agüero?

SF: Apenas me recibí, empecé a trabajar en una productora. Al año, hice una película con un amigo. Él me pidió que montara su película a pesar de que yo nunca había editado una. Fue un trabajo muy intuitivo, muy artesanal, que resultó en una película muy sucia, llena de *jump cuts* y muy llena de, como dicen algunos, «todo lo que no había que hacer» en montaje. Esa película nunca se estrenó, pero se organizó una proyección en el *living* de una casa con 30 invitados. Entre los invitados estaba Ignacio, y es por haber visto esa película que se puso en contacto conmigo.

Es muy cómico, porque yo en esa época estaba buscando trabajo y me había hecho una listita con cuatro nombres de directores con quienes me gustaría trabajar. Por sus trabajos o por los proyectos que había escuchado que estaban haciendo. Y en la listita de esos cuatro directores estaba el nombre de Ignacio. Había salido un

artículo en el diario que contaba que estaba empezando a rodar *Aquí se construye (o Ya no existe el lugar donde nací)* [2000], que fue la película en la que empecé a trabajar con él, en 1996.

AN+MGV: Los deseos se cumplen…

SF: Sí, fue increíble. Porque, además, hubo un malentendido. En esa época había en Chile una montajista francesa, mucho mayor que yo, que era muy conocida en el medio porque editaba mucha de la publicidad que se hacía en Santiago. En el medio la conocían como «la francesa». Cuando Ignacio me llamó por teléfono para trabajar en su película, pensó que estaba hablando con ella. Hasta que llegué a la oficina, con mis 25 años en ese momento, se dio cuenta del malentendido.

AN+MGV: Nos gustaría preguntarte sobre tu modo de trabajo. ¿Tenés algún método?

SF: Mirá, yo aprendí a editar de una manera muy intuitiva y casi salvaje. Empecé a trabajar con un director que me pasó sus ocho latas de película y se fue a Francia y no volvió hasta la instancia del sonido. Y para mí fue una forma un poco brutal de trabajar. Después de ese proyecto, me tocó trabajar con Ignacio, que tampoco trabaja con guion. Entonces, por un lado, a mí me encantó ese inicio, porque aprendí mucho. Pero, por otro lado, a veces me trae problemas. Por ejemplo, algunos camarógrafos se enojan cuando ven tomas en las películas que consideran que no son las tomas correctas desde el punto de vista técnico. Entonces me dicen: «¿Por qué dejaste esa toma que está muy mal encuadrada o que está desenfocada?». Pero yo trato de hacerles ver que ese plano está ahí porque es precioso, porque dice muchas otras cosas que no tienen que ver con la técnica, con el desenfoque o con el desencuadre. Todas cosas que están en un quinto plano de interés.

AN+MGV: En las tres últimas películas de Agüero —que son las que más nos gustan—, notamos que hay un trabajo muy fuerte con la repetición. A medida que avanzan, muchas cosas vuelven y, a la vez, en cada repetición aparecen diferencias. Particularmente, en* Nunca subí el Provincia *percibimos la estructura de la película como si fuera un espiral: muchas cosas se retoman, pero siempre transformadas. Y también, como si fueran cajas chinas, una película contiene a otra, ya que muchas veces aparecen citas a sus propias películas o a materiales de descarte de ellas. Se nota el trabajo de darle vueltas a lo mismo mil veces, la apuesta a la prueba y el error.

SF: Sí, de hecho, eso lo hablamos en algún momento. Que si volvían a aparecer las cosas, tenían siempre que reaparecer bajo otro ángulo, otro ángulo de lectura, de sentir, de expresividad también. Ustedes parece que son nuestros espectadores favoritos, porque muchas veces nos preguntamos si la gente lograría ver el tipo de trabajo que estábamos haciendo.

