PAISAJE

NO. 02 // VERANO 2017

correspondencias

cine y pensamiento

Eduardo Cruz
Rafael Guilhem
Edición

Emilia Baksht
Corrección de estilo

Benjamin Juárez
Web

Constanza Viveros
Coordinadora de comunicación

Ana Ramírez
Redes sociales

Marco Reyes
Diseño gráfico

Fiama Díaz
Coordinadora de materiales

Abraham González
Medios Digitales

Lugar de edición: Ciudad de México, México.

Dirección eléctronica: contacto@correspondenciascine.com

Sitio web: www.correspondenciascine.com

Correspondencias. Cine y pensamiento. Año 01 // No. 02 // Verano 2017. «Paisaje» Ciudad de México 2017

ISSN: En trámite

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

Imagen de portada: *Pude ver un puma* (Eduardo Williams, 2011)

En memoria de:

Sebastián Ávila Reyna

Presentación

El cine es la forma más reciente de los sueños más antiguos. Hemos llegado a un momento en que las cosas ocurren antes en las películas que en el mundo, lo que nos lleva a imaginar lo real más allá de lo real. Es esta correspondencia entre cine y realidad la que abre un espacio al pensamiento, y que a su vez, inaugura la posibilidad de otros mundos.

Correspondencias es una revista digital de cine que pretende sumarse al diálogo polifónico alrededor del pensamiento cinematográfico, así como la creación de espacios de discusión para llevar el cine por otros senderos.

La palabra correspondencias remite, desde nuestro punto de vista, a establecer una relación inesperada entre elementos distantes. Es decir, que al igual que en el montaje, corresponder es poner en juego las perspectivas, aproximar y alejar las distancias, así como remitir a diversas formas de organizar la realidad. En el mismo sentido, las correspondencias son intercambios epistolares, los cuales conforman una comunicación viajera, esto es, que pasan por varias fases comunicativas que cambian el sentido mismo del mensaje en su traslado. Apostamos con este nombre, a movilizar una búsqueda de las formas insospechadas del cine a partir de relaciones inadvertidas.

Nuestro objetivo es ser un espacio de debate y discusión del cine desde una postura reflexiva, visibilizando cinematografías con propuestas diversas, para la construcción y articulación de espectadores/as con interés por el cine como forma de pensamiento.

Sumario

EDITORIAL
Dossier: Paisaje **8**

ARTÍCULOS

+Poéticas del afecto: los paisajes de Šarūnas Bartas por Mariana Martínez..... 10
+Vivir el paisaje: la poética del espacio en el cine de Michelangelo Antonioni
por Eduardo Yescas 13
+Estratos de la imagen: la arqueología audio-visual de Lois Patiño por Sonia Rangel..... 18
+Andrey Tarkovski: topografías de lo poético por Jessica Romero..... 23
+Hacer mapa con el mundo. El cine de Eduardo Williams por Eduardo Cruz..... 27
+El paisaje va al oído. El cine de Lucrecia Martel por Saúl Reyes..... 30
+La inmersión sonora en *Austerlitz* de Sergei Loznitsa por Nancy Molina Díaz de León..... 34
+De la arquitectura: el paisaje inventado por Iván Tapia..... 36
+Jia Zhangke y las pistas para resolver una incertidumbre física por Rafael Guilhem..... 38
+Memorias del subdesarrollo: el paisaje cubano en forma de narrativa por Luis M. Rivera..... 43
+Fragmento del libro *Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010. Las catedrales invisibles de Joseph Cornell*
por Jonas Mekas..... 45

ENTREVISTAS

El abecedario circular. Entrevista a Jorge Ayala Blanco. Primera parte..... 48
Encuentro virtual con Eduardo Williams. Gozar de su guía y caminar sus paisaje.
Por Gabriel Acosta..... 52
Cartas al futuro. Entrevista a Jonathan Rosenbaum..... 56
A la orilla de un río. Entrevista a Gustavo Fontán..... 58

CRÍTICAS

Viejo calavera por Carlos Rgó..... 62
Los ángeles del pecado por Eduardo Cruz..... 64
La casa es negra Rafael Guilhem..... 65

Créditos de imágenes..... 67

Dossier: Paisaje

No. 02 // Verano 2017

El cine siempre ha presentado una preocupación por el paisaje. Desde las vistas científicas de sus orígenes, las representaciones románticas, pasando por la industria del turismo, el dominio de la técnica sobre la naturaleza, la experiencia estética, hasta la relación de los sujetos con su entorno y las nuevas representaciones del territorio global y urbano. Si entendemos el paisaje como el espacio que el ojo abarca desde un punto de vista, el cine es esencialmente paisajista. La perspectiva, la escala, la forma y el fondo, la contemplación o la inmersión, son elementos que intervienen para pensar en los paisajes fílmicos y sus posiciones. ¿Qué cualidades impone el cine al paisaje?, ¿cómo lo interviene y lo construye?, ¿cómo lo transforma y se deja transformar?, ¿cómo se vincula la figura humana y el paisaje?, ¿es la mirada la que lo crea?

Una de las discusiones centrales que establece al paisaje como una posición crítica frente al espacio, es el debate entre quienes ven en el paisaje una reducción de la realidad, con su perspectiva unidimensional y pasiva; y quienes se enfrentan al paisaje como una posibilidad de complejizar el mundo, extender la experiencia estética y participar a través de una mirada emancipada. También resulta importante ver al paisaje como algo vivo, que se influencia y es influido por el humano, el tiempo y los imaginarios. En este panorama, las y los cineastas han filmado el paisaje desde múltiples enfoques, y tal vez los más interesantes, son aquellos que logran trascender la distinción entre fondo y figura, haciendo del entorno algo que forma parte de los sujetos. La soledad, la actualidad, el tiempo cristalizado, los viajes, los cambios geográficos, la distancia, la ausencia y la sensibilidad, han sido puestos en juego mediante las imágenes, los sonidos y los silencios de Lois Patiño, Albert Serra, Antonioni, Jia Zhangke, James Benning, John Ford, Peter Hutton, Sharon Lockhart, Gus Van Sant, Lisandro Alonso y Tatiana Huezo, por mencionar algunos.

El *dossier* que ahora presentamos, reúne algunos de estos nombres, y otros más, adentrándose en las construcciones cinematográficas del paisaje como estética, memoria, identidad, historia y cultura, así como su influencia en la experiencia del espacio a partir de sus elementos sonoros y cinemáticos. Sean bienvenidos todos, todas, a atravesar esos paisajes que nos interpelan con furia y cautela, los que reposan en nosotros, y los que nos permiten percibir, aunque sea por unos instantes, el sentido de lo lejano.

ARTÍCULOS

Poéticas del afecto:

los paisajes de Šarūnas Bartas

Por Mariana Martínez

El cine de Šarūnas Bartas (Lituania, 1964) muestra aquello que está más allá de la textualidad, a través de la magnificación de la profundidad del tiempo y del espacio, en sus imágenes tienen lugar múltiples procesos de reflexión acerca de la naturaleza humana. Se puede hablar acerca de la obra de Bartas como un cine del silencio y de los tiempos elongados (a veces, estáticos) que apelan a la puesta en imagen de aquellos instantes que constituyen lo ordinario: la vida misma.

En lo que sigue, me interesa remarcar algunas de las diferentes formas en las que los cuerpos interactúan con el paisaje en momentos específicos de la filmografía de Šarūnas Bartas; es decir, las maneras en que éstos lo transitan y se emplazan en él. En el cine de Bartas, las imágenes de la naturaleza: los bosques, los pastizales, los desiertos y los cuerpos acuáticos, entre otros constituyen los lugares desde los cuales los afectos encuentran su lugar de actualización y enunciación.

Esos espacios representan los lugares de la manifestación de infinitas potencialidades, en donde tienen lugar los devenires y el surgimiento de nuevas subjetividades. En ellos, la sublimidad del paisaje, y por lo tanto de lo visual, se eleva sobre lo verbal y tanto la existencia del diálogo como su sentido ceden su lugar a la primacía de los afectos. La visualidad de la poética afectiva de Šarūnas Bartas se traduce en un montaje aporético que multiplica los sentidos de aquello que está puesto en imagen a partir de la contraposición que tiene lugar en la sucesión de una multiplicidad de planos generales y estáticos del paisaje, tanto citadino como natural, en donde lo que se mueve no es la cámara, sino los cuerpos que deambulan pausadamente en ellos, frente a aquellos primeros y primerísimos planos de los rostros de los protagonistas de sus historias, inaugurando otras maneras de comprender el tiempo y el espacio fílmicos. Tal es el caso de *Algunos de nosotros* (*Few of Us*, 1996), en donde el viaje, en busca de paz interior de una joven mujer melancólica, hacia las lejanas montañas de Lituania es puesto en imagen a partir de infinitos planos generales o, postales de los más remotos lugares lituanos, en donde los cuerpos de los habitantes de aquella región del mundo se muestran minimizados frente a la majestuosidad del paisaje rocoso. Así mismo, dichos planos son sucedidos, sin excepción alguna, por rostros, meras y llanas imágenes-afección, que dan cuenta de la dificultad que supone para aquellos seres que invaden la pantalla el habitar un mundo en el que el dolor y la tristeza reinan; un mundo en donde el duelo y la melancolía no encuentran resolución.

En la mayor parte de la obra del cineasta que aquí invoco, la palabra es sustituida por los cuerpos alienados y en línea de fuga, así como por los rostros de un sinnúmero de personajes errantes e incapaces de comunicarse entre sí, pero que no por ello pierden la capacidad de autorreflexión. Esta última sólo será posible a partir de la evolución subjetiva de cada uno de ellos y de la propia interrupción y anulación de la palabra hablada. La ausencia de nexos entre los personajes en los filmes del cineasta lituano es enfatizada por la incapacidad de dichos seres para establecer comunicación entre sí; el problema de la incapacidad para entender lo que el otro quiere decir termina siendo una muestra más de la lucha que los personajes sostienen contra sí mismos.

Paz para nosotros en nuestros sueños (*Ramybė mūsų sapnuose*, 2015), muestra que esa incapacidad para establecer vínculos se convierte también en una capacidad impedida, gracias al ensimismamiento del ser para comprender la realidad. El críptico relato que tiene lugar en una alejada casa de campo narra la historia de tres personajes en duelo: un padre viudo, su poco comunicativa hija, incapaz de superar la muerte de

su madre y una joven violinista de quien, más allá de un episodio de colapso emocional tras un recital, poco sabemos. Mediante largos planos, casi inmóviles, en donde el tiempo avanza lento, los momentos del presente parecen infinitos y el susurro de la naturaleza, acompañado por algunos diálogos en tono filosófico, existencial e introspectivo, la puesta en imagen de la interacción errática de este grupo de silenciosos y ensimismados personajes con el entorno (normalmente posados ante los paisajes naturales, contemplándolos) y otros seres, da cuenta de la angustia y el desconcierto que éstos viven. Bartas nos muestra, de esta manera, los múltiples afectos de sus protagonistas, incapaces de entender aquello que les rodea y de interactuar abiertamente con el otro.

En ese sentido, las gestualidades, acciones y reacciones no siempre concordantes de aquellos cuerpos que habitan los márgenes del cuadro y que muestran huellas físicas del desgaste mental y emocional del que son víctimas, se convierten en intensidades corporales, en pura potencia, y sólo tienen lugar a partir de la tensión que opera en la interacción entre un paisaje que se desantropomorfiza, volviéndose protagónico a partir del andar del sujeto hacia los horizontes que se desdibujan y los márgenes del encuadre, y la tragedia de los personajes escindidos que se pone en escena, ante los cuales los paisajes son siempre desmesurados y vertiginosos.

En *Libertad* (*Freedom*, 2000), filme que narra la huida de tres contrabandistas por el desierto marroquí, las palabras son más que escasas y la figura antropomorfa no sólo es minimizada, a diferencia de películas como la anteriormente citada: *Algunos de nosotros* (1996), en donde las figuras que deambulan dentro de los márgenes de los fotogramas que se suceden son empequeñecidas gracias a la recurrencia a los grandes planos en donde el paisaje no sólo ocupa un lugar primordial, sino que la arena que se desliza erráticamente por las dunas o el andar de una parvada sobre el horizonte justo antes de emprender el vuelo, ocupan el lugar de los cuerpos que se desdibujan del encuadre para expresar el afecto, mismo que encontrará su afirmación en los escasos encuadres que muestran los rostros de los personajes; seres humanos distantes que accionan y reaccionan en tiempos distintos e incompatibles de la experiencia; truncando así cualquier posibilidad de entendimiento mutuo. Así pues, cada uno de los habitantes de las imágenes de Šarūnas Bartas deviene singular al constituirse desde temporalidades que le son propias, habitando diferentes planos de la existencia, tanto temporal como espacialmente,

planos que siempre se muestran abiertos hacia lo abismal. En Bartas, las imágenes de la naturaleza juegan un importante rol en ese devenir singular, en la invención de esa nueva subjetividad, íntimamente relacionada con la situación socio-política de la Europa del Este tras la caída de la cortina de acero, y que según Renata Šukaitytė, constituye la respuesta del cineasta ante las experiencias traumáticas del comunismo, y el lento y complicado proceso de la constitución de la identidad post-soviética.[1]

Finalmente, en esas imágenes, a través de largos planos de apacibles bosques, donde sólo el acontecer de un acto violento es capaz de irrumpir en la eternidad del presente (*Paz para nosotros en nuestros sueños*) y en los desiertos, cuya arena imprime la impronta de la huida de un grupo de seres marginales (*Libertad*), por no agotar la imaginería paisajística del director, la figura humana interactúa, descentralizada, con el espacio que se muestra como infinito y desolado cuya enigmática y sublime dimensión tiene la potencia de actualizar el estado de las más profundas emociones y afectos, sobre los cuales la finitud del ser tiende sus raíces.

Notas:

[1] Renata Šukaitytė, "The Apparitions of a Day Gone By and the Stasis of the Present in the Films of Šarūnas Bartas", en David Desser, Janina Falkowska y Lenuta Giukin (eds.), S*mall Cinemas in Global Markets: Genres, Identities, Narratives*, EUA, Lexington, 2015, pp. 107-121

Vivir el paisaje:

la poética del espacio en el cine de Michelangelo Antonioni

Por Eduardo Yescas

A la mente le llegan palabras, imágenes, conceptos, todo eso se mezcla y se llega a la poesía; eso es lo que creo que ocurre en el cine. Todo lo que leemos, lo que sentimos, lo que pensamos, lo que vemos en un momento determinado se concreta en imágenes y de estas imágenes nacen las historias.
M. Antonioni

Michelangelo Antonioni es reconocido como uno de los cineastas que ha sabido reflexionar con gran profundidad la relación del individuo moderno con el espacio a través de la imagen cinematográfica. Siendo heredero de la tradición neorrealista, Antonioni desarrolló desde los inicios de su carrera una preocupación por entender las formas en las que distintas espacialidades (la ciudad, el campo, etc.) pueden configurar diferentes vivencias. Como pensador-en-imágenes, Antonioni trató de generar conceptos fílmicos que problematizaran desde el cine, la relación espacio-vida, a partir de una minuciosa selección de prácticas y técnicas que permitieran entender lo fílmico-espacial como un elemento más complejo que el simple escenario. Una de las propuestas más concretas y originales del autor vendrá a través del tratamiento del paisaje como poética del espacio, que permitirá revalorizar la imagen paisajística (contra la tradicional-escénica) como imagen-poética a partir de una novedosa forma de concebir al paisaje y sus características como el resultado —en imágenes— de la interioridad y la conciencia de sus protagonistas. El paisaje para Antonioni de esta forma se convertirá en tensión poética en imágenes, que será resonancia de los potenciales afectivos y de la conciencia a través de las cuales los individuos se relacionan con el mundo. Así, el cine del italiano, en su intento por capturar «no tanto la relación del individuo con el ambiente, sino el individuo en sí, con toda su compleja e inquietante verdad»[1] hará de la imagen paisajística un fractal de la complejidad de sus personajes, de sus vivencias, de su ser.

I

En sus primeros filmes, Antonioni desarrolló una preocupación por mostrar en imágenes la manera en que distintas espacialidades devienen en diferentes vivencias. Sus primeros documentales suponen un primer intento por mostrar —bajo el compromiso de la representación cotidiana del neorrealismo— la manera en que individuos (en su caso, barrenderos y "gente del pueblo")[2] son afectados por los espacios, por ejemplo: las ciudades italianas de la posguerra y su intempestiva modernización. La originalidad de su reflexión sobre el espacio, sin embargo, no estará en sus documentales ni en su apego a esta estética, sino, por el contrario, en su desapego al neorrealismo a partir de sus películas de autor en los años sesenta, con propuestas que retratan el impacto de lo espacial en los protagonistas a un nivel psíquico e interiorizado, problematizando cuestiones mayormente profundas como la forma en que el espacio es percibido y construido desde la conciencia. El ejemplo más representativo de este fenómeno lo encontramos en su más famosa trilogía compuesta por las cintas *La aventura* (*L'avventura*, 1960), *La noche* (*La notte*, 1961) y *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962), en donde la reflexión sobre la alienación y la ambivalencia existencial de las mujeres (en un contexto modernista patriarcal y citadino) deviene en reflexión en imágenes a partir del paisaje y el espacio fílmico.