AN+MGV: Es que son películas de muchas lecturas, hay detalles que solo descubrís cuando volvés a verla y podés ver toda la complejidad que hay encubierta tras la liviandad y el humor con el que

están armadas. También nos llamaba la atención, en* Nunca subí el Provincia *y en* Como me da la gana II *[2016], que vos aparecieras como personaje. A veces a través de tu voz y de algunas charlas que tienen en* off*, otras a través de tu cuerpo en pantalla o, incluso, a través de distintas intervenciones del montaje que se evidencian de una manera muy explícita. ¿Cómo surgen esas decisiones y cómo es que te animas a aparecer en pantalla? ¿Te parece interesante que el montaje tenga un rol tan visible en la película?

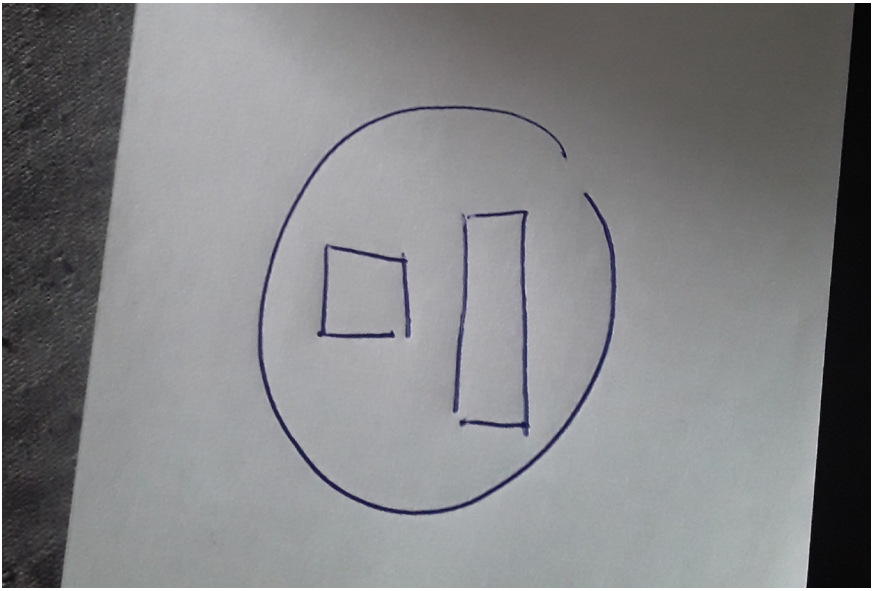
SF: Es idea de Ignacio. Y la verdad es que yo muchas veces no quería aparecer. En muchas, aparecí en el *off*, a través de algunos diálogos que teníamos con Ignacio durante el montaje. Pero la primera vez que aparece mi imagen es en *Como me da la gana II*, que aparezco revisando las imágenes de una película. Es algo que se planteó muy avanzada la película, porque la verdad es que a mí no me gusta verme. Pero Ignacio lo fue trabajando y terminó convenciéndome.

Por otro lado, Ignacio nunca parte de una película que tiene clara, aunque siempre tiene una idea precisa de lo que quisiera trabajar. Y lo bueno es que no la tiene cerrada. Al no tenerla cerrada en un guion o en una idea fija, te da mucha libertad para trabajar. Por eso, vamos modificando o transformando la película a medida que la vamos montando. Nunca hemos montado una película sabiendo cómo va a terminar ni por dónde va a ir. Y casi nunca hablamos de qué tipo de montaje hacer o de qué plano poner y qué cosa sacar. Pero sí la charlamos mucho. Antes y durante la edición. Empezamos a hablar un año antes de filmar, incluso de cosas que no tienen que ver directamente con la película, sino de cosas que la rodean. Y, en general, voy interpretando todas las conversaciones que vamos teniendo a lo largo del proceso y sobre eso voy tomando decisiones.