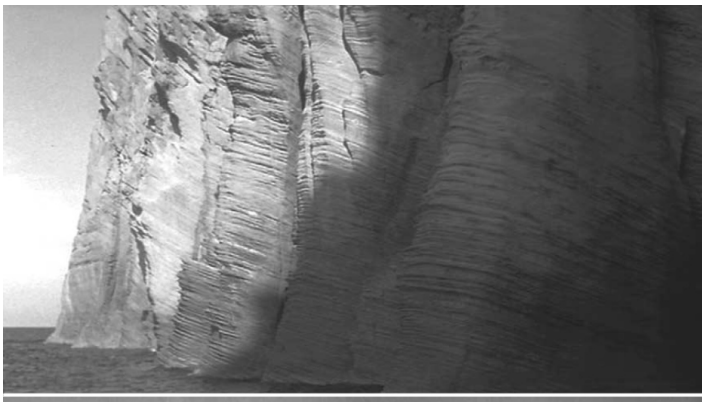
La primer película de esta trilogía, *La aventura*, cuenta la historia de dos protagonistas: Ana, un personaje introvertido que atraviesa por una crisis existencial ante la negativa de un próximo matrimonio, que luego desaparece misteriosamente mientras se encuentra de vacaciones con sus amigos en las costas de Sicilia; y Claudia, quien luego de la desaparición de Ana es convencida por Sandro, el antes prometido, para formar una nueva y polémica unión matrimonial, que sin embargo no se llega a concretar cuando Claudia descu-

bre una infidelidad. Lo novedoso del filme, será que Antonioni recurra al paisaje como recurso filmográfico para mostrar los estados de ánimo de sus contrariadas protagonistas.

Por una parte, —en la primera mitad del film que corresponde a la historia de Ana— la soledad y el miedo abrumador ante el futuro de la protagonista se representa a través de imágenes paisajísticas que muestran el lado sublime y terrorífico de las costas sicilianas a través de contrastes acentuados para la isla y el panorama desolador del volcán Stromboli que nos remiten a la estética sombría burkeana. Cuando Ana desaparece, el film se centra en Claudia, quien aparece confundida sin la presencia de su mejor amiga, y de manera paralela a su angustia, el paisaje se torna en una serie de imágenes-caóticas que suponen ser fractal del complejizado estado mental de la protagonista: tomas de las costa con violentas olas, paisajes marítimos filmados desde un tren a alta velocidad que demuestran el dinamismo violento del interior de Claudia, acompañan la poética del espacio en este filme. El paisaje es así no sólo escenario, sino fractal y resonancia de la conciencia de Ana y Claudia: *se es en el paisaje*.

Las otras dos cintas que conforman la trilogía contienen un tratamiento similar del paisaje como ventana íntima, con mayor acentuación hacia lo urbano y la arquitectura. Por una parte, *La noche*, que cuenta la historia de Lidia, una mujer que enfrenta un problema de hastío y aburrimiento frente a su matrimonio, cuenta con tratamientos del paisaje que intentan representar en las imágenes el hartazgo, así como la incomunicación de la protagonista a puestas en escena que captan la ciudad como un sinsentido o una abstracción. En una escena que ha sido interpretada como símbolo del pensamiento anti-ciudad italiano[3], la incomunicación de Lidia se representa a través de una serie de juegos de imágenes que ponen en tensión la idea misma de ciudad-escenario: Lidia, caminando sin sentido a la manera debordiana por la calles de Milán, aparece vista desde lo alto de un edificio en una toma que hace ver a la protagonista como diminuta frente a la magnitud de la arquitectura que sin embargo, al no retratarse en su totalidad, aparece negada. El edificio, representado en su dimensión abstracta, parece ser tratado como símbolo de lo abrumador y el sentimiento de impotencia y desbordamiento que la protagonista siente. En resonancia con la interioridad, los problemas personales y la incapacidad afectiva de Lidia, la ciudad y la arquitectura devienen en un paisaje.

Un tratamiento de la ciudad-paisaje similar a esta imagen ocurrirá al final de *El eclipse*, en donde la joven protagonista Vittoria, contrariada y agotada por la falla de sus anteriores dos relaciones amorosas, comienza a derivar por las calles de Roma. Mientras deambula, los paisajes dejan ver escenas de lo citadino, que aunque se muestran transitadas, nos remiten a una soledad y a un dinamismo fugaz que no permite una captación del lugar. Vittoria, quien acababa de tener una aventura (que nunca supuso un compromiso afectivo real) con el joven Piero, es además presentada en el paisaje siempre rodeada de bayas y cercas que acentúan la incomunicabilidad del personaje. Aquí, de igual forma que en *La Noche*, veremos estructuras arquitectónicas incompletas, que desde la poética del espacio de su protagonista nos representan, en su abstracción y negación, la única forma en la que las protagonistas, mujeres, pueden relacionarse



con el contexto banal y patriarcal de la sociedad moderna. Recordando al teórico de la ciudad David Harvey, a propósito de la poética del espacio: «El tipo de ciudad en que queremos vivir está ligado al tipo de personas que queremos ser»[4]; las mujeres en el cine de Antonioni, no tendrán otra opción más que construir el espacio a partir de la nega-

ción de los valores de los que ellas mismas intentan escapar: modernización, fragmentación, individualidad, banalidad.

II

Posterior a la primera trilogía, Antonioni pudo explorar las potencias del paisaje como poesía a través de nuevos elementos como lo suponía el filmar a colores. *Desierto Rojo* (*Il deserto rosso*, 1964) trata sobre la historia de Giuliana, una mujer que padece histeria y que se encuentra al borde de la esquizofrenia luego de haber sufrido un fuerte accidente de tránsito, mismo que le impide entablar comunicación con sus cercanos. La construcción del personaje del Giuliana, al igual que en la trilogía, dependerá estrechamente de la abstracción del paisaje. La novedad es que la histeria es representada a través de propuestas estéticas antes no presentes, como las paletas de colores sombríos y los paisajes industriales. En esta cinta, no sólo es a partir de las tomas que niegan la arquitectura que se llega a una abstracción, sino que la filmación a color le permitió a Antonioni una mayor exploración de este potencial. A lo largo de la cinta vemos, por ejemplo, una constante neblina que genera un matiz oscuro y desolador para todos los paisajes que representa la incapacidad de Giuliana para ver y relacionarse con su mundo.

El uso del paisaje industrial de la ciudad de Ravena supone así mismo una propuesta estética-poética. Para Antonioni, las fábricas, que «parecen tan bellas como los árboles»,[5] suponen la oportunidad de representar los ámbitos estéticos con los que el individuo moderno está necesariamente ligado, pues la industria —que es entonces en sí misma estética— se ha transformado, de acuerdo a la consideración del autor, en una experiencia inherente a la modernidad. En este sentido, no es posible explicar ya la ansiedad del individuo moderno, como la de Guliana, sin hacer referencia a esta estética de la ansiedad, como la denomina el historiador de la arquitectura, Anthony Vidler. La experiencia moderna, como ha sido representada por Antonioni, a manera de ansiedad y alienación, está estrechamente ligada con la aparición de este tipo de paisajes; la poética del espacio está ya condenada desde un principio a ser parte de una fragmentación. En este sentido, como la propia Giuliana lo confiesa al decir que tiene «miedo de las calles, de las fábricas, de los colores, de la gente, de todo», los paisajes sombríos pero potentemente estéticos de las industrias, se hacen inherentes de esta codificación y fragmentación de la vida urbana. Esta nueva estética,

inaugurada con la industrialización acelerada de la posguerra, nos supone entonces una reflexión sobre los impactos de los paisajes en la cotidianidad de la experiencia moderna.

III

Cuando Antonioni inició su aventura hollywoodense, tuvo que renunciar a algunas de las técnicas que le habían dado prestigio y lo habían colocado como uno de los primeros epítomes del cine de autor. La preocupación fenomenológica por el espacio como poesía, sin embargo, permaneció como una de las constantes. En *Blow-Up* (1966), la primera película realizada fuera de Italia, Antonioni cuenta la historia de un fotógrafo ególatra, Thomas, quien no puede ver más allá de lo que su cámara permite. Basada en una novela de Julio Cortázar, *Blow-Up* problematiza los regímenes escópicos de la modernidad, aquellos que captan al ojo y desactivan la experiencia sensorial y corporal. El tratamiento del espacio, en este sentido, se construirá como análogo a la visualidad de los colores inaugurada con *Desierto Rojo*. En *Blow-Up*, el director se apegará a la estética de lo sombrío, con colores oscuros que harán de la ciudad y del lugar principal donde sucede la historia, el parque, donde Thomas presencia el asesinato, un espacio vacío y desolador, alumbrado apenas por una tenue luz solar. Así, en palabras de Antonioni, el problema de «ver o no ver el valor exacto de las cosas», uno de los temas principales de la película, es igualmente trasladado al ámbito poético-paisajístico. Esto se logra en el sentido en que la tristeza y la simplicidad del paisaje son ecos de la imposibilidad de ver de Thomas, quien no puede darse cuenta que ha presenciado un asesinato hasta el momento de revelar sus negativos.

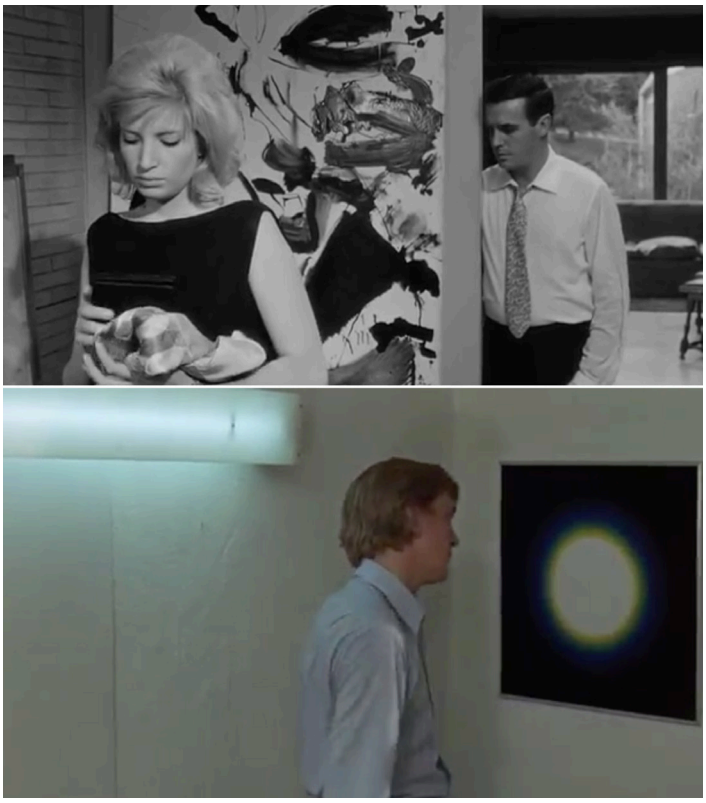
No obstante a las limitaciones del cine de autor en la etapa hollywoodense, Antonioni logró hacer una cinta que supone ser el epítome sobre el pensamiento del espacio: *Zabriskie Point* (1970). Este film resulta ser una crítica abierta tanto a las vivencias codificadas de la vida moderna en la ciudad promedio norteamericana como al dispositivo cinematográfico hollywoodense[6].

Zabriskie Point cuenta la historia de dos jóvenes amantes, quienes por diversas situaciones no pueden aceptar el fatídico destino que la modernidad citadina les impone, para lo que necesitan encontrar un lugar heterotópico.[7] Este lugar se encuentra fuera del destino impuesto de la ciudad, en la que todo parece estar ya predeterminado, sin opción a la multiplicidad y donde la «la libertad se reduce a la libertad de un comprar un auto».[8] Mark y Daria, los jóvenes amantes, encuentran en el desierto del Zabriskie Point, no sólo refugio de la ciudad, sino contradicción y desactivación de la misma. Ahí, en lo desértico, consuman su amor junto con todos aquellos rebeldes que se niegan a asumirse como ciudadanos pertenecientes de la urbe, rescatando así —sin saberlo— las ideas de Jean-Luc Nancy quien escribía que, en las comunidades inoperantes modernas, son «los amantes [quienes] se tocan, los ciudadanos no»[9].

Para retratar las percepciones de los personajes en este film, las imágenes-poéticas del paisaje son, así mismo, sumamente importantes. Por una parte, cuando Mark aparece en las escenas iniciales conduciendo su camioneta, el paisaje citadino que Antonioni nos muestra es el de una ciudad repleta de anuncios publicitarios entre los cuales, llega a destacar uno que supone ser una invocación misma del paisaje. La elección de estas imágenes, corresponde por tanto a la idea de Mark y a su percepción de la ciudad como destino impuesto, como modelo de vida necesariamente llevado por la lógica consumista. Cuando Mark decide escapar al desierto al robar un avión de la policía, el tratamiento del paisaje hace pensar en una imagen-poética diametralmente opuesta. Mark deriva en su avión como si fuera una danza por los espacios del desierto; aquí, contrario a lo que podía hacer en su camioneta y en la avenida repleta de anuncios

que nos recuerda a *Aprendiendo de las vegas* del arquitecto posmoderno Robert Venturi, Mark encuentra una multiplicidad de destinos. Por otra parte, en el momento en el que Daria y Mark consuman su amor, aparecen un sinnúmero de parejas que potencian lo erótico, y a pesar de que estas son imaginarias, resultan ser —a nivel paisajístico-poético— resonancias de la conciencia de los dos amantes. En este sentido el paisaje, como el mismo Antonioni lo mencionará a propósito de su película, está compuesto de «montañas, desiertos, bosques de cactus» pero también, «de gente que sufre, la que se rebela, la que sabe y comprende pero carece de la fuerza para revelarse»[10]. De este modo, el desierto, como heterotopía y multiplicidad de destinos, representa también la conciencia de Mark y Daria en tanto encuentran en el desierto una libertad, una verdad poética e íntima a través del rechazo a lo mecánico, convencional y artificial.

La interioridad anímica del paisaje, la poética del espacio, alcanza una de las expresiones más sublimes en la historia del cine moderno en las escenas finales en donde Daria, impotente luego del asesinato de Mark, va con su padre, el antagonista —él se dedica a los bienes raíces y no sólo está a punto de inaugurar un conjunto habitacional que consumirá toda el agua del desierto, sino que acabará con el único refugio de la ciudad, el Zabriskie Point que atestiguó la consumación del amor de su hija y Mark—. Al no poder hacer nada para detener la construcción del desarrollo habitacional, Daria, mientras suena la canción *Come up number 51, your time is up* de *Pink Floyd*, imagina un paisaje en donde la casa de su padre explota. Al final, nos damos cuenta de que la escena de destrucción fue producto de la imaginación de la protagonista, pero es justo la imaginación, lo interior, lo que será el paisaje para Antonioni. Es la imaginación la que conforma el paisaje y así mismo, la que hace de la imagen cinematográfica una imagen poética. El cine se vuelve interno.



IV

La conclusión es siempre la misma: el cine, como la literatura, es inútil si no produce verdad y poesía.
M. Antonioni

Decía el poeta Pierre-Jean Jouve que «La poesía es un alma inaugurando la forma», con lo que nos sugería entender que el arte, lo poético, sólo son tales en la medida en que producen una resonancia del interior, de la conciencia, del alma. En este sentido, el cine de Antonioni, como demuestra su tratamiento del paisaje, estará a la altura de lo poético. En tanto desdoblamiento anímico, a propósito de la aseveración de Jouve, el cine del italiano bien puede ser considerado como artístico en la medida en que también lo son la poesía, la pintura, la escultura y la danza. No es gratuito, siguiendo esta problemática, que el mismo Antonioni, en su intento por hacer del cine un arte, haya realizado algunas referencias a otras artes para generar metáforas de lo artístico desde el cine. En este sentido, las pinturas que acompañan algunos de sus escenarios, como los cuadros abstractos que aparecen en la habitación cuando Vittoria descubre su vacío existencial, o la pintura minimalista que Thomas ve constantemente en su estudio en *Blow-Up*, nos aparecen como una invitación a reflexionar la potencia artística del cinematógrafo.

Siguiendo el gesto de Antonioni, podríamos pensar entonces que el cine, cuando es ventana al alma se convierte en poesía, y la poesía, en tanto es resonancia de la conciencia, es símil a la vida misma. De ese modo, podemos ahora entender y compartir, a manera conclusión, la máxima del cineasta italiano: «Hacer una película es vivir».

Notas:

[1] Michelangelo Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, trad. de Josep Torrell, Barcelona, Editorial Paidós, 2002, p. 47.

[2] Me refiero a las cintas *Gente del Po* (1943) y *Netteza Urbana* (1948). Ambas cintas son consideradas como parte del momento fundacional del neorrealismo.

[3] Hay que recordar que al mismo tiempo que surgía el cine "urbano" de Antonioni, había una reflexión coyuntural por parte de intelectuales que atacaban a la ciudad por ser ésta, parte de una fragmentación de la experiencia. En este sentido, la referencia necesaria son las *Ciudades Invisibles* de Italo Calvino y los grupos de arquitectos y diseñadores Archizoom y Superstudio que, de manera análoga a Antonioni, llevaron a una reflexión en imágenes el sinsentido de la experiencia moderna-urbana.

[4] David Harvey, *Ciudades rebeldes*, Madrid, Akal, 2013, p. 20.Aires, Manantial, 2005, p. 74.

[5] M. Antonioni entrevistado por M. Manceaux en Manceaux, «In the Red Dessert» en *Sight and sound*, no. 18, París, 1964, p. 119.

[6] Esta crítica es enunciada contundentemente por el director «no en cuanto a "métodos opuestos" sino a una forma misma de ver la vida, una contradicción que expresa la negativa a aceptar embalsamasiones y clichés, a aceptar maniquíes e imitaciones». Ibíd., p. 139.

[7] En una entrevista, Antonioni se referirá al desierto como «la nada. Una enorme área de nada». La entrevista de 1969 sobre *Zabriskie Point* se cita completa en: http://www.rogerebert.com/interviews/interview-with-michelangelo-antonioni.

[8] *Ibíd*., p. 140.

[9] Jean-Luc Nancy, *La Comunidad Inoperante*, trad. de Juan Manuel Garrido Wainer, Santiago de Chile, Escuela de Filosofía-Universidad ARCIS, 2000, p. 50.

[10] *Ibíd*., p. 137.

Estratos de la imagen:
la arqueología audio-visual de Lois Patiño

Por Sonia Rangel

I

(…) la dirección del arte nunca se orienta hacia lo sensiblesino hacia una belleza s ublime por encima de toda sensibilidad.
Schelling

La obra de Lois Patiño traza una línea transversal que atraviesa y conecta la pintura, el cine y el video; línea imaginaria que conecta los tratamientos, miradas, construcciones y aproximaciones al paisaje. Proceso de exploración y experimentación por el cual las imágenes son dotadas de una potencia de anamnesis, en este sentido también se abre una transversalidad de las capas de tiempo creando paisajes anacrónicos, atemporales, habitados por espectros y elementos de la vida no-orgánica. La mirada es captada por el paisaje. Espacio liso que nos hace interiores al mundo, en un efecto inverso el paisaje es quien nos devuelve la mirada. Arqueología poética que genera una imagen-estrato cuya doble operación por un lado desmonta, haciendo visible y audible, el origen de las imágenes cinematográficas, su raíz común lumínica y cromática con la pintura; anamnesis de la imagen que la devuelve a su ser: color, textura, mancha, luz, claroscuro, pincelada, trazo; esta forma de arqueología poética de la mirada nos devuelve a la imaginación como potencia de crear imágenes y se conecta con otra forma de arqueología, ya que la imagen-estrato opera a la vez, como revelador de la historia de los pueblos, memoria del mundo y memoria edades del mundo, proceso por el cual la arqueología deviene en geología-mitológica donde es el paisaje el que cuenta su historia.

Esta búsqueda estético-formal de Patiño la podemos rastrear desde la videocreación *Paisaje-duración* (2009-2010), compuesta por *Carretera*, *Rocas*, *Río* y *Trigal*, en un proceso de desfiguración la imagen-estrato capta las fuerzas, líneas de luz y color, que exponen la plasticidad de la imagen, su materialidad, movimientos cromáticos en donde se hace visible cómo el tiempo es el paso de la luz sobre la materia, mismo que genera metamorfosis lumínicas en el paisaje, devenires del medio que tienen como espectadores figuras humanas, intercesoras de lo sublime. La captación del tiempo a través de micromovimientos y sonidos ambientales, atmosféricos exponen no sólo un paisaje visual, sino que crean un paisaje sonoro. El efecto: detener la mirada, contemplación estática y extática ante el acontecimiento de lo sublime como experiencia límite de la naturaleza, resonancia de la pintura de Turner y Friedrich.

Así también, en la videocreación *Paisaje-distancia* (2010-2011), Patiño plantea la relación entre el observador y el paisaje; la contemplación supone una modificación de la mirada que, por medio del alejamiento, por un lado, y la amplificación sonora por el otro, produce una disonancia cognitiva, un efecto de percepción háptica que nos sumerge en la potencia del paisaje. Este paso de la contemplación a la inmersión, es quizá la diferencia entre la influencia de los paisajes interiores de Friedrich en la obra de Patiño, y la disolución de la mirada y del yo, en una forma de percepción háptica mas cercana a la pintura de Turner. Así, en el documental experimental *En el movimiento del paisaje* (2012), Patiño expone a través de siete emplazamientos o configuraciones del paisaje, la relación del hombre con la naturaleza. La figura humana frente a lo sublime, la potencia e inmensidad de la naturaleza. La imagen-estrato hace perceptible lo imperceptible, la actividad que habita, anima y emana del paisaje, capta las fuerzas, haciéndolas audibles y visibles como: gestos, vibración, luz, color y devenir: paisaje visual y sonoro. Tanto en la pintura de Friedrich como en los trabajos de Patiño, la figura humana es

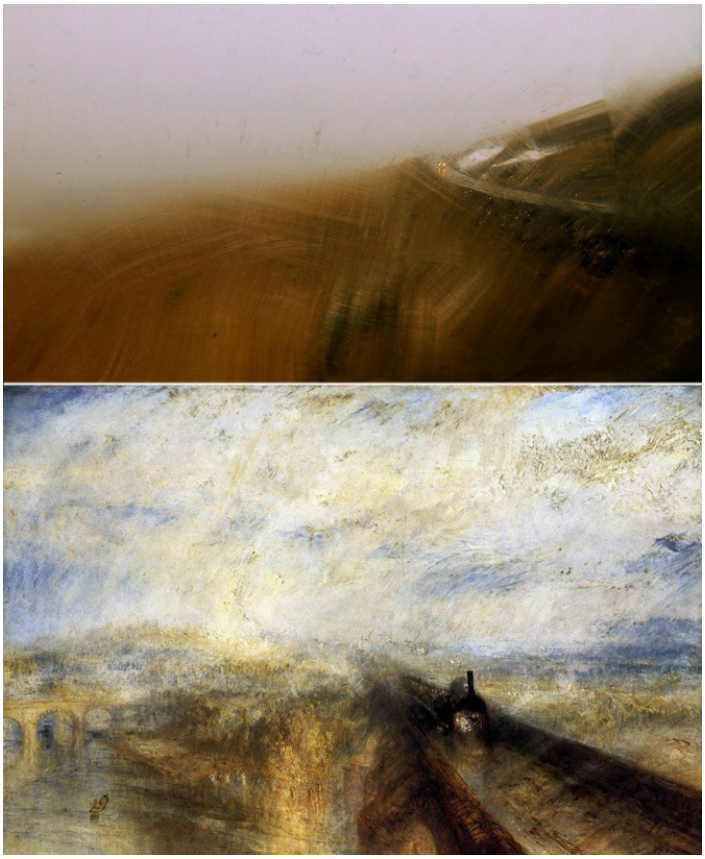
un espectador de lo sublime, figuras estáticas y extáticas, fascinadas por la naturaleza, hechizadas por sus murmullos, la contemplación es el instante en donde el ritmo de la naturaleza armoniza con el ritmo humano: ser uno con todo.[1]

En los documentales experimentales que conforman *Na vibración* (2012), Tierra y Agua, Patiño da un giro. Ya no se trata de captar el paisaje sino de ser captado por él, resultando en una mirada a los paisajes no humanos, arcaicos, anacrónicos: la mirada del afuera. Desplazamiento en donde las figuras humanas son absorbidas por el medio y sus fuerzas, devueltas a la inmanencia: paisaje-vibración que hace visible y audible el ritmo del cosmos, la vida que bulle y palpita en todo.[2]

Estas tres formas de aproximarse al paisaje: duración, distancia y vibración son los elementos estéticos de la arqueología audio-visual de Patiño, mismos que se ensamblan en la imagen-estrato operando en ese doble movimiento que libera la imaginación en la búsqueda formal, lumínica, cromática, matérica y sonora, y por otro lado, desmonta la memoria, creación de imágenes anacrónicas, atemporales, en un paisaje que es un limbo de tiempo suspendido pero a la vez memoria del mundo y edades del mundo. Patiño es un artista arqueólogo, en el sentido que da Didi-Huberman:

> El artista arqueólogo no es un nostálgico replegado en el pasado: él abre los tiempos por su constante esfuerzo de transmisión, lo que tan acertadamente se llama en francés [y en castellano] un pase de testigo. Y es en este sentido que nos retoma de la mano al abrirnos los ojos.[3]

En *Montaña en sombra* (2012), documental experimental,



Patiño nos introduce en un paisaje nevado, la imagen-distancia genera una percepción háptica que va de lo humano a lo no humano, de lo estriado a lo liso, los espacios abiertos en una especie de vaivén, danza que abre un ritmo orgánico entre la naturaleza y sus habitantes. Los esquiadores devienen en figuras espectrales, fantasmáticas y el paisaje una especie de limbo, serie de imágenes anacrónicas, atemporales. Para el autor, el cine deviene en un lugar espectral y la imagen en ese espacio limbo que capta lo atemporal, pero también en el eterno retorno de todo, de ahí quizá, la relación de este trabajo con el mito de Sísifo, en ese sentido podemos decir que se trata de un *loop,* un movimiento de mala repetición, ya que las figuras parecen atrapadas en el paisaje.[4]

Las apariciones espectrales en la obra del cineasta, operan como reflejos, sombras que junto a los ecos son reverberaciones del pasado, marcas en la memoria del paisaje, resto de lo que ha sido, que insiste y persiste en las rocas, el viento, el cielo. Huellas del acontecimiento, proceso de doble captura entre el paisaje y el hombre, lo humano y lo no-humano, lo orgánico y lo no-orgánico. El paisaje es la piel del mundo, conserva el acontecimiento y lo expresa con efectos vibrátiles. Patiño nos hace mirar y escuchar esos efectos de resonancia que traspasan el tiempo, que animan y vivifican el paisaje: la memoria del mundo. Los espectros son intercesores, formas de extra-ser, cuya aparición hace sensible que todo está vivo. Hacer visible lo invisible y audible lo inaudible, no sólo es hacer ver y oír de otra forma sino, a la vez, hacer pensar y habitar la Naturaleza de manera distinta.

II

Frente a cada imagen lo que deberíamos preguntarnos es cómo ella (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez.
Georges Didi-Huberman

La imagen de Lois Patiño nos piensa, nos mira y toca a la vez, se trata de la puesta en operación de una máquina de visión háptica, cuyo efecto es la inmersión: indiscernibilidad entre lo que ve y lo que es mirado. *Costa da morte* (2013) primer largometraje del autor, cuya forma es el documental experimental, se trata de un ejercicio fílmico cuyo doble movimiento es un entrar del hombre en el medio al tiempo que el paisaje absorbe, engulle y disuelve la figura humana. La arqueología audio-visual hace una etnología cinematográfica de la región gallega que da título al film, retratando las diferentes formas de trabajo: la pesca, la madera, la caza, pero también la liturgia y las fiestas, elementos que constituyen y fundan la comunidad, cuya atmósfera es creada por los elementos de la naturaleza que singularizan el paisaje. Se trata de una imagen-ecología en donde se expresan formas de habitar el espacio y cómo el espacio habita en nosotros. Patiño parece seguir la idea de Didi-Huberman de que el cine es un ejercicio de excavar en el espesor del tiempo, una forma de anamnesis, pero también una forma de conservación, la creación de imágenes-memoria, ya que si los pueblos están expuestos a desparecer:

> ¿Qué hacer, qué pensar en ese estado de perpetua amenaza? ¿Cómo hacer que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición? ¿Para que aparezcan y cobren figura? [5]

Construida con una serie de paisajes de la región (humanos y no-humanos), *Costa da morte* parece responder a las preguntas de Didi-Huberman a través de establecer una conversación entre la imagen-cine y la imagen pictórica con elementos de la pintura de Turner —el borramiento de los barcos en la niebla, los naufragios, la fuerza del mar— y de Friedrich —los peñascos, las formaciones rocosas y la insignificancia de la figura humana—. Los habitantes de la zona aparecen como figuras anónimas o testigos azarosos de lo sublime.

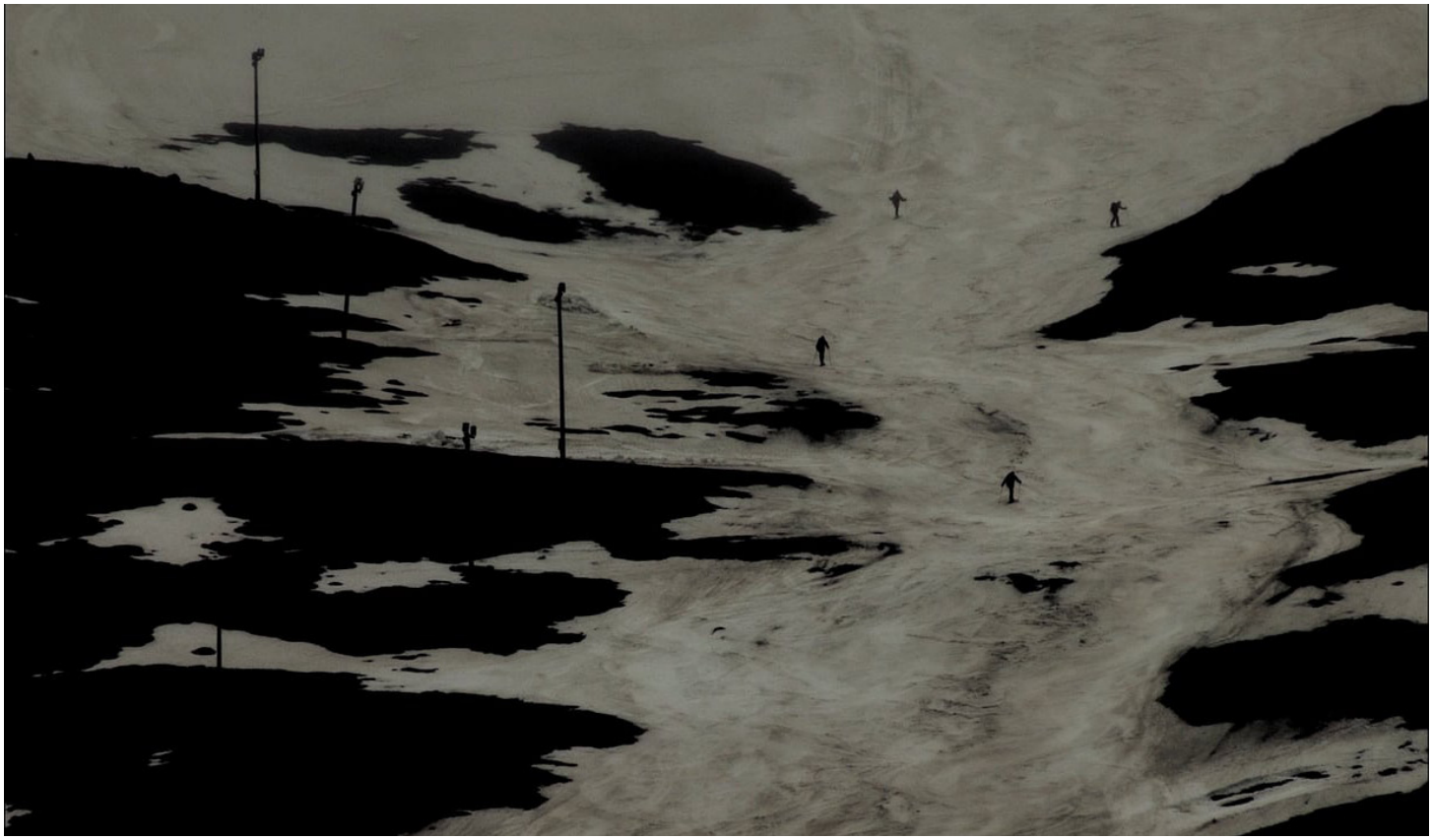
El paisaje como imagen de lo sublime, la captación de las fuerzas de la naturaleza, su potencia e inmensidad. Patiño capta las fuerzas de la tierra: el mar, el viento, la lluvia y el fuego. Imagen-distancia con acercamientos sonoros, que hacen audibles los sonidos de los elementos que cuentan la historia de la tierra. Imagen-estrato, que expone la mirada de las piedras, las montañas, el bosque, el mar; los elementos son los que ven y hablan. Las leyendas que recorren el entorno son ecos, resonancias que han quedados como huellas sonoras en el paisaje o, como señala Patiño: «como si fuera la voz del paisaje contando su propia historia». Historia aérea, marina, cavernosa, que resuena en el rumor del mar y el romper de las olas, en el soplar del viento, en los árboles o la montaña: paisaje-movimiento.