AN+MGV: ***¿Se te ocurre algún ejemplo concreto con el que puedas ilustrar ese proceso que pareciera ser tan libre? ¿Y cómo es que esa forma de trabajo y libertad se va traduciendo en una manera de narrar tan poco lineal o lejos de las estructuras más convencionales?***

SF: Por ejemplo, desde *El otro día* [2012] en adelante, una regla que teníamos era que no podíamos tener la forma de estructura narrativa típica. Teníamos como una especie de juego, Ignacio me decía: «Sophie, cuando sientas que estás contando algo, tenés que soltarlo». Son pequeños juegos o pequeñas cosas que traía Ignacio a nuestras charlas. Especialmente cuando me perdía o que no sabía cómo seguir. Incluso sin saber del todo lo que estaba haciendo, porque yo armaba 30 o 40 minutos y recién ahí se lo mostraba. Y él, muchas veces, aún sin ver lo que hacía, me iba tirando flechas, pautas. Para estas otras tres películas, hicimos cosas parecidas. Pero creo que lo hacía con confianza de que iba por buen camino por las conversaciones que teníamos fuera de la sala de montaje.

Para *Aquí se construye*, que es la primera película en la que trabajé con él y en la que todavía no nos conocíamos, él me propuso un juego que para mí tiene que ver mucho con su forma de ser y con su humor. Para contarme de qué iba la película, me hizo



un dibujo. El dibujo era un cuadradito, que al lado tenía un rectángulo y, a su vez, el cuadradito y el rectángulo estaban encerrados por un gran círculo. Cuando terminó, me mostró el dibujo. Me dijo que de eso se trata la película y me preguntó si me interesaba el trabajo. Y yo, que no estaba segura de que fuera en joda o fuera en serio, lo miré, le sonreí y le dije: «Sí, me interesa». Lo dije sin entender del todo si era un chiste y sin entender del todo qué significaba el dibujo. Lo dije porque me encantó que pudiera sintetizar la película con ese dibujo.

Y recién después de que dije que sí, me lo descifró. Me explicó que el cuadradito era la casa, que el rectángulo era el edificio colindante a la casa y que el gran círculo que encerraba todo era la ciudad. Ese dibujo se me grabó y lo tuve en la cabeza a lo largo del montaje. Fue como mi faro en todo el proceso y, cada vez que me perdía, volvía a él y volvía a encontrar alguna dirección.

AN+MGV: En* Como me da la gana II *, el primer entrevistado es el cineasta chileno Pablo Larraín. Recuerdo que, cuando le preguntan qué es lo cinematográfico en su película, el rescata el truco y la magia como algo propio del cine. Y creo que eso que señala está muy presente, de alguna manera, en lo que hacen ustedes: jugar con el artificio, ponerlo en evidencia.

SF: Sí, y mucho el azar también. Porque yo creo que el azar es la clave del trabajo. Por ejemplo, en *Como me da la gana II*, Ignacio me mostró por primera vez unos archivos de un viaje que había hecho a Rusia creo que en los noventa o finales de los ochenta. Era una pequeña cinta que él había hecho con una cámara portátil de la época al entrar a una iglesia que quería filmar. Pero, al entrar a la iglesia, se le apagó la imagen, por lo que solo grabó el audio, que son unos cantos muy bonitos. Ignacio quería usar solo la música. Entonces la escuchamos, pero frente a la computadora siguieron circulando otras imágenes de ese mismo viaje que eran preciosas, de trenes, de la bruma, de esos lugares... Yo le pedí la cinta para mirarla en casa, y me la dio, pero me dijo: «Igual no quiero que uses ese material» [ríe], porque en esos momentos no la había pasado bien. Eran imágenes como vistas desde su hotel, muy banales, pero también yo veía que eran muy lindas y expresivas. Para el siguiente encuentro con él, las metí en el montaje. En general, en esos encuentros no hablamos una palabra antes de ver el armado. Yo le muestro lo que hice y, solo después de verlo, hablamos. Pero esa vez fue una excepción. Yo le dije: «Ignacio, te tengo que decir algo. Usé las imágenes de tu viaje a Rusia, así que no te exaltes cuando llegue el momento. Miralas, después lo hablamos y, si hace falta, las quitamos, no importa». Y las vio, las aceptó, le encantó y fue como un paso, porque esas imágenes habían sido grabadas como material familiar y no para ser usadas en una película. Sin embargo, la forma que construimos para trabajar dio lugar a que las usáramos.