En este sentido, la imagen-estrato una vez más emprende un movimiento de vuelta al origen por dos vías: la vuelta a la imagen pictórica a través del aplanamiento de la imagen cinematográfica —que es el medio para contar la historia de la tierra—, y la historia de Costa da morte, pues siendo el origen anterior al hombre, éste se expresa en paisajes no humanos de la naturaleza. La vuelta al paisaje es un movimiento de des-rostrificación, doble captura entre la naturaleza y el hombre. La panorámica suprime los *close up* visuales poniendo en juego un encuadre o *zoom* sonoro, trazando una distancia perceptiva entre lo visual y lo sonoro, entre lo visible y lo audible. El efecto, la creación de un paisaje visual y sonoro, pero desfasados, heterocrónicos a la vez que anacrónicos.

La imagen-estrato genera una visión háptica, se trata de una mirada póstuma o anterior al hombre, en donde el cineasta es un observador invisible que sólo contempla desde lejos. La mirada del cineasta vuelve a ser una mirada total, a distancia —como la del pintor—; no interviene en el mundo, deviene con el mundo, haciéndonos ver la continuidad como movimiento cíclico de las estaciones a la vez que crea en las imágenes un espacio-tiempo que expresa la continuidad entre la naturaleza y el hombre, movimiento rítmico en consonancia con las fuerzas de la naturaleza. En palabras del director:

> En la película quise transmitir el relato oral de los habitantes de la zona, donde se funde historia y leyenda como un eco mítico que reverbera en el espacio. Sus voces nos permiten descubrir nuevos estratos del paisaje, construir el imaginario colectivo asociado al territorio y ubicarnos en un espacio atemporal.[6]

Imágenes anacrónicas, indiscernibilidad entre la historia, las leyendas y la mitología de la región. La memoria del mundo como efecto de eco en las piedras, en el mar, el bosque, a la vez que se trata de una memoria inmemorial, anterior al hombre, tiempo originario que se expresa en la mutación constante del paisaje por el paso de las estaciones, las catástrofes, los desastres.



Patiño, al igual que Didi-Huberman, plantea la pregunta no sólo por lo que vemos, sino por cómo eso que vemos nos mira. De esta manera, en *Costa da morte* las imágenes nos devuelven la mirada configurándose en paisaje, visión háptica, modificación de la percepción, efecto de desautomatización, que dan lugar a nuevas maneras de ver las imágenes, la naturaleza y el mundo.

> Así, pues, una imagen bien mirada sería entonces una imagen que puede desconectar y después renovar nuestro lenguaje y, por ende, nuestro pensamiento.[7]

Costa da morte, pone en operación una imagen-catástrofe, como imagen-sonora que nos habla del zozobrar de los barcos, los naufragios y los encallamientos, de ahí el nombre de costa de los muertos. Y otra imagen-catástrofe, esta vez visual, que capta un incendio. Patiño extrae la secuencia del incendio y construye *La imagen arde* (2013), video experimental en donde a través de la ralentización de la imagen y la amplificación sonora, se revela lo invisible y lo inaudible: la fuerza y la operación del fuego, el poder de consumirlo todo pero también la belleza de esa fuerza disolvente que deja todo en cenizas. La imagen adquiere una cualidad táctil, hipnótica, danzarina, cuyo efecto es la fascinación. Destellos fulgurantes, parpadeos nocturnos, ráfagas, estruendo del fuego, murmullo del abrasamiento del bosque, que nos provoca ser atraídos a la consumición.

> Saber mirar una imagen sería, en cierto modo ser capaz de distinguir ahí donde la imagen arde, ahí donde su elemental belleza reserva un lugar a un "signo secreto", a una crisis no apaciguada, a un síntoma. Ahí donde la ceniza no se ha enfriado.[8]

III

Creemos que somos eternos porque nuestra alma siente la belleza de la naturaleza.
Friedrich Hölderlin

Para Schelling es en la naturaleza donde luz y materia se identifican, pero la luz sólo aparece como tal al oponerse a la no-luz, el color es aquello que brota de la tensión entre luz y no-luz .

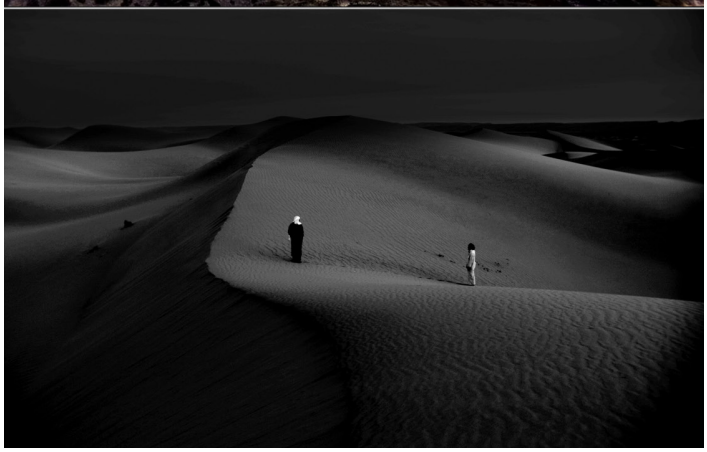
> El cuerpo es en general no-luz, así como la luz en cambio, es no-cuerpo. Tan cierto como que en la luz empírica aparece la luz absoluta como ideal relativo es que puede aparecer en general sólo al oponerse a lo real. Luz cambiante en no-luz es en general luz turbia, es decir color.[9]

Para Schelling, la pintura muestra la identidad entre luz y materia, cómo la tensión entre la luz y no-luz da lugar a formas infinitas de color, a la vez que expone cómo en la luz empírica, es decir, en el paisaje, aparece la luz absoluta. Este juego tensión entre luz, no-luz, color y paisaje es lo que encontramos en la obra de Patiño. En *Estratos de la imagen* (2015) Patiño recupera un fragmento de *En el movimiento del paisaje*; el documental experimental es llevado a un ejercicio de video creación, operación de efectos de enturbiamiento de la luz del que surge un universo cromático-dinámico que tiene como testigo una figura estática-extática.

> La luz es el polo positivo de la belleza y un derramamiento de la belleza eterna en la naturaleza, pero solo se revela y se manifiesta en la lucha con la noche, que, en cuanto fundamento eterno de toda existencia, no existe ella misma, aunque se demuestra como poder por su constante reacción.[10]

Esta lucha entre luz y oscuridad, aparece en la ficción experimental *Noche sin distancia* (2015), en un desplazamiento estético que va de la imagen-distancia a una imagen-molecular, epidérmica de los elementos del paisaje. Patiño pone en operación las figuras espectrales, como elementos anacrónicos, reverberaciones de las almas en el paisaje, las figuras espectrales aquí no sólo son reflejos, sombras y ecos del pasado que insisten y persisten en el medio, sino que ahora marcan el proceso de reintegración o re-unión con la naturaleza: devenir-imperceptible. El cineasta utiliza una técnica de negativo para iluminar las sombras, en un juego entre lo móvil y lo inmóvil se genera un tiempo heterocrónico que ensambla los ritmos humanos y no-humanos. Espacio atemporal entre la leyenda y la historia del contrabando en la frontera que separa Galicia de Portugal. Pensar la frontera no sólo como lugar limítrofe, espacio entre, sino también colocarse en la frontera entre la ficción y el documental, el tratamiento extremo del color y las sombras, entre la historia y la leyenda, entre el hombre y el paisaje.

En esta misma línea Patiño realiza la videoinstalación para multipantalla *FAJR* (2016), filmada en Marruecos. Es una serie de encuentros inmemoriales en el desierto, el soplar del viento deviene canto, oración como forma de comunicación originaria con el todo. Disolverse en el paisaje hasta devenir-imperceptible, movimiento de reintegración del hombre a la naturaleza, de lo orgánico a lo no-orgánico, de la luz a la sombra, del sonido al silencio. Esta vez se trata de paisajes interiores, el espacio que se invoca y se abre en la oración: lo sagrado, ser uno con todo, indiferencia, imagen-inmemorial que hace que el desierto retorne al mar, como el alma en la oración retorna al origen y habita lo sagrado.



Notas:

[1] Para un estudio minucioso y brillante sobre el paisaje en la obra de Friedrich y Turner, remitimos al ensayo de Manuel Lavaniegos «Friedrich y Turner: el paisaje romántico como viaje a los confines» en: Blanca Solares (Ed) *Mito y Romanticismo. Cuadernos de Hermenéutica*, México, UNAM/CRIM, 2012. Entre las obras de Friedrich que resuenan en el trabajo de Patiño están: *Monje frente al mar*, 1808-1810; *Cementerio sobre el mar de nubes*, 1817-1818; *Paisaje de rocas*, 1822-1823; *Mañana en el Riesengebirge*, 1810-1811; *Paisaje de invierno con iglesia*, 1811; entre otros.

[2] La potencia de la imagen de captar las fuerzas la encontramos en la obra de Turner, sirvan como ejemplo de su influencia en la obra de Patiño: *The slaves ship*, 1840; *The shipwreck* (*Naufragio*), 1805; *Snow storm*, 1812; *Snow storm*, 1842; *Shade and darkeness*, 1843; *Light and color*, 1843 y *Rain, steam and speed,* 1844 (que recuerda mucho a la composición del paisaje-duración Carretera).

[3] Georges Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2015, p. 106.

[4] Para ver los cometarios del autor sobre su obra remitimos a su página web: www.loispatiño.com.

[5] Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014, p 11.

[6] Lois Patiño, www.loispatiño.com

[7] Georges Didi-Huberman, *op. cit*., p. 28.

[8] Georges Didi-Huberman, *La imagen arde*, México, Ediciones Ve- Fundación televisa, 2012, p . 26

[9] F.W.J. Schelling, *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999, p. 206.

[10] *Ibíd.*, p. 246.

Andrey Tarkovski:
topografías de lo poético

Por Jessica Romero

I

Hay algunos aspectos de la vida humana
que sólo pueden ser representados
fielmente por medio de la poesía.
Andrey Tarkovski

Expresar la visión del mundo conlleva a explorar la complejidad y la profundidad de los fenómenos de la vida donde surgen relaciones impalpables de lo real. Dar vida a una imagen, pensar en imágenes, es expresar los múltiples movimientos del espíritu que no han sido aún parte del presente de la humanidad. En este sentido, en el cine, el artista es un explorador de la vida que capta las líneas que bosquejan el sentido más íntimo del ser; sentido que no puede ser expresado más que a través de lo poético. Lo poético del cine indaga territorios inexplorados, trazando una topografía donde se desvanecen las percepciones simplistas, artificiales y uniformes de la realidad a través de la magia de la lente capaz de captar lo que el ojo a "simple vista" no puede ver.

La poética del cine explora espacios y tiempos donde se generan sensaciones y pensamientos inexistentes. Es entonces que la espacio-temporalidad de las imágenes emerge como un territorio vacío que en el cine adquiere la forma de paisaje y, bajo la lente de Andrey Tarkovski, se expresa como lo poético. Tarkovski lleva a la pantalla lo elemental: la ráfaga de otoño, el momento del invierno, crespúsculos y amaneceres siempre deviniendo, nunca semejantes, ya que, ante todo, no son más que diferenciales de la realidad.

> La poesía es una conciencia del mundo, un modo de relacionarse con la realidad, de modo que la poesía devenga una filosofía que oriente la vida.[1]

Las imágenes poéticas de Tarkovski, imágenes-mundo colmadas de dignidad y soberanía, cautivan sensaciones y, a la vez, pensamientos. Un *pensar poético* que converge con la filosofía y el pensamiento y, como apunta Martín Heidegger, donde la poesía es la única capaz de experimentar lo inexpresado por medio de un pensar lúcido.[2]

La infancia de Iván (*Ivánovo detstvo*, 1962), primer largometraje de Tarkovski basado en el cuento de Vladimir Bogómolov, recrea de un modo no literario la verdadera atmósfera de la guerra, impregnando las imágenes de una sensación de vacuidad que domina el paisaje. Así, el paisaje funge como un tejido del mundo, despertando asociaciones poéticas que trazan una trama de lo sensible donde convergen los incidentes de la memoria, los sueños y el pensamiento, suspendiendo el transcurso habitual del tiempo. A través de esta convergencia, Tarkovski logra la revelación y expresión del mundo interior de los personajes, pero también, su mundo exterior. Efectuación de mundo, topografía que deviene como un aliento, donde inspirar-respirar se conjugan en un eco que inspira la presencia de una imagen. Imagen lírica que expresa lo que piensan, cómo lo piensan y aquello sobre lo que piensan los personajes. Acto de conmoción, donde surge un vínculo pensante-sintiente entre el espectador y el director, como apunta Tarkovski:

> La alternativa no es ofrecer al público una conclusión final sin que haya esfuerzo alguno de su parte (…) ¿cómo podría importarle, cuando no ha compartido con el autor el dolor y la alegría de dar vida a una imagen?[3]

El paisaje expresa esa infinita lucha donde la vida se recrea a sí misma. El paisaje se piensa, se siente, no se limita a una descripción visual, sino que va más allá, al infinito, como un signo sensible de la vida. Imágenes líricas, donde

el paisaje introduce los sonidos de la vida. Sugestión poética que actúa como un eco, un susurro, un suspiro del paisaje.

II

¿Leonardo o Bach significan algo en términos funcionales?
No: no significan nada más allá de lo que en sí significan,
y esta es la medida de su autonomía.
Ven el mundo como si lo viesen por primera vez,
sin experiencia alguna que los sojuzgue.
Ven al mundo con la independencia de alguien recién llegado a él.
Andrey Tarkovski

Andrey Rubliov (1966), segundo largometraje de Andrey Tarkovski dividido en serie de episodios fragmentarios que operan en forma de cuentos, no sigue una estructura lógica convencional, sino una lógica poética marcada por la necesidad creativa de Rubliov. En este sentido, el director profundiza en la naturaleza del genio poético del gran pintor ruso, al explorar en su mentalidad, su imaginación y su creatividad artística. Bajo esta estructura poética, el paisaje es testigo de las intimidades y devenires de Rubliov, haciéndonos sentir la presencia de su espíritu, la atmósfera que conformó sus relaciones con el mundo, su visión de mundo.

En *Andrey Rubliov*, Tarkovski logra la manifestación visual de las contradicciones y complejidades de la vida y el arte. El director, a través del paisaje, más que una verdad histórica, arqueológica o etnográfica, expresa una verdad fisiológica[4] donde se conjugan tanto valores netamente visuales como táctiles, introduciendo una perspectiva diferida que nos hace ver de otro modo, sentir de otro modo: desde un modo espiritual y humano; retorno a los inicios donde deviene el libre flujo de la vida. Así, fuera del monasterio, el paisaje nos conduce al pensamiento del afuera donde Rubliov se enfrenta a una realidad extraña, inesperada, podría decirse incluso, monstruosa. Confrontación con la vida, con el destino, que desvanece la idea del bien y enaltece, en cambio, la idea de amor.

El paisaje devela una fenomenología espiritual colmada por sensaciones y pensamientos que encarnan la imagen del mundo real. Imagen encarnada que expresa la vida misma hasta en sus manifestaciones más simples. «No podemos comprender el universo en su totalidad, pero la imagen poética es capaz de expresar esa totalidad.»[5]

El paisaje nos conmueve al accionar afecciones, reminiscencias, sueños e imaginarios, confrontándonos con la aparición de un tiempo primigenio que nos hace resurgir como humanidad. Imagen encarnada, presencia y ausencia a la vez, que es como la impronta de lo divino, mágico y sagrado de la existencia. Presencia de lo divino que, como apunta Heidegger en *¿Y para qué poetas?*, es expresado sólo a través de la poesía:

> Ser poeta en tiempos de penuria significa: cantando, prestar atención al rastro de los dioses huidos.[6]

Para Tarkovski, los sueños, los recuerdos y las fantasías son fenómenos vitales que siguen una lógica poética a partir de la vida. Estos fenómenos vitales trazan una topología poética. Realización plástica donde la hierba húmeda, los caballos mojados por la lluvia, los rayos del sol, los rastros de la lluvia, no son una colección de trucos cinematográficos, sino manifestaciones de la vida operando en diferentes planos de la realidad, como la última escena de *La infancia de Iván*, filmada junto al agua, donde la playa converge con el último sueño-recuerdo de Iván donde se devela su vida, y a la vez, su muerte. El paisaje manifiesta estructuras estéticas existentes y cambiantes en el tiempo que siguen la fidelidad de la vida. En este sentido, para Tarkovski la pureza del cine consiste en transmitir hechos singulares y reales.

> Si el tiempo aparece en el cine como hechos, estos hechos se dan como una simple y directa observación; el elemento básico del cine, el que lo conforma hasta su raíz misma, es la observación.»[7]

A través de la imagen-observación,[8] Tarkovski expresa un punto de encuentro que devela la correspondencia e interacción entre lo poético, el pensamiento, lo espiritual y lo humano.