AN+MGV: Imaginamos que muchas también se descartan y, si se quiere, que es una forma de trabajo muy costosa, a la que mucha gente le debe escapar porque se ve que hay un proceso de búsqueda y una inversión de tiempo muy grande. ¿Cuánto tiempo les lleva montar una película aproximadamente?

SF: Mirá, mucha gente se espanta porque tardamos más o menos ocho meses en editar una película. Pero yo no trabajo ocho horas. Trabajo generalmente cinco, de 8 de la mañana hasta las 2 de la tarde, y después apago la computadora. Porque, en la tarde, la película sigue en tu cabeza. Te la pasas pensando en lo que hiciste durante la mañana, lo machacás y lo machacás, y muchas veces se te ocurren cosas lejos de la pantalla que, al día siguiente, probás para ver si funcionan o no. Esas ideas que se te ocurren son posibles porque tuviste distancia. Y creo que, volviendo a la pregunta que me hicieron al principio, la idea de Ignacio de que aparezcan nuestros diálogos en la película surge justamente para mostrar esa forma de trabajar. Que nosotros mismos estamos pensando y descubriendo, mientras hacemos las películas. Ç

El hedonista

Entrevista a João Nicolau

SALVADOR AMORES

Seamos categóricos: el dispositivo nunca podrá reemplazar a la mise en scène, *ni mucho menos esta deviene en aquel. Es cierto, hoy la* mise en scène *es un arte más ignorado que nunca, pero el hecho de que permanezcan aún regados por el mundo muchos de sus variopintos adeptos —James Gray, Serge Bozon, Axelle Ropert, Emmanuel Mouret, Nicolas Parisier, Rita Azevedo Gomes— demuestra que los sistemas establecidos en determinados momentos del pasado para la comprensión y realización del cine no son en sí mismos formas delimitadas históricamente, al menos no de manera convencional. Parafraseando a Ezra Pound, en cine, muchos hombres muertos están destinados a ser contemporáneos de nuestros nietos, mientras que muchos de nuestros contemporáneos se han enfilado ya para pertenecer al Limbo de los Patriarcas o a algún receptáculo del estilo. La* mise en scène *es al cine lo que el tono es a la música, lo que la idea es a la filosofía, y como el realismo, el* auteur, *etc., no constituye una categoría sujeta al vaivén de ningún tiempo, sino el propio. Es decir, que sus apariciones y sus mutis, sus rupturas y sus continuidades, en fin, sus transformaciones, son igual de misteriosas y esquivas que su propia esencia.*

No habría de extrañarnos entonces que asome, de vez en cuando, en el árido panorama del cine mundial, uno de los herederos de tal linaje intempestivo, un artesano con el mismo sentido de la precisión y, sobre todo, de la condensación, que caracteriza a todos y cada uno de sus hermanos y hermanas. Así llegó la más reciente película

Technoboss,
João Nicolau, 2019.

del portugués João Nicolau, Technoboss *(2019), que directamente se alinea bajo una tradición riquísima y muy afín a ese raro arte de poner en escena: la del cine musical.*

Lejos de la reciente oleada de cineastas que reviven géneros muertos —hay que aclarar que los únicos que piensan que esos géneros estaban muertos son precisamente los que intentan revivirlos— con un vago arsenal de ironías, nostalgias y desprecios, Technoboss *se nos presenta como una bocanada jubilosa de sencillez: es solamente el retrato de un hombre, Luís Rovisco, ya entrado en años, que trabaja, pero está a punto de jubilarse, tiene una familia y un nieto al que ama mucho, y a quien le gusta mucho cantar. Este último detalle es lo que le permite a Nicolau desplegar una serie de soluciones novedosas y deslumbrantes que actualizan o, mejor, perpetúan una convención cargada históricamente como es la del musical en cine. Hay romance, relaciones, inocencia, trabajo, pero no hay psicología, naturalismo, frívola autoconsciencia ni politiquerías a modo. Hay canciones, hombres, mujeres y, sosteniéndolo todo, imperceptiblemente, como la Tierra pareciera sostenerse por sí sola en el universo, hay* mise en scène.

En la que ahora parece otra vida, nos encontramos con João Nicolau en el Festival Internacional de Cine de Locarno, donde Technoboss *tuvo su estreno mundial como parte de la competencia internacional. Él me dio la impresión de ser, como los viejos maestros de la antigüedad de quienes es en realidad contemporáneo, un hombre de interpretaciones sobrias, de palabras firmes; de preferir estar en un set, ensayando con los actores o pensando en un emplazamiento. Para decirlo con mayor claridad, me dio la impresión de estar frente a un cineasta.*

SA: Me gustaría saber más acerca de Miguel, el actor que protagoniza la película. ¿Encontrarlo fue tu punto de partida?

JN: No, este personaje estaba ya escrito antes de encontrar al actor. Pero como la película es un *tour de force* de un solo personaje, si hubiera escogido a otro hombre, sería una película completamente distinta. Él la moldeó. El punto de partida era mi voluntad de observar a un hombre en una situación donde estuviera aislado de toda interacción social. Entonces, lo que vino primero fue el auto. Quería filmar a alguien que hiciera largos viajes en auto. ¿Has visto cómo nos perdemos en esos largos viajes en carretera? Esta era la primera situación. Entonces el guionista y yo pensamos en el trabajo de vendedor para que tuviera que pasar mucho tiempo en el auto. Después decidimos que sería un vendedor de sistemas de seguridad, porque este tipo de tecnologías nos permitían mucha invención cinematográfica. Después vino la cuestión del retiro. Para entonces, ya teníamos casi todo del personaje. Al principio yo quería un actor profesional por el modo en el que estábamos trabajando el guion, que trabajamos por mucho tiempo. Creía que sería mucho pedir de un no actor. En mis otras películas he trabajado con ambos, profesionales y no actores, dependiendo del caso, pero el personaje principal siempre había sido un interpretado por un no actor. Para esta película quería que fuera distinto. Pero hicimos un

casting gigantesco en Lisboa, había incluso cantantes, y no me convencieron. Luego un día, en una fiesta, conocí a Miguel. Lo miré un poco y me di cuenta de que al día siguiente estaba pensando en él. Lo busqué y lo tuve que convencer de venir al *casting* porque él pensó que yo estaba loco. Miguel siempre ha trabajado en la programación cultural, en el área de la música y la danza, pero también es un cinéfilo. Aceptó hacerlo porque quería ver como se hacía una película. Es un hombre muy generoso.

SA: ***Me parece muy interesante que Luís es un personaje muy simple y su vida interior no se nos revela por medio de ningún tipo de psicología o literalidad, sino a través de un artificio cinematográfico que además está históricamente cargado: el musical. Pienso que esto nos habla de una confianza muy profunda en el cine como medio y también de una suerte de rechazo del naturalismo...***

JN: Nunca me ha interesado mucho la psicología. No es lo mío. Este hombre es una persona normal, tiene un trabajo normal, una casa normal, una situación familiar común. No tiene grandes ambiciones, pero tiene un rasgo que es quizá único y que lo vuelve un poco peligroso: está contento consigo mismo. Esto no sucede a menudo, al menos en el cine. Mi reto era hacer una película sobre alguien que no está viviendo ningún drama ni conflicto interno.

Nunca me han interesado los retratos psicológicos. Y pienso que la lengua portuguesa no funciona bien con el naturalismo. En cuanto a las canciones, no quería que la película se detuviese en cada canción, porque en realidad están haciendo que la narrativa avance y nos permiten, como has dicho, saber más del personaje, porque está hablando de lo que le pasa en el alma.