El espejo (*Zerkalo*, 1974), articulación poética que trata los fundamentos de la vida con libertad, por medio del paisaje nos introduce en lo que podríamos denominar una observación en estado puro, que capta con precisión y exactitud el poder de la poesía y la magia de las imágenes. El paisaje, observación directa de la vida, sin palabras, expresa el transcurso de un fenómeno en el tiempo. Así, los momentos de espera del personaje femenino; espera donde transitan las alternancias entre la esperanza y desesperanza ante la incertidumbre de la llegada de su esposo. Espera que se expresa como un fragmento de vida, sin saber el rumbo que seguirá. Espera que es atravesada intempestivamente por el encuentro casual entre esta mujer y un desconocido, donde la ráfaga de viento irrumpe inesperadamente, rompiendo la linealidad y falsedad del encuentro, surgiendo, en cambio, lo fortuito y azaroso que crea un vínculo entre los personajes al expresar la vida tal como es, encarnarla, expresando su multiplicidad como un fenómeno distintivo. La topología poética recrea un fenómeno, reconstruye la estructura viva, las conexiones y relaciones internas y externas del mundo que rodean a los personajes, haciendo hincapié en el hecho de que el hombre se encuentra inminentemente ligado con el pasado y el futuro. *El espejo* muestra la convergencia entre los recuerdos de infancia, los sueños y las afecciones de la vida, al exponer las relaciones entre los padres y los hijos, pero también, los recuerdos de la vieja casa de infancia que conducen a un regreso al pasado como un acto que afecta la vida en su totalidad.

III

La lluvia, el fuego, el agua, la nieve, el rocío,
el viento a ras del suelo,
todo esto forma parte del mundo material en que vivimos;
yo hasta diría que forma parte de la verdad de nuestras vidas.
Andrey Tarkovski

El paisaje nos adentra en el mundo como realmente es; su olor, su profundidad nos hace sentir en el cuerpo, en la carne y en la piel una impresión estética inmediata y emotiva que no busca finalidad alguna, sino la consumación que nos hace perder el aliento. Tarkovski crea su propio mundo, tal como lo siente y lo ve. En *Stalker* (1979), el director nos sumerge en una dimensión espacio-temporal que revela la vida en su continuidad donde se revela el tiempo y el paso del tiempo. Mediante "La zona", extraña llanura azarosa, camino que lleva a un escritor y un científico al encuentro del misterio, los secretos, la magia y los deseos a través de una travesía poética de sensaciones y pensamientos primigenios, divinos, sagrados.

> El largo camino hasta esta poesía es, en sí mismo, un camino que pregunta poéticamente.[9]

Así, "La zona", lugar para pensarse a sí mismos, verse a sí mismos, resalta lo esencialmente humano y eterno en cada uno, la capacidad de amar y la belleza de la que somos parte. Tal como expresa Tarkovski, "La zona" no simboliza nada, es la vida. Búsqueda y experimentación.

> La búsqueda como proceso (…) tiene la misma relación con la obra terminada, que el vagar en un bosque con una cesta en busca de hongos tiene con la cesta ya llena de hongos cuando uno los encontró. Sólo lo último —la cesta llena— es una obra de arte: el contenido es real e incondicional (…)[10]

Experimentación como posibilidad de vagar, errar, explorar lo inesperado y lo desconocido. Así, en *Nostalgia* (*Nostalghia*, 1983), el autor en lugar de situarse en los paisajes emblemáticos de Italia, conduce nuestra mirada a unas ruinas, aparentemente surgidas de la nada, donde a través de paisajes ajenos a Rusia delinea el retrato de un hombre incapaz de encontrar el equilibrio entre él mismo y el mundo. Las ruinas, fragmentos de una civilización de lo que fue, de lo es y lo que será, traza la búsqueda del hombre por encontrar la plenitud de la existencia, de la armonía con el mundo. *Nostalgia* plasma el estado mental de un poeta que viaja a Italia para reunir material de un compositor ruso sobre el que está escribiendo un libreto de ópera. Las ruinas, fragmentos de realidad, son el punto de ruptura y, a la vez, encuentro con él mismo, con otro país, con otra lengua. Contrariedad que transmite un estado mental. En este sentido, el paisaje traza esa topografía de desorientación, cúmulo de impresiones que atraviesan al personaje principal ante la imposibilidad de comunicar sus experiencias e incorporarlas a su memoria, a su pasado, a sus recuerdos. El paisaje devela el encuentro con lo otro, otro mundo, otra cultura que expresa nuestra finitud sobre la tierra. En *Nostalgia*, ante el aparecer de las colinas toscanas junto a la campiña rusa, Tarkovski nos introduce en un espectáculo totalmente sombrío que expresa la ruptura de la continuidad, donde esas cosas inherentemente unidas han sido separadas por

la mano del hombre, por el progreso, por la civilización.

El paisaje nos envuelve como algo vivo. El paisaje se constituye en un extraño punto de contraste entre lo empírico y la realidad, develando una totalidad poética en la que todos los sucesos se encuentran íntimamente ligados. Para Tarkovski, pensar la existencia humana a través de imágenes visuales tiene más peso que las palabras, conduciéndonos a otros modos de pensar y sentir. En El Sacrificio (Offret, 1986), el autor nos sitúa en un punto de encuentro donde convergen tres actos: el sacrificio, la fe y la existencia. Búsqueda de equilibrio del que se desprende el amor como acto de entrega total, lejos de cualquier interés egoísta o material. En el filme, el amor abre un espacio donde la realidad se hace profundamente presente. Como afirma Tarkovski, El Sacrificio es una parábola poética de un hombre que rompe con las ataduras, sometido tan sólo por el amor. Así, Alexander rompe con su familia, con su vida, incluso con su lenguaje. Punto explosivo a partir del cual se manifiesta la ruptura con el mundo y sus leyes, pero a la vez, devela el milagro y los misterios de la vida que impugnan las leyes del mundo materialista. El paisaje muestra que no hay división entre el bien y el mal, sino tan sólo una totalidad poética que capta un fragmento de mundo. Así, en las escenas de inicio y fin, la siembra y regado del árbol es un acto de fe y de amor. Es poesía que se materializa en imágenes, afectándonos profundamente, transformando las ideas acerca del mundo.

Notas:

[1] Andrey Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, 2013, p. 25..

[2] Martín Heidegger, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1998, p. 145.

[3] Andrey Tarkovski, *op. cit*., p. 25.

[4] *Ibid*., p.88.

[5] *Ibid*., p.116.

[6] Martín Heidegger, *op. cit*., p. 244.

[7] Andrey Tarkovski, *op. cit*., p. 75.

[8] *Ibid*., p.84.

[9] Martín Heidegger, *op. cit*., p. 246.

[10] Andrey Tarkovski, *op. cit*., p. 111.

Hacer mapa con el mundo

El cine de Eduardo Williams

Por Eduardo Cruz

Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas; en ese sentido, la madriguera es un rizoma animal que a veces presenta una clara distinción entre la línea de fuga como pasillo o desplazamiento, y los estratos de reserva o de hábitat.
G. Deleuze y F. Guatari [1]

En el inicio de *El auge del humano* (2016), el más reciente filme y primer largometraje de Eduardo Williams, se condensa la poética de su cine. La secuencia nos muestra a un joven caminando por una residencia a oscuras, sus movimientos nos indican que busca algo. Cámara en mano, seguimos su recorrido entre habitaciones, sin tener clara una orientación, en una casa que pareciera más un laberinto o una madriguera; el espacio se construye a su paso. Asistimos a algunos actos concretos que carecen de importancia salvo por la cotidianidad que instauran: se viste, se enjuaga las manos, toma unas llaves. Al abrir la puerta descubrimos que afuera cae una tormenta bíblica. El plano dura apenas dos segundos. El sujeto ni se inmuta. Elipsis mediante, vemos después a un grupo de personas trasladarse por una calle inundada. Una vez más, sin que esto parezca significar una anormalidad. Esta operación ocurre una y otra vez en la filmografía del joven argentino. El entorno y los personajes parecen constantemente estar dislocados.

Pero la dislocación no es casual. En el cine de Eduardo Williams hay una percepción de interconexión total. Sus relatos obedecen más a un sistema de correlaciones que a una lógica de causalidad, continuidad o progreso narrativo. En ellos, todo es susceptible de conectarse con todo en cualquier momento. En ese sentido, su obra está atravesada por la figura del rizoma, imagen del pensamiento: «todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también hay líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar.»[2] Es decir, su organización no es lineal, sino que encuentra bifurcaciones y fugas a cada tanto, que sin embargo no interrumpen el relato sino que lo abisman. Sus personajes, (¿acaso son personajes?), casi siempre grupos de hombres jóvenes, se mantienen en constante movimiento, pero no sobre un camino establecido sino en una ruta trasversal. Conversan y debaten mientras caminan generando el camino, haciendo un mapa con el mundo, cambiando de un momento a otro de escenarios, de la ciudad al bosque o de Argentina a Mozambique, por ejemplo, sin que la continuidad temporal corresponda necesariamente a la continuidad espacial, pero también sin interrumpir el curso de sus conversaciones, o el hilo de sus intereses. Como en *L'Intrus* (2005), de la cineasta francesa Claire Denis, en sus películas se crea una cartografía indeterminada, que combina ecosistemas que por sentido común tendrían que aparecer geográficamente aislados, a la manera de un sueño, pero sin insinuar nunca que el orden de los acontecimientos forme parte de un contexto onírico. A diferencia de Denis, podríamos apuntar que en el cine de Williams opera una territorialización de lo virtual, esto es, que los sujetos transitan el territorio material con las reglas de la virtualidad, no en el sentido metafísico de la expresión, sino en referencia a la *forma hipertexto*[3] característica de las tecnologías de lo virtual propias de la *era de la imagen electrónica,* es decir, a la manera de la navegación habitual en internet, en la que se conectan lugares a partir de saltos, senderos que desorientan, que parecen no llegar a ningún lugar concreto, que trazan rutas de información sin diferenciación de fronteras, con un efecto de suspensión del tiempo y acotación del espacio que generan la idea de las multitudes interconectadas. Empero, esto no anula la sensación de distancia; el mundo en sus películas no deja de ser amplísimo. Al contrario, hay una consciencia plena de lo espacial y lo temporal, pero su materialidad

ha sido trastocada. Eduardo Williams elabora así una de las más interesantes aproximaciones cinematográficas al pensamiento híper-fragmentado que reina en nuestra época, instaurando una forma de visualidad —un modo de ver y por ende de percibir el entorno— aprendida de la virtualidad.

Esta condición de virtualidad funciona como una extensión de los sentidos, haciendo evidente por un lado, el constructo que supone la territorialidad geográfica y por el otro, la invención de la experiencia de lo real. En esta nueva forma de ver «(…) la realidad no puede ser entendida sino como el resultado de cruzarse y "contaminarse" —en el sentido latino— las múltiples imágenes, interpretaciones, re-construcciones que distribuyen los medios de comunicación en competencia mutua y sin coordinación "central" alguna.»[4] y que nos convierte en entes globales. ¿Qué remueve esta apropiación de lo global en nuestra condición local? Las películas de Eduardo Williams se instalan en esa sensación, en la yuxtaposición de ambientes, ideas y velocidades en un solo lugar: En *Pude ver un puma* (2011), uno de los chicos declara: «–¿Sabés lo que me pasa? Como que ya no puedo seguir el ritmo de una conversación en vivo. Como que ya no puedo hablar con una persona en vivo y en directo como antes.–» La frontera entre lo que figura como real y virtual se difumina. Podríamos decir que en su cine los personajes "están en red", pero en el mundo real. De ahí también que las conversaciones, siempre con un cariz íntimo, nos lleguen empezadas, se encimen o se corten, o que el idioma en el que se dicen las palabras no importe. El apartado lingüístico y semántico no es tan importante como la conectividad que se reproduce.

La noción del rizoma se usa también habitualmente para explicar el funcionamiento "interno" de la red, pues nos ayuda a representarla de forma concreta. Sin embargo, existe otra representación similar y más cercana: la del funcionamiento interior de un hormiguero. De ahí que no resulte extraño comprender la importancia de estos animales en su cine: «Es imposible acabar con la hormigas, puesto que forman un rizoma animal que aunque se destruya en su mayor parte, no cesa de reconstruirse.»[5] En un temprano análisis al respecto de sus cortometrajes, Marcela Gamberini había elaborado una asociación entre la forma en que deambulan los chicos en las películas de Williams y las hormigas.[6] Y esto se confirma en *El auge del humano*. A diferencia de sus cortometrajes, en la cinta se elaboran dos transiciones, una suerte de "túneles" que literalmente unen las diferentes cartografías, ambos rizomáticos: el primero es un sitio *web* en una computadora, series de *unos y ceros* que nos transportan a otro continente. El segundo es un hormiguero. Ya en *El ruido de las estrellas me aturde* (2012), Williams dedicaba una secuencia a explorar el comportamiento de las hormigas. Pareciera que de ahí surge también que la cámara muchas veces nos coloque arriba y a la distancia de sus personajes, como en el inicio del mismo corto o en el final de *J'ai oublié* (2014), en donde la cámara se eleva hasta el infinito. Williams observa a sus personajes como observa a las hormigas.

Esta preocupación por la escala se filtra también en forma de conversaciones anecdóticas. La escala humana queda puesta en evidencia no sólo en el espacio sino también en el tiempo. En *Alguien los vio* (2009) surge el cuestionamiento: «–¿Qué preferís, un viaje intergaláctico o un viaje interneurona? –» que se conecta con el sueño narrado hacia el final de *Pude ver un puma* sobre una familia que vivía en un electrón de la célula de un intestino, y que se retoma también en *El auge*

del humano, en la nota *web* acerca de un descubrimiento científico respecto del concierto de violines que realizan las proteínas en el interior de las venas. El universo cabe en la palma de una mano, y el paisaje puede ser estudiado desde un microscopio. Y todo aparece conectado. Es tal vez por esa razón que cada película de Williams se siente como un ensayo de la siguiente; elementos que conforman su poética y que se repiten, se entrecruzan, se perfeccionan y reafirman la idea de multiconexión: el accidente narrado en *Tan atentos* (2011): «–Ayer estaba por la calle y escuché que un pibe se rompía la cabeza contra el cemento.–» y que aparece otra vez en *Pude un puma*. La insistencia en la búsqueda de algo, ya sea remedios (P*ude ver un puma* o el inicio de *Je te tombe tour le temps?* (2013) o un *cybercafe* (E*l ruido de las estrella me aturde* o en *El auge del humano*), el misterioso agujero en la tierra al final de *Pude ver un puma* que guarda similitud con las cuevas en *Je te tombe tout le temps?* O el sueño soñado dos veces y la medición del tiempo con nomenclatura cibernética en *Pude ver un puma* y E*l auge del humano*. Todo esto también hace germinar la pregunta: ¿en qué tiempo están sucediendo las películas de Eduardo Williams? No hay certeza del lugar o del año en el que se suceden sus relatos. A momentos pareciera que son imágenes que nos llegan desde un futuro lejano, postcivilizatorio. hay una vuelta a lo natural, un tránsito de lo urbano a los espacios naturales o recobrados por la naturaleza; las conversaciones giran constantemente alrededor del futuro y el pasado, indagación por las condiciones de vida en el antes y el después, y sin embargo, cada espacio y cada diálogo exhala el espíritu de nuestro tiempo, de nuestra contemporaneidad.

Otro gran cambio entre El auge del humano y sus films anteriores, es que la variación de escenarios también implica el cambio de personajes que, aunque de nacionalidad distinta y distante, parecieran ser los mismos: «lo uno forma parte de lo múltiple.»[7] Y sin embargo no es que sus personajes sean muchos, es que son el mismo dividido, pensamiento de la multiplicidad. Lo uno forma parte del todo. En todos ellos, el mundo surge de la voluntad de verlo y caminarlo. De sentirlo. Así, «el mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye.» [8]

Notas:

[1] Gilles Deleuze, y Félix Guatari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, España, Pre-Textos, 2004, p.18.

[2] *Ibíd*, p.15.

[3] J.L. Brea, *Las tres era de la imagen*, Madrid, Ediciones Akal, 2010.

[4] L. Rodríguez Jiménez, *Lo contemporáneo y la crisis de la realidad empírica: confrontaciones teóricas*, Revista Humanidades de la Universidad de Costa Rica, Vol. 3. Costa Rica, 2013, p.5.

[5] Gilles Deleuze, y Félix Guatari, *Op, cit*., p.15.

[6] Marcela Gamberini, *Un mundo de sensaciones. Los cortos de Eduardo "Teddy" Williams*, Con los ojos abiertos. http://www.conlosojosabiertos.com/un-mundo-de-sensaciones-los-cortos-de-eduardo-teddy-williams/

[7] Gilles Deleuze, y Félix Guatari, *Op, cit*., p.15.

[8] *Ibid*., p.17.