SA: ***Hubo una película portuguesa reciente que utilizó, a mi juicio, muy fraudulentamente el género musical como vehículo irónico para la discusión de ciertos temas «políticos». A tu película la sitúo muy lejos de ese y otros ejemplos porque, aunque admita que el musical como forma tiene una carga histórica considerable, es como si lo expandiera, puesto que no lo utiliza para sus propios intereses y su cabida está enteramente justificada y dictada por el retrato del personaje.***

JN: Bueno, estaba muy consciente de la historia de los musicales. En mis anteriores películas ya usaba música, es algo que disfruto mucho. Es decir, encontrar nuevas maneras de insertar música que funcione para una película o un personaje en particular. En *Technoboss*, donde toda la música es original excepto por el Aserejé durante la escena sevillana, sabía que, si le presentaba a la audiencia una película con trece canciones, habría una conexión directa con la historia de los musicales. Era un poco un reto que me impuse: cómo distanciarme y al mismo tiempo estar abierto a este canon cinematográfico. Fue muy importante trabajar con los compositores mientras escribía el guion. De ese modo las canciones no aparecían abruptamente en la película y no se diferenciaban gran cosa de las partes que no son cantadas. Luís habla

igual que como canta, usa las mismas palabras, así que puedes sorprenderte por algo que dice cuando canta, pero también por algo que dice cuando habla. La música no debe ser más fuerte que el personaje, que las situaciones específicas de las películas. Sería algo muy fácil de hacer, al trabajar en un musical, sucumbir a la tentación del espectáculo, pero trato siempre de imponerme un límite en cuanto a hasta dónde puedo llegar con cada momento musical.

SA: ***Luís es un proletario del mundo moderno, a pesar de no ser esa rancia idea fetichizada del trabajador en la fábrica. Para mí, es un verdadero héroe del trabajo, y esto le da a la película un subtexto político que, sin embargo, no se siente como si quisiera probar un punto.***

JN: Me da gusto que menciones esto. Aunque no es el tema principal de la película, sí quería que la mirada hacia el mundo de esta clase trabajadora fuera importante. Pero nunca lo tuve como el centro de la película. Me interesaba que sucediera en este mundo trabajador sin elaborar ningún juicio alrededor de él. Quería solamente observar lo que rodeaba a este hombre. Se va a retirar y esto no es un drama para él; de hecho, está muy contento por ello. Pero esta mirada hacia el mundo del trabajo era muy importante y también intenté corresponderla con la manera en cómo hicimos la película. Es un filme muy artesanal.

SA: ***Es muy interesante que menciones que el retiro no es un conflicto para Luís. Es como un personaje de John Ford a la inversa. En las películas de Ford, tenemos constantemente este personaje atribulado por el hecho de que pronto no podrá trabajar, servir o pertenecer a lo que él supone su mundo. Luís está muy contento de no tener que volver a trabajar, y en este gesto hay no solamente un tipo de personaje muy poco convencional, sino, de nuevo, un rechazo hacia la idealización del trabajo que cierto «cine político» actual ejerce.***

JN: La verdad es que Luís es un hombre libre. Está reconciliado consigo mismo y por eso puede exponerse en

situaciones frágiles. Y la manera más honesta que pude encontrar para mostrar esto fue, por ejemplo, en la canción donde conoce a Lucinda, rodearlo con un artificio tal que está, de algún modo, confiando todo su ser al espectador. Creo que el personaje, como cada uno de nosotros, es muy rico: puede estar contento porque su trabajo va bien y dos minutos después sentirse como una mierda porque su gato ha muerto. Es frágil, está casi desnudo frente a nosotros. Como en la canción que dice que cada vez que mira a Lucinda se siente como un niño.