El paisaje va al oído

El cine de Lucrecia Martel

Por Saúl Reyes

Imaginar; imaginar hasta el punto de "crear", como suele decirse.
Además, fingir, es decir, exagerar en la imaginación, sobrecrear;
en una palabra, no es mentir por facultad del ingenio,
sino del genio.
(…) inventar es, finalmente, toparse y caer, en seco,
al chocar con la cosa,
con la "cosa misma"; es volver sobre ella,
invenire, y desvelarla, quién sabe(…)
George Didi-Huberman [1]

Se hace necesario replantear una estrategia
de construcción de paisaje,
que comenzaba por la incertidumbre y la intuición,
por la emoción y el equívoco de la imaginación.
Darío Gazapo de Aguilera [2]

Al hablar de paisaje no podemos olvidar el cuerpo. Es a través de un cuerpo que se entabla la relación con el mundo, por medio de uno que se experimenta, se escucha, ve, produce, construye, sufre, crea y se comienza a hablar sobre paisaje. La relación es material, física, corpórea, inmersa en el oído, clavada al iris, a la piel. Es una retina la que se constela de luz y formas, donde se fija y se encarna la mirada, un oído que en su sima arremolina moradas cautelosas e imperceptibles del fluir sonoro del mundo, y que lo atraviesan como punzada misteriosa. Es en el paisaje, en el entorno, donde las figuras y los cuerpos del cine de Lucrecia Martel caen o entran para disolverse, o más bien, nunca han estado fuera, disueltas inconscientemente en sus actos de habla y los dispositivos ordenadores del caos sensible, o por medio de la materialidad del sonido no ordenada, caótica; la materialidad de sus propios cuerpos, sus sensaciones, sus deseos y sus afectos.

I

Lo que yo hago es todo mentira, es todo artefacto.
Yo no creo en la verdad y si hay algún efecto
de verdad en mis películas es un milagro.
Pero es todo armado, toda mentira,
todo escrito, todo puesto, todo falso.
Creo en eso, en la falsedad.
Y creo que es la forma de percibir algo.
Lucrecia Martel (3)

Los cuerpos se encuentran en una inmanencia negativa, agotamiento del cuerpo y atrofia de la creatividad por la vida en que se han afirmado; han hecho retornar esa existencia, en *La Ciénaga*, de la manera observada en pantalla: monotonías, aletargamientos y reposos con cambios imperceptibles. Es el ritmo de lo que han elegido para su vida y que se expresa en estratos evidentes. Gregorio es la figura quizá más endurecida, ceñida a la inmovilidad y a la nula creación de condiciones otras para actualizar vida. Esta inmovilidad se resalta, al aislársele a dormir en un cuarto retirado de la casa por Mecha, su pareja, la cual no es ajena a haber contraído el mismo mal.

Se ve estratificada la sensibilidad de los cuerpos, cada persona encarna estratos o ciertas condiciones desde las cuales actualiza vida; hay cuerpos que han solidificado y cristalizado significaciones y prácticas, dispositivos, visiones del mundo y escuchas del mundo. Las jóvenes, sumidas en el aletargamiento y el reposo, parecen ser atravesadas imperceptiblemente por enamoramientos y deseos que las pueblan. Los adultos han cristalizado en sí, incorporado de igual manera, un dispositivo: subjetividad, poder y saber que conllevan al pensamiento, al deseo y a la sensibilidad, volviéndose figu-

ras del estancamiento. Los jóvenes se paran a bailar como ejercicio imperceptivo y ligero de desterritorialización, bailan cargándose de potencias, el baile es creativo y variante, ideando formas de desplazamiento, despertar de afectos y experimentaciones con el espacio, bailan y evocan el cuerpo que la canción les recuerda, emiten en el retornar desde esa canción aquello que han afirmado como fragmento de sí, como memoria, encuentran en ese asomo del pasado la posibilidad de cargarse en el presente de fogosas intensidades que los llevan a crear desde el movimiento y los desplazamientos, a sostener las líneas de la sonrisa hasta continuarlas con las líneas de la música. Evitar el estancamiento. ¿Pero qué es ese estancamiento?, ¿forma de relación con el entorno?, está latente aquí una manera distinta de percibir al paisaje o experimentarlo, y oscilan y varían las formas dependiendo de los cuerpos que observemos en pantalla en donde la sensibilidad pareciera se va estratificando conforme sus edades, la pérdida de la sensibilidad se ve asociada al curso del tiempo cronológico: cumplir años, "ir madurando"; mientras que las y los infantes son figuras que la mayoría del tiempo aparecen veloces en trotes, jugando, desplazándose… En el cine de Lucrecia el paisaje no aparece

como objeto de contemplación, la relación no está presente así, es desde el permanecer principalmente en los espacios "interiores" —aparentemente—, para dormir, reposar, estancarse, o crear en el baile discreto y en el juego de infantes, donde se expresa la operación de un paisaje que irrumpe, no es necesario salir, la agitación de las potencias arcaicas-sonoras lo atraviesa todo, viene, habita en los cuerpos.

Oscilan las maneras de crear la relación, o de producirla, hay salidas de inmersión en el bosque por parte de los infantes que quizá son los que se encuentran en desestratificación constante, tanto de sus significaciones, sentido, narración, y relato, como de su sensibilidad y afectos, siempre dejados a la desestratificación en el juego, el juego, esa doble cara o doble efecto: mantenerse alerta a la sensación, al cuerpo y la creación, la producción delirante de sentido, ordenamiento del caos sensible, invención de formas de habitar el espacio y formas de fundirse con el mismo. El paisaje no se hace presente ante los personajes, ni ante el espectador, como un objeto de contemplación, ni siquiera la visión de las y los infantes, y su relación con el paisaje se entabla en esos términos. El paisaje de ese modo es ignorado, o su presencia captada visualmente normalizada; en este cine el paisaje más bien ronda, se desplaza a veces con cautela a veces con estruendo hacia los cuerpos a través de lo sonoro. Habita los cuerpos, nunca ha dejado de habitarlos, desde el inicio de las películas, o los zumbidos de insecto, el frisar o estallido de lluvia, interferencia, huellas, repeticiones, ecos, respiración, intersección de sonidos, resonancias, viento, vibraciones, tonos, volumen, ritmo; todo esto nos sumerge en el rebullir de la vida, es el sonido del todo, no hay interior y exterior, no hay sujeto ni objeto sino fibras, moléculas repartiéndose, transitándolo todo. De ahí que se pueda emitir el tránsito a través del sonido, la disolución por el atravesamiento sonoro que menciona Martel. Es este cuerpo conformado de esas mismas fibras sonoras, «soy místico, pero sólo con el cuerpo» escribe Pessoa[4], indiscernibilidad entre el cuerpo y el mundo, se hace un cuerpo sin órganos, hacer visible ese punto de indiferencia; en los personajes adultos a pesar de hallarse su sensibilidad en el curso de su atrofiamiento por haber incorporado ese dispositivo cotidiano, los sonidos nos recuerdan que nunca dejan de ser atravesados por las potencias y resonancias del caos. Aquellas que siguen dotando de un misterio, y rondando con enigmas a la conciencia-cuerpo. Misterio pasado de largo, o misterio, en el caso de los infantes, utilizado para crear formas de juego, formas de interacción con esas potencias sonoras, potencias y crepitaciones de la vida misma: «Lo que uno intenta contar es lo que no se dice: eso que está allí pero de lo que no se habla y que permanece, por lo tanto, como fuera del tiempo…»[5]

Quizá así abordado el paisaje, podamos pensar en la disolución del sujeto con el mundo y sus fuerzas más allá de las significaciones y ontologías que se despliegan para desplazarse, aunque en gran medida son estas las condicionantes, dosificadoras y normadoras de nuestra sensibilidad; pese a ello, se muestra que aunque estos cuerpos se hayan anquilosado, nunca dejan de ser atravesados y advertidos por estas potencias arcaicas. Que también se encarnan imperceptiblemente como deseo, pasión, amor, las cuales parecieran estar hechas de la misma materia que el viento, el aleteo de insecto, el chirriar de bisagra, el revoloteo de las hojas, el chapoteo, el clava-

do o el nado en el agua, la lluvia, el ladrido o el barullo de los seres, las sombras y las presencias. El deseo y el afecto operan imperceptivamente, quizá sea la impotencia de no poder erigir otro mundo partiendo de su deseo, el no saber cómo conducirlo a la creación, lo que los ha dejado postrados en las camas; hechos conscientes en donde han caído pero con el anhelo de viaje a otro país postergado, trunco e irrealizable.

II

En la noche a tu lado
las palabras son claves, son llaves.
El deseo de morir es rey.
Que tu cuerpo sea siempre
un amado espacio de revelaciones.
Alejandra Pizarnik [6]

El paisaje no está ahí para aparecer cuando se delimita o se encuadra ante el baño de subjetividad, ni está ahí como dato objetivo, sino que se devela como intensidades que horadan perpetuamente los espacios y los cuerpos, intensidades que muestran la continuidad del humano con el paisaje, como fragmento de lo mismo, punto de indiferencia. Los sonidos del mundo entran por los teléfonos a las habitaciones, y se transportan a otras ciudades, atraviesan las paredes, e incluso los gestos rígidos de un cuerpo estratificado. ¿Producen algo en ese cuerpo, lo llevan a efectos creativos? Esto se nos presenta también como incertidumbre, como opacidad del afecto y sus posibilidades. Pero está la evidencia siempre atisbándose a pulso eruptivo, del devenir y la continuidad. Ni siquiera los niños toman esa distancia contemplativa sino más bien se hunden. Sumersión, inmersión, se dejan al juego, y a lo que pueden producir esos espacios en sus cuerpos, azarosamente, aleatoriamente, dejados al acontecimiento y sus intersecciones.

Menciona Lucrecia: «Entonces hay algo muy profundo que no se ha preguntado la persona: ¿Qué es escuchar?, ¿qué es ver?, ¿qué es la mirada?, ¿qué es oír?, ¿qué diferencias hay entre esto?»[7] El paisaje hace su aparición agobiante, se introduce aunque se le ignore en calor bochornoso, en pieles sudadas, cuerpos amontonados, la lluvia, el viento. El paisaje, todo el mundo atraído y traído en los oídos, los sonidos del mundo y del universo como un zumbido, intensidades sonoras, un dolor indescifrable en el oído. No hay escape de estas fuerzas, son las que nos dan textura, volumen, movilidad: «Diré: miré [-escuché] y por eso llevo el universo aquí, en mi bolsillo.» [8]

Escribe Nietzsche «Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí.»[9] Recordemos con esto la postura de Martel, de hacer de la cámara, una máquina curiosa, puesta a la altura y a la distancia del asombro del infante, buscando ángulos y encuadres que posibilitarán percibir de otras formas, ver otras cosas, volver a ver… y entonces el niño y la niña se sueltan a los sonidos del mundo, a lo que éstos les dejan de afección y de oniria: «Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes.»[10] Construyen ficciones en torno a los sonidos y se sumergen en ellas: en el relato del perro —en *La Ciénaga*— el cual puede derribar una pared, o del perro rata que come gatos, se hace evidente ese proceso de disolución del sujeto en su evocación y desde su evocación, como menciona Lucrecia «Una persona cuando habla, sin premura, se disuelve como sujeto […] El espacio evidente de una persona, cuando habla, se transforma, en la medida en que esa persona evoca, y eso uno puede notarlo también en las miradas, hacia donde van las miradas, hacia donde fija esa persona su rostro mientras va hablando y también en las pausas en los cambios de tono, en los repentinos cambios de tono[…]»[11]

Distingamos dos formas de disolución en este cine, ambas imperceptibles, ¿ambas desterritorializantes? Por un lado los sonidos como materialidad que nos atraviesa y nos recuerda nuestra condición involuntaria de estar siempre atravesados por las potencias arcaicas, nuestro punto de indiferencia e indiscernibilidad. Por otro lado, está la disolución que se ejecuta en la medida en que el sujeto va construyendo su narración o siendo el vehículo a través del cual una narración o un dispositivo se propaga, donde se posa, se cimbra o cristaliza imperceptiblemente el entorno, los espacios, el exterior, el paisaje se va transformando en la medida en que uno evoca: desde el cuento, el rezo, el recuerdo de un atropellamiento, la visibilidad y afirmación de nuestros deseos (en *La niña santa*, 2004 deseos pedófilos), el juego, el perro que puede tirar la pared, el perro rata, el bebé salvado luego de un accidente en carretera, la virgen del tambo, la "misión divina" que tenemos en este plano "terrenal", la duda entre el perro, la rama o el humano como posibles víctimas de un atropellamiento (en *La mujer sin cabeza*, 2008), a propósito de esto menciona Lucrecia «Somos unos animales-instrumentos musicales, que emitimos sonidos con una cantidad de modulaciones […] el habla tiene esa doble naturaleza de articularse como lenguaje y de ser sonido. Y en la zona de ser sonido, entre la respiración, el ritmo, el aire, los tonos, el volumen, los altos y bajos, hay operaciones[…] Uno con el sonido va generando cosas, efectos. No sólo con el sentido.»[12] La narración se vuelve el paisaje (la narración se vuelve la realidad, el paisaje

de nuestra realidad, nos disolvemos contra el paisaje de la evocación) atravesándonos el cuerpo con el simulacro de ser, y a través del cual experimentamos y sentimos el entorno; por eso la construcción del paisaje, o más bien la inmersión en él en tanto que ordenamiento o desordenamiento de las intensidades que como videntes dejamos pasar por el cuerpo, en su cine es fragmentaria, aleatoria, azarosa, pero también puesta en juego por la politicidad escasa o abundante en los sujetos. Lucrecia apunta: «La realidad es el consenso de lo que es, de lo que nos rodea, sólo podemos vislumbrar otra cosa en pequeños detalles.»[13] Reordenar el caos sensible, volver a escuchar, volver a ver, a sentir, a hablar, comenzar a proyectar los fragmentos de otros mundos posibles.

Ambas van enrareciendo como dice Lucrecia, poco a poco, sigilosa e imperceptiblemente los espacios: «Lo que quiero lograr en mis películas es transmitir una especie de enrarecimiento sumamente invisible. Es un estado de sospecha permanente, una situación en la que no se sabe nunca en qué plano de la realidad o la fantasía estamos, o cuando pasamos de uno hacia el otro.»[14] Y en nuestros cuerpos, todo esto se instaura a la vez que produce el retorno. En el cine de Lucrecia se atisba audible y visible el eterno retorno, los personajes toman decisiones, se afirman y colocan en una elección, en un dispositivo, en una enunciación, o caen en situaciones azarosas que fijan un orden de cosas y elementos, un circuito que parece persistir y resistir, ecos que recuerdan la nula escapatoria ante la vida que fueron devanando, ante decisiones tomadas, responsabilizándose o no, elegidas por otros sobre otros.Nos recuerdan la imposibilidad de escapar y la imposibilidad de olvidar. Y poco a poco en este retorno van saliendo a flote los elementos implicados, como planetas que oscilan alejándose o se acercándose, creando tensión con los demás elementos, líneas de fuerza, complicidad, sobre la órbita en la que se desplazan y giran, a veces ligero frisar de cuerpos, a veces, apenas una tenue mirada sobre el "otro" a través de las ventanas, mirada que nos es devuelta por estar sumida en, o mirar desde, aquel ordenamiento que nos constituye, que incluso posibilita el mirar de esa forma, mirar hacia cualquier sitio es mirar a los ecos del recuerdo que resuenan, como afirmación de un simulacro de seres, eterno retorno. O a veces colisión de cuerpos, dispuestos a chocar y a intersecarse por voluntad o por azar.

III

Las herramientas de lo visual permiten cuestionar
la legitimidad de lo real y eso es político […]
¿Afirmar o poner en duda un orden de lo real?
Lucrecia Martel [15]

Estamos obligados a poner en cuestión
las bases mismas de nuestra percepción.
Lucrecia Martel [16]

Los espacios de Lucrecia burbujean reconectando elementos sonoros y visuales, como en un instante donde aún no se actualiza aquello inevitable, la muerte, el castigo, el rechazo, la imposibilidad de olvido, donde los sujetos pueden aún desplazarse quizá ligeramente suaves, o atormentados en un momento en que aún se puede respirar si no con tranquilidad, sí prescindiendo aún de ese peso de lo que aún no se actualiza, o sin el conocimiento de las demás caras, fragmentos, territorios implicados, o de las demás conexiones que integran esos espacios como multiplicidades burbujeando, reconectándose, involucionando. Hay quizá un terror a esa actualización de lo inevitable —producto en parte de nuestras elecciones—, respecto a la que siempre pulsa sospecha.

A propósito de mencionar estos espacios interiores, delimitados por el ojo de la cámara, son espacios siempre atravesados por el exterior, o siempre parte de un conjunto que prolifera extendiendo o excediendo las paredes y las limitaciones concernientes a la mirada, toda la marea del mundo se introduce, habita y abarca todo, rebulle en los espacios y en nosotros, sonoramente.

Lucrecia produce un efecto de desenajenación de la percepción, al ejecutar la separación de los dos registros cinematográficos, el sonoro y el visual. El sonido opera como un lejanísimo afuera que no se sabe de dónde proviene, quizá sea el sonido del interior de los cuerpos el mismo del interior del paisaje: el caos, el pulsar arcaico, la pasión, la vida, un misterio impensable. El sonido también se introduce desde un fuera de campo, el cual a veces hace visible su fuente, mostrando en el siguiente bloque al ente que lo emitía. Pero en su mayoría los bloques mantienen una tensión cuando las imágenes no muestran la fuente del sonido «Considerar la fuerte referencia que es la imagen, hacer que el sonido sea un material fundamental, desacredita, hace dubitar a la imagen. Tenemos un sistema de creencias tan fuertemente visual, el sonido es lo que te permite dudar en el arte.»[17] Hay ahí un ataque contra la certeza y la verosimilitud del ojo resonando en todo momento en las y los espectadores; inmersión en la condición de los personajes de relacionar, asociar, ordenar sonidos y espacios fragmentados, desconectados y no redundantes. En ese intersticio entre imagen-sonido, generar el pensamiento a partir de la duda. Desautomatización que incita al delirio, un vuelo imaginativo, o al tránsito de la sensación, soltados al flujo sonoro asignificante que, sigilosamente, transita desde el inicio nuestros cuerpos, produciendo intensidades, vibraciones, ritmos, rimas, ecos, retornos, devenires imperceptibles y moleculares.

Notas:

[1] Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, París, Ensayos Arte Cátedra, p. 12.

[2] Darío Gazapo de Aguilera, *¿Desde donde se construye el paisaje?*, España, Revista en PDF, p. 14

[3] Iván Pinto Veas, *Entrevista a Lucrecia Martel*, laFuga, 17. Disponible en: http://2016.lafuga.cl/lucrecia-martel/735

[4] Fernando Pessoa, del poema "El guardador de rebaños". *Poesía 1. Los poemas de Alberto Caeiro*.

[5] Cécile Francois, *El cine de Lucrecia Martel. Estética de la opacidad*, Francia. Disponible en: http://pendientdemigración.ucm.es/info/especulo/numero43/lucmarte.html

[6] Alejandra Pizarnik, «Los trabajos y las noches». En *Obras completas. Poesía y Prosas*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1990, p. 237.

[7] Iván Pinto Veas, *op. cit*.

[8] Fernando Pessoa, del poema *Tabaquería*.

[9] Friedrich Nietzsche, De las tres transformaciones en *Así habló Zaratus*tra

[10] Antje Ehmann y Kodwo Eshun, Harun Farocki. Against What? Against Whom?, Cómo abrir los ojos de Georges Didi-Huberman, Londres, Koening Books, pp. 13.

[11] *Lucrecia Martel: El sonido en la escritura y la puesta en escena*, conferencia, minuto 14:24. Disponible en: http://youtu.be/lEmhKFw-t08 I

[12 13 15 16 17] Iván Pinto Veas, *op. cit*.

[14] Cécile Francois, *op. cit*.

La inmersión sonora en *Austerlitz* de Sergei Loztnisa

Por Nancy Molina Díaz de León

El eco es la voz de lo invisible.
Durante el día los vivos no ven a los muertos.
Pero los ven en la noche,
en los sueños.
En el eco emisor es inhallable.
Lo visible y audible juegan a las escondidas.
Pascal Quignard[1]

Austerlitz (2016) es un documental del director bielorruso Sergei Loznitsa cuyo título fue inspirado por la novela del mismo nombre escrita por W. G. Sebald. Filmado en los antiguos campos de concentración de Dachau y Sachsenhausen en Alemania, el documental describe el fenómeno turístico que en fechas recientes acontece en estos antiguos recintos de la muerte, fenómeno que re-significa y anula, en buena medida, la memoria de los hechos ocurridos. La memoria de la atrocidad choca con la turística captura de instantes —fijos o en movimiento— de cada uno de los rincones de estos lugares, vueltos, hoy en día, museos de esparcimiento.

La novela de Sebald relata el diálogo entre el narrador y Austerlitz, minucioso observador y cronista de espacios. De manera análoga, en la cinta la cámara funge como un personaje omnipresente, absorto en su descripción de estos espacios, que en la actualidad reciben la visita de miles de turistas. Por medio de encuadres fijos que bosquejan una engañosa calma, el filme dibuja cómo es que estos espacios han transmutado en espacios recreativos donde los observadores se conducen indiferentes bajo una atmósfera de indolencia. En este aspecto, el papel del diseño sonoro es crucial. Loznitsa parte del sonido para delinear un discurso inmersivo que pueda llevar al espectador y hacerlo participe de sensaciones vívidas. Austerlitz está conformada por una serie de encuadres sin movimiento y sin un objetivo visual específico. Contrariando esta aparente falta de precisión, cada instante de la película se ve saturado por sonidos apabullantes que dotan de cierto color a los monocromáticos cuadros. La atmósfera sonora es aquí un recurso expresivo más que discursivo: una inmersión sensorial. Lo sonoro rebasa la imagen, se sale de cuadro; cada sonido busca completar la imagen. La agobiante disrupción turística del espacio no se hace evidente de forma visual, sino a través del minucioso detalle sonoro. En *La imagen, análisis y representación de la realidad*, se expone que:

> El sonido es una imagen auditiva que curiosamente dispara más la imaginación que las imágenes visuales. Podemos asignar al sonido de una voz cientos de rostros distintos. Diferentes voces pueden sugerir en cada oyente personajes y escenarios únicos en su mente, distintos de los de otro oyente. La imagen icónica, por el contrario, concreta lo representado (…)[2]

Austerlitz pone de manifiesto un paisaje sonoro sumamente detallado. Mientras, a cuadro se ve a una pareja de turistas que alzan su celular para tomar fotos, se escuchan los pasos de cientos de turistas que caminan apresuradamente, las hojas de los árboles movidas por el viento, una multitud de interruptores de celular siendo activados al tomar fotos, los aviones que pasan, etc. cada uno de estos sonidos es presentado con perfecta nitidez en un vaivén incesante. El espectador hace frente a una oleada de ruido que sintetiza la imagen visiva[3]. Al concretarse esta síntesis se refuerza la premisa de que los visitantes parecen haber olvidado la historia: «(e)l sonido tiene su función primaria en su integración con lo visual. […] El sonido acerca, por lo tanto, las imágenes a la realidad. Más allá de esta cualidad obvia, el sonido sirve para reforzar expresivamente las imágenes.»[4] En consecuencia, las imágenes pueden resultar molestas, dolorosas y hasta monstruosas a razón de que evidencian hasta qué grado se ha perdido la capacidad de asombro. Los turistas no muestran perturbación alguna más

allá de lo que parece ser un mórbido gozo por hallarse en esos espacios. Miradas ausentes, sonidos presentes, turistas autómatas persiguiendo captar el instante, un morbo deseante que ha olvidado la sangre y el miedo que permeó en estos recintos. Loznitsa conduce al espectador «al caos integrando todas las oposiciones en estado de disolución indiferenciada.»[5] El diseño sonoro recurre al montaje de sonido asincrónico creando una atemporalidad que obliga a confrontar toda una nueva gama de significados. El horror de un momento en la historia ahora es regocijo.

El diseño sonoro echa mano de lo que Michel Chion define como los sonidos de lo horrible: «el sonido hace ver la imagen de modo diferente a lo que esta imagen muestra sin él, la imagen por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como éste resonaría en la oscuridad […] el sonido transformado por la imagen sobre la que influye reproyecta finalmente sobre ésta el producto de sus influencias mutuas.»[6] La cámara se posiciona como una ventana que permite el vaivén de ruidos, bullicio, murmullos y alborotos que inundan la sala de cine; un caos sonoro, sin tiempo, contradictorio, confuso, sin sentido que forja un ambiente opresivo y abrumador.

Sergei Loznitsa diseña un cine semejante al de Dziga Vertov, en el cual «todos los medios, las posibilidades, los descubrimientos, los procedimientos, los métodos del cine deben de servir para hacer visible lo invisible, claro lo oscuro, evidente lo oculto, desvelado lo que está enmascarado».[7] En términos formales, del cine de Loznitsa se puede extrapolar un compromiso por hacer una narración que despliegue sensaciones; que llegue a la piel de quienes lo miran. El cine es potencia de pensamiento, de sensaciones, con este propósito, *Austerlitz* es potencia de lo sublime, una fuerza creadora que compele un cúmulo de reflexiones al gestarse un choque de paisajes, sonoro y visual. En *La imagen tiempo*,

Deleuze apunta: «(…) lo sublime aparece cuando la imaginación sufre un choque que la empuja a su límite y fuerza al pensamiento al todo como una totalidad intelectual que supera a la imaginación.»[8] Este choque es, justamente, la inmersión. A través de la cámara, el espectador se convierte en un observador omnipresente, omniescucha, que se inmerge en el paisaje detonando una serie de experiencias de una carga sensorial casi palpables; que buscan hacer tangible la reflexión ética y política con respecto de lo observado.

La imagen cinematográfica llega a través de los afectos al pensamiento. En este filme hay una colisión de emociones que disparan la acción pensante: el cine es un agente que acciona la potencia de lo sublime: «La imagen cinematográfica debe tener un efecto de choque sobre el pensamiento y forzar al pensamiento a pensarse a sí mismo y a pensar el todo. Ésta es la definición misma de lo sublime.»[9]

El autor cinematográfico debe estar, entonces, comprometido a emular a través de la forma de su cine esta potencia. A partir de la inmersión sensorial se genera una imagen-espejo que completa el círculo que va de la imagen al concepto y del concepto a la imagen; un círculo que permite unir al cine desde todos sus estratos: autor, obra y espectador:

> Se elabora un circuito que comprende a la vez al autor, al *film* y al espectador. El círculo completo comprende, pues, el choque que nos eleva de las imágenes al pensamiento consciente, y después el pensamiento por figuras que nos remite a las imágenes y nos devuelve un choque afectivo.[10]

El resultado de esta reflexión, potencia del pensamiento, se puede llevar a cabo por medio de la estimulación de sensaciones, para ir así de la sensación al pensamiento y en retorno. La imagen-espejo es un reflejo de quiénes somos, en qué hemos convertido la historia, y de qué modo hemos olvidado y re-significado la atrocidad.

Notas:

[1] Pascal Quignard, *El odio a la música*, Chile, Editorial Andrés Bello, 1998, p. 82.

[2] Roberto Aparici; Agustín García Matilla; Jenaro Fernández Baena; Sara Osuna Acedo, *La imagen, análisis y representación de la realidad*, España, Gedisa Editorial, 2009, p. 81.

[3] Cf. Pier Paolo Pasolini, *El cine como semiótica de la realidad*, México, UNAM/CUEC, 2006. En el ensayo *El cine de poesía*, Pasolini define al signo visivo a la sucesión de en-cuadres cinematográfico que componen un filme poético dado su carácter simbólico, expresivo y significativo.

[4] Roberto Aparici, *op. cit.*

[5] Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992, p. 116.

[6] Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, España, Paidos Comunicación, 1993, p. 25.

[7] Dziga Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*, España, Colección Entrelíneas, Capitán Swing libros, 2011, p. 257.

[8] Gilles Deleuze, *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. España, Paidós Comunicación, 2014, p. 211

[9] *Ibíd.*

[10] *Ibidem*., p.216.

De la arquitectura:
el paisaje inventado

Por Iván Tapia

Pero cuando nosotros ya no estemos,
aquí seguirán los ríos y los montes (...).

Werner Herzog, del principio a la transición y su conflicto

Algunas máquinas de construcción, unas casetas de ensamblaje repletas de aparatos de medición y radios, alrededor de todo el desierto se extienden hasta que la vista los confunde con el azul o con algún ocasional blanco de una nube que de casualidad roza el horizonte. Sentados en la mitad de esta nada (a la que por cierto llaman casa), con miradas desafiantes, los indios Worora defienden sus tierras sagradas de la amenaza del produccionismo en forma de una minera en busca de uranio. A la tribu Worora nadie le habló de los progresos de la ciencia, ni del crecimiento económico del capitalismo, aislados en su desierto sólo recibieron un montón de ropas viejas de los milagros del mundo moderno, y así siguieron siendo sus tierras, siguieron siendo el desierto y sus mitos, esos terruños de nada cuya propiedad sólo la garantizaba una vara mágica que cuenta su historia.

La película discurre entre discursos sin saliva de la razón que parecen dirigidos a la arena, una falta de elocuencia y entendimiento de la ciencia que sólo comprende lo que sabe ver. Es el conflicto de la modernidad contra el mundo del espíritu en la lucha por un pedazo de desierto. De esta película me interesa discutir dos aspectos. El primero de ellos, es la construcción del yo a través del paisaje. En casi todas las culturas ancestrales se puede identificar un discurso mitológico basado en el paisaje, éste además de brindar una identidad también construye el paisaje mismo, al dotarlo de una historia y de un sentido de existencia. En el caso de los indios Worora, el desierto deja de ser desierto y se convierte en parte de ellos mismos y en el hogar de sus ideas; ello se ve resaltado por la inutilidad del suelo, su lucha no es ni siquiera como la lucha de otros pueblos por tierras de cultivo sino por una religión, algo más fundamental en el espíritu que en la inmediatez de una existencia física (un problema semejante tuvo lugar hace algunos años con los Wixárikas y las tierras de Wirikuta en México).

El siguiente punto a discutir es la aparición de una ideología en contra de esta construcción del yo y del mundo y por ende del paisaje: la desacralización del mundo. Este punto es fuertemente abordado (a mi parecer) en la siguiente escena: en el medio del amarillo del desierto sobresale una pequeña construcción con sus letreros y sus ventadas; en uno de sus pasillos repletos de latas, botellas, sobres y empaques se ve a un hombrecillo misterioso sentado en actitud religiosa. Así, un lugar de comunión se vuelve una tienda para consumo de productos procesados. A lo largo del *film* con escenas como estas, Herzog nos muestra el avance del mundo de la técnica, desacralizándolo. Los nuevos paradigmas llegados de las revoluciones industriales y los nuevos métodos de producción que eventualmente llevaron a las nuevas formas de gobierno capitalista e instalaron un nuevo régimen con nuevos modos de legitimación en los que no había cabida para las ideas de las sociedades tradicionales (exceptuando en algunos casos a las religiones más extendidas). Este punto resulta relevante para el estudio de la arquitectura, pues al entender este desprendimiento de las antiguas tradiciones y una búsqueda del poder para su legitimación, así como las nuevas tecnologías para lograrlo, se puede comprender la nueva función de la arquitectura, tema sobre el cual hablaré de forma más profunda a continuación.

La nueva arquitectura, el pasado resonando en el presente

Si bien, desde un inicio la arquitectura monumental sirvió como forma de perpetuación de las ideas humanas, antes de

las revoluciones del conocimiento, la mayor parte de esta arquitectura tiene relación directa con los mitos originarios y en muchos casos se relaciona de forma directa con el paisaje mismo. Se erigen grandes observatorios de los astros, se edifican templos para afirmar lo sagrado de un monte y se alinean las grandes construcciones con el camino de los sagrados astros del día y la noche a través del cielo. Las nuevas grandes arquitecturas no miran nada sino su propio esplendor, ni se alinean con nadie más que con los discursos de las figuras que las construyeron: así el humano deja atrás el paisaje de los Dioses y construye su propia arquitectura; ubicándose a sí mismo en el centro del cosmos, reconstruye el mundo y con una edificación que no adora a nadie sino al mismo hombre.

Muestra de ello son algunos de los ensayos en forma de cortometraje creados por varios directores del tratado Oberhausen en Alemania. De la sobriedad de las gigantescas columnas nazis y sus escaleras parece surgir el discurso sobrio que conquistó a Alemania en su camino para dominar al mundo. Los muros grises de los edificios administrativos, repletos de insignias y largos corredores, son los testigos de la grandeza de un imperio caído. La arquitectura se vuelve entonces, una forma de expresar el yo desde una humanidad moderna y civilizada «Para ser civilizado, había que ser serio. Para ser serio, había que ser triste», dice Eduardo Galeano sobre el proceso de *aeuropamiento* que sufrió América Latina y «la moda exige que hasta las puertas, ventanas y celosías se pinten de gris», remata el pintor Pedro Figari para hablar de la abdicación de los colores en pos del nacimiento de la era de la "razón".

La ironía llena la pantalla mostrando las obras arquitectónicas convirtiéndose en lugares turísticos, la gente camina entre las casas construidas en las montañas y los bunkers de Hitler tomándose fotografías para pasar el aburrimiento del fin de semana. Las grandes construcciones se confunden entre las montañas y quedan como parques de atracciones en medio de los bosques.

Total recall: el pasado como argumento del futuro[1]

Un estudio cuidadoso de las películas futuristas que involucren la presencia de vida extraterrestre, así como un buen conocimiento de biología, nos muestran cómo la imaginación humana no sale de los límites del mundo en el que vivimos: toda la vida alienígena está inspirada en la vida en la tierra. Pasa lo mismo con la arquitectura del futuro y como ejemplo de ello hablaremos brevemente de esta película, así como para concretar estas ideas dentro del discurso del cine y una búsqueda de la coherencia en el mismo. *Total Recall* es un *Schwanneggeraso* dirigido por el mismo director que hizo *Robocop* (Paul Verhoeven) como muchas de las películas de Hollywood consta de un argumento en esencia interesante (en este caso una paranoia del control mental establecido por una dictadura tecnocrática) y una ejecución pobre dirigida al entretenimiento de las masas y del público de las malas películas de acción.