SA: **Technoboss,** ***a diferencia de gran parte del cine contemporáneo, posee una noción de*** **mise en scène,** ***un sentido muy notorio de la condensación. Cada plano se siente en el lugar adecuado e incluso, por ejemplo, el trabajo con el color en cada escena es fascinante. ¿Podrías hablarnos un poco de eso?***

JN: No sé si es porque no estudié cine, pero me divierto mucho experimentando con los elementos más básicos del cine. Me considero muy primitivo. Es simplemente mi manera de ver las cosas. No puedo hablar de ello, pero te puedo decir por ejemplo que hicimos muchísimos ensayos. Es la parte que más disfruto: tener la libertad para encontrar nuevas maneras de decir y de hacer. Hago estos ensayos como en un teatro, en un gran cuarto vacío. No sé dónde estará la cámara, porque hago mi *découpage* en el momento del rodaje. El actor puede actuar toda la película de un tirón y esto me permite, por ejemplo, no cortar un plano a menos de que haya realmente una razón muy importante detrás del corte. Me provoca mucho placer la duración. Una de las cosas más importantes del cine es el tiempo: no creo que el cine deba imitar la realidad, no es su tarea. Tiene que actuar sobre la realidad. Para mí, la *mise en scène* es preguntarse ¿cúal es el lugar desde el que derivo más placer al mirar a este personaje? No puedo concebir hacer cine sin placer. La *mise en scène* para mí es el placer.

SA: ***Es una película con bastante sentido del humor, lo que es un poco atípico en el cine portugués, ¿no?***

JN: Bueno, en el cine de Manoel de Oliveira hay mucho humor, quizás un humor más perverso, y evidentemente también en João César Monteiro. Tuve mucha suerte de haber tenido a estos dos cineastas como maestros, porque me enseñaron lo que es la libertad. Y al mismo tiempo me enseñaron, y también a toda mi generación, que esa libertad viene siempre con una responsabilidad.

SA: ***No había pensado en Monteiro, pero, ahora que lo mencionas, creo que Luís tiene mucho en común con João de Deus. Ambos son hombres libres.***

JN: Es cierto. De modos diferentes, pero ambos son libres. Ç

SEMBLANZAS

La princesa de Francia,
Matías Piñeiro, 2014.

ALONSO AGUILAR

Graduado de Ciencias de la Comunicación Colectiva con énfasis en Comunicación Audiovisual y Multimedial y Periodismo en la Universidad de Costa Rica. Editor en *Krinégrafo: Cine y Crítica* y escritor freelance para MUBI Notebook, *Bandcamp Daily* y el Costa Rica Festival Internacional de Cine. Publicaciones en *Film International*, *Cinema Year Zero* y *Photogénie*. Parte del Talent Press 2018 del Festival Internacional de Cine en Guadalajara y el Young Critics Workshop 2019 del Film Fest Gent.

RODRIGO ALONSO KAHLO

Estudiante de dirección cinematográfica en la Universidad del Cine (FUC) y Letras en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Trabajó en México para la casa productora Madrefoca. Dirigió el cortometraje Mis noches con Julia (Festival Internacional de Cine unam, FICUNAM 2019). Actualmente radica en Buenos Aires.

SALVADOR AMORES

Fue programador del Cineclub 15 Asientos en la Ciudad de México y forma parte (como guionista y montajista) de la cooperativa Ríos de nueva, entidad responsable de filmes como *Ruinas tu reino* y *Toda la luz que podemos ver*. Ha publicado crítica en MUBI Notebook, *Variety*, *Revista de la Universidad*, FICUNAM y Black Canvas FCC.

CAROLINA BENALCÁZAR

Trabaja con proyectos vinculados al cine y a la escritura. Ha participado en festivales de cine en Ecuador como el Festival Internacional de Cine Documental Encuentros del Otro Cine (EDOC) y el Festival Latinoamericano de Cine de Quito (FLACQ) en las áreas de coordinación editorial y curaduría, respectivamente. Desde su fundación en 2017, es una de las editoras del colectivo y revista en línea de no ficción creativa Recodo.sx. Sus ensayos y artículos pensados desde el cine han sido publicados allí, así como en revistas como *Another Gaze: A Feminist Film Journal*, *La Vida Útil* y en la compilación *Cuadernos de crítica 01: Un nuevo mapa latinoamericano*, lanzada en el contexto del 34 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Es Licenciada en Cine y Video de la Universidad San Francisco de Quito (Ecuador) y Máster en Estudios de Cine de la Universidad de Concordia (Canadá).