Lo interesante en el caso de esta película es el uso de la arquitectura mexicana. En palabras de Cuauhtémoc Medina:

> Todas las locaciones de la primera parte de *Total Recall* (…) son ejemplos en gran medida de la arquitectura del priísmo tardío, (...) las cuales ejemplifican el proyecto fallido de encauzar el país hacia la modernidad.

Paul Verhoeven encontró la forma de dar veracidad al discurso de una dictadura marciana instaurada en la tierra con ayuda del priísmo y su arquitectura, así el cine añade la realidad de una arquitectura modernizadora y el pasado nos cuenta el futuro.

Notas:

[1] Para una crítica más amplia de esta película así como para más información de la misma se puede consultar el artículo de Cuauhtémoc Medina publicado en el numero 105-106 de la Revista Ciencias.

Jia Zhangke y las pistas para resolver una incertidumbre física

Por Rafael Guilhem

Hay lugares que piden a gritos ser filmados. Y, al revés, hay otros que se escabullen, que prefieren seguir lejos de las cámaras. No mostrarse, no ser vistos […] Como se comprenderá, son los más interesantes. Un decorado se esconde porque, como se dice, tiene misterio. Tiene algo que esconder.
Raúl Ruiz, *Poéticas del cine*

En ocasiones, las películas se han encargado de falsificar los espacios de otras películas; repetirlos e imitarlos incesantemente. No es necesario divisar lo que vemos y escuchamos para saber, por ejemplo, que el lugar por el que transita cierto personaje corresponde a la calle de una gran ciudad. Todo está signado de forma que se economice la claridad del espectador, identificando y ubicando las coordenadas simbólicas y espacio-temporales que lo envuelven. Importa que sea una calle para fines narrativos, dramáticos o de localización, pero no por sus particularidades. Así, se teje una red creciente de películas que comparten —por acumulación— cocinas, casas, barrios, regiones, provincias, reinos y países de evidente reconocimiento que, por haber sido visualizados con anterioridad, se instauran como referentes a los que uno puede aferrar su entendimiento. Son lugares tan generales, que «piden a gritos ser filmados».

Lo que levanta sospechas de esta forma de operación, es que contradice una inminente cualidad cinematográfica: la singularidad. La forma en que la realidad aparece con toda su precisión matemática en el registro fílmico, y le transfiere los detalles del mundo exterior con la apenas necesaria intervención del cineasta, parece invitar a acercarse de un modo mucho más minucioso, palmo por palmo, a las partes minúsculas de cualquier sitio. Lo que nos interesa, en ese sentido es: observar, escuchar, lo propio de un paisaje; no para coleccionar trofeos únicos, sino por la necesidad de mirar distinto. El cine sería, siguiendo las palabras que Ricardo Piglia dedica a la literatura, «una forma de ver hasta dónde estamos siempre llegando a lugares que no conocemos.»[1] De este modo perseguimos, en principio, evidencias de lo que ignoramos, o bien, perspectivas ignotas que nos hagan redescubrir un paisaje advertido previamente: los amplios y despiadados lodazales que conforman la primera secuencia de *Sátántangó* (1994) de Béla Tarr; las frías y metálicas fábricas que aparecen tanto en las cintas de los hermanos Dardenne, como en *Al oeste de las vías* (*Tiexi Qu*, 2003) de Wang Bing; el barrio laberíntico de Fontinhas que figura en los filmes de Pedro Costa, donde cada casa posee su geometría y cada objeto una cualidad temporal de desgaste; la ciudad desértica y sonora de *The great sadness of Zohara* (1983) de Nina Menkes; y más recientemente, la expansiva geografía del largo plano de *Kaili blues* (*Lu bian ye can*, 2015) de Bi Gan; las ruinas de guerra en *Patria: Irak año cero* (*Homeland: Iraq Year Zero*, 2015) de Abbas Fahdel; o el ecosistema algorítmico de E*l auge del humano* (2016) de Eduardo Williams. Estos paisajes, desde luego, no existirían sin la puesta en escena que los intercede, pero las películas sin estos lugares, carecerían de toda su furia, relieve y ante todo, faltarían a sus rasgos específicos.

En su carta de *Mutaciones del cine contemporáneo*, Alexander Horwath dice: «A mí me interesan mucho más los cineastas que hablan con palabras y voces concretas, desde un lugar concreto, sobre lugares y personajes concretos […] Sus dialectos son demasiado específicos como para poder insertarlos en el comercio mundial de bienes.»[2] A su vez, Kent Jones ha mencionado que «las mejores películas se dedican a lo específico más que a lo general».[3] Aquellas películas aventuradas en la concentración de las cosas, en lo sólido y las sustancias simples; lo infinitesimal: «una cantidad más pequeña que cualquier cantidad finita dada».[4] El paisaje que parece valioso e intraducible, se preocupa por asumir la susceptibilidad de todas las cosas de ser filmadas, porque, de algún modo,

los espacios del cine, antes que ornamentales o contendores, son series convergentes, perpendiculares y paralelas de materia mínima, que transforma su comportamiento bajo diferentes entornos y situaciones. Una unidad más pequeña que el plano, donde podemos ubicar nuevas formas que amplían nuestro nexo con el mundo. Y en esa especificidad del paisaje, encontrar también lo irreductible, la materia en su estado aurático —diferencia entre cliché e imagen—, que hacen de lo otro una opacidad alcanzable pero incomprensible; transitable, incomunicable y sin duda, a través del cine, presente.

El observador cuántico

La casa no es tan grande, pensó. La agrandan la penumbra,
la simetría, los espejos, los muchos años,
mi desconocimiento, la soledad.
Jorge Luis Borges, *La muerte y la brújula*

En Jia Zhangke, lo mínimo prefigura lo total. Su importancia como realizador contemporáneo, estriba en el peso que cobran los paisajes frente al desarraigo de los sujetos. Es un cine de los espacios que se transforman, que agotan la adaptación de las personas y las trastocan en todas sus aristas y estructuras. El medio y el entorno como un cautiverio; la evidencia de los intereses que ocurren a nivel global, contemplada en su mínima expresión, y con su propia agenda y perspectiva. Lo local, en esta condición y circunstancia, no aparece como lo contrario a lo global, más bien como aquello que además de sostenerlo, acoge las consecuencias y marcas residuales. En la obra de este realizador chino, estamos cerca de los decorados misteriosos a los que se refiere Raúl Ruiz, que esconden lo que, como fractales, se extiende a niveles más amplios: un encuentro de lo concreto con lo que excede el entendimiento. En esa paradoja se ilumina la pertinencia de Jia Zhangke como un lúcido centinela de la actualidad. No como alguien que representa los temas de interés para la política profesional, sino como un observador de aquello que se oculta a su tiempo, nuestro tiempo.

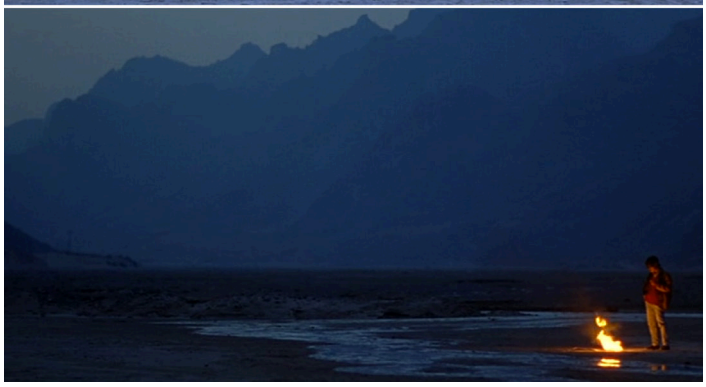
Tratando de establecer un teorema, o una pequeña lógica que nos ayude, cual detectives, a investigar algunas películas de Jia Zhangke, propondremos por paisaje, la orientación con que se emplaza un espacio con respecto al todo absoluto. Ya no es solamente el cómo se relacionan las cosas entre sí, también cómo este conjunto, con sus particularidades, está alineado o desviado del resto del mundo. Las películas funcionan como brújulas que nos ayudan a encontrar la relación del espacio fílmico con lo extenso: el ecosistema, las regiones, el mundo; y a la inversa, los destellos de lo exterior sobre lo pequeño; su ciframiento en cualquier límite que, de una u otra forma, organiza el todo. Podemos evocar, para precisar esta idea de paisaje, la obertura de *Por el camino de Swann*, primer tomo de *En busca del tiempo perdido*, donde Marcel Proust narra cómo todos los días, a cada despertar, pasaba unos segundos de conmoción tratando de averiguar en dónde se encontraba; cuál era su posición y la de los objetos, cómo estaba colocada su cama y de qué modo dispuesta la habitación. Una alcoba puede ser también un paisaje, siempre que esté en tensión con la vastedad. Por lo amplio, podemos conjeturar, no hablamos únicamente de lo espacial, también de la multiplicación de la complejidad del mundo por los puentes que conectan y forjan nuevas relaciones entre elementos dispersos. Una película, en ese sentido, es una nueva puerta a lo oculto y desconocido. Los filmes de Jia Zhangke, al menos los tres a los que me referiré como pistas de nuestra investigación —*Plataforma* (*Zhantai*, 2000), *El mundo* (*Shijie*, 2004) y *Naturaleza muerta* (*Sanxia haoren*, 2006)— transforman la materia del paisaje, juegan con sus capas geológicas y temporales —incluso futuristas—, con las escalas y las interrelaciones entre el espacio y los sujetos.

En el cine, el paisaje se impone como lo propio, lo que no se puede eludir. A pesar del trabajo de la cámara, no depende de ella dar cuerpo a lo visible, ni a la grabadora por sí sola inventar lo sonoro. El anclaje a lo ya dispuesto físicamente en lo real es ineludible para el cine, mientras que lo que se haga con eso, tiene infinidad de probables respuestas. En *Plataforma*, cada plano parece un evento social y comunitario. Los personajes se mueven a menudo en conjunto, yendo a mítines, eventos artísticos, culturales, y claro, transitando por las calles y los paraderos en Fenyang, provincia de Shanxi, en la China Popular. La película se desenvuelve en los años posteriores a la Revolución Cultural de Mao

Zedong, sus impactos y cambios tras la influencia cada vez más presente de Occidente. La manera en que Jia Zhangke se acerca a la localidad rodeada de generosas cadenas montañosas, donde se lleva a cabo una particular actividad minera, es a través de grandes planos que tratan de igual manera a las multitudes que a los individuos solitarios, haciendo evidente el aislamiento, o más exactamente, el desarraigo.

Hay un trabajo cinematográfico particular de desfase entre las personas y el paisaje. Los edificios arquitectónicos, aunque parte de una ciudad, parecen más un decorado teatral (no en vano seguimos las actividades de un colectivo de artistas), un subrayado de la inmovilidad de las construcciones que parecen pertenecer a otro tiempo. Un poblado habitado por peregrinos de calles disecadas, conversadores entre monumentos rodeados de aires muertos, y también, corredores de perpetuos llanos de tierra dormida. A pesar de todo, en cada plano existen siempre salidas y entradas, caminos que se sugieren en una puerta, un túnel; espejos que reflejan, ventanas con rayos de luz solar. Hay algo en medio de esa inmanencia que busca fugarse, reflejar el lugar hacia otros vértices y cauces de vida desde un punto de discreción y sombra. Ese estado paisajístico en vigilia, es otro en su sonoridad. Lo que oímos es tan propio del lugar, que lo constituye como organismo vivo. Anuncios voceados, murmullos, y ruidos detallados que se enciman. Al contrario del común de las películas donde cada diálogo y sonido parece tener un orden y una orquestación que permita el entendimiento, aquí es el caos y la interrupción, la contienda sonora la que despliega una consistencia, un cruce de amplitudes y ondas que reverberan entre calles y montañas. Parece que el centro y la orilla de este filme, es un juego entre lo cercano y lo lejano, entre la pertenencia y el exilio; de cómo un paisaje en el que siempre has vivido puede de pronto ser un enigma enrarecido y foráneo. Acaso el contrapeso, lo único que permanece del otro lado de la balanza, es el amor entre dos jóvenes que intentan mantener intacto su deseo que, por el frenesí que les rodea, sufrirá momentos de desarmonía. Este amor menor, semejante a una lámpara en medio de la noche, es la delicadeza de la película evitando ser un cuento más de la corriente global, al contrario, es una piedra tirada en un estanque. Entre tanto movimiento, siempre hay algo que se mantendrá firme y otras cosas que resultarán heridas.

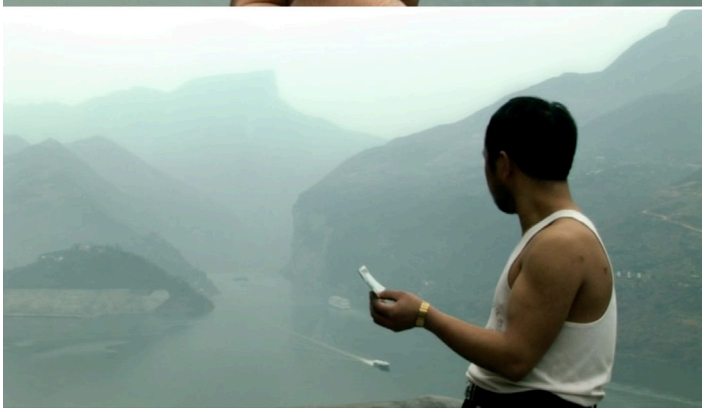
El mundo, además del título de su siguiente película, es también el nombre del parque temático en que se desarrolla. Es ahí donde «ves el mundo sin salir de Beijing». Un espacio con creencias imposibles: repetir el mundo, a una menor escala, mediante sus monumentos más representativos e icónicos: la Torre Eiffel, la Torre de Pisa, la iglesia de San Pedro, el Taj Mahal, el Partenón, entre otros que, en su intento por proyectar una totalidad, desechan los detalles y la complejidad. Eso no significa, como lo propusimos desde un inicio, que el filme evada lo específico. Lo que se crea, es un dispositivo mimético para hablar de lo global con una dosis de esquizofrenia: estar en un lugar, pero recorriendo "el mundo". Es deslumbrante, por ejemplo, cómo el tiempo y el espacio nunca están claros en estos patrimonios miniaturas de noches y días disipados. Ni siquiera podríamos pensar que se trata de *La biblioteca de babel* de Borges, una contención del universo. Estamos más cerca de una pretensión —claramente mercantilista—, de conquistar simbólicamente el mundo. Lo peculiar y microscópico de la película, es cómo las personas serán intercedidas por este territorio de confines y características alucinantes; de qué manera jugará como un plano de su experiencia vivida. Una ficción que frecuenta la verdad. Veremos nuevamente un grupo de artistas —esta vez bailarines—, y a la par una serie de trabajadores en la seguridad del parque. Contemplamos lo que hay detrás de la parafernalia turística, los empleados presos en una atmósfera de fiesta, encerrados en "el mundo" («te envidio, tu puedes irte a cualquier lado, eres libre»). Este ida y vuelta entre lo cerrado y lo abierto, el exterior y el interior, lo propio y lo extraño, formula, una vez más, la detención al curso de la globalización. No todo es viaje, movilidad, saltos de un país a otro, interconexión…hay siempre alguien girando la órbita de ese planeta. En la película nos trasladamos siempre por autos, elevadores y motos. Es una inmovilidad sobre lo móvil. Recorremos los paisajes artificiales pero orgánicos; los procesos de construcción de una ciudad, de un espacio; los camerinos del espectáculo. La obstinada repetición del paisaje es trastocada por Zhangke al mostrar el exterior de eso que parece unitario: a los pies de las pirámides de Egipto, el jefe de seguridad resuelve un problema de robo con uno de sus policías. Ya no sólo vemos la pos-



tal, también su elaboración y lo que gira alrededor desde el fuera de campo. El paisaje cobra la tesitura de un crimen.

Finalmente en *Naturaleza muerta* —donde nuestro primer acercamiento con el espacio es a través del crespo y palpitante sonido de un barco que retumba en las montañas dibujando la circunferencia—, uno de los dos personajes principales (además del lugar) llega a Fengjie tras la pista de su hija y su esposa, a quienes no ha visto desde hace varios años. Un joven en motocicleta lo lleva a la dirección que solicita, pero al llegar, se percata que la ubicación que busca está sumergida bajo un gran lago, producto de la construcción de la represa de *Las tres gargantas* —la edificación hidroeléctrica más grande del mundo— sobre el río Yangtsé. La idea es fascinante y terrorífica a la vez. Un paisaje construido sobre otro: el agua que cubre la tierra, los caminos y las casas. Las direcciones han perdido validez y la orientación su utilidad. Toda la geografía es nueva, puesta