ADRIANA BELLAMY

Maestra en Literatura Comparada por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se desempeña como conductora del Cine-Análisis en la División de Educación Continua de la Facultad de Psicología de la UNAM y docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha participado como expositora en los programas Miércoles de cine y letras, 24 letras por segundo de la Cineteca Nacional y colaborado en revistas sobre cine como *Filmemagazine*, *Icónica, Estudios Cinematográficos* del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, *Punto en línea* y *Tierra Adentro*. Sus áreas de investigación se centran en la teoría y análisis cinematográfico, la relación entre el cine y la literatura, así como en la adaptación shakespeariana. Actualmente realiza el Doctorado en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

VALENTINA GIRALDO SÁNCHEZ

Estudia cine en la Universidad Nacional de Colombia. Escribe crítica de cine en diferentes medios de difusión masiva, es parte de la escuela editorial y revista *Ex-libris* en Colombia y desde hace dos años participa en la red nacional de estudiantes de cine ESTUCINE. También trabaja en el equipo de dirección del festival Equinoxio y en la red de periodismo De Pasillo, en el enfoque de periodismo feminista. Fue seleccionada para la 15ª edición de Talents Buenos Aires en la sección de Talent Press. Enfoca su trabajo investigativo en estudios visuales, historia, género y memoria.

MAIA GATTÁS VARGAS

Licenciada en Ciencias de la Comunicación, orientación en Periodismo (UBA). Doctoranda en Arte Contemporáneo Latinoamericano (UNLP). En 2019 cursó el Programa de cine con Andrés Di Tella (UTDT). Cursó diversos seminarios sobre arte contemporáneo y cine documental con Gustavo Fontán, Roberto Jacoby, Alberto Goldestein, Marta Andreu, Jonás Trueba, Pedro Costa, entre otros.

ABALÉN NAJLE

Egresó como montajista de la ENERC (2008); durante 2019 participó del Taller de cine de UTDT. Cursó diversos seminarios sobre cine documental con Gustavo Fontán, Marta Andreu, Jonás Trueba, Pedro Costa, entre otros. Trabajó cómo editor en documentales para la televisión argentina en canal Encuentro,de la Televisión Pública y en en el ámbito del cine trabajó como primer asistente de dirección en el largometraje *Familia sumergida* (2018), de María Alché.

CAMILO RESTREPO

Desde 1999 vive y trabaja en París. Sus películas han integrado la selección de festivales como Cannes, Berlín, Toronto, Róterdam, Viennale y Nueva York. En 2015, su cortometraje *La impresión de una guerra* ganó el Pardino d'argento en el Festival Internacional de Cine de Locarno. El año siguiente obtuvo la misma recompensa con *Cilaos*. Su más reciente cortometraje, *La bouche*, se estrenó en la Quincena de Realizadores de Cannes en 2017. *Los conductos*, su primer largometraje, integró la nueva competencia internacional Encounters de la Berlinale 2020, en donde obtuvo la recompensa a la mejor ópera prima.

PEDRO EMILIO SEGURA BERNAL

Escribe ocasionalmente sobre cine. Sus textos han sido publicados en espacios como MUBI Notebook, *Film Comment*, *Cinema Scope* y sus esfuerzos editoriales en Viennale, Mar del Plata, Cineteca Nacional, entre otros. Es cofundador y codirector de la distribuidora La Ola Cine. Actualmente se desempeña como programador en Black Canvas FCC.

CARLOS RGÓ

Crítico de cine y programador en Cine La Mina en Guanajuato. Es colaborador del área editorial de FICUNAM.

correspondeciascine.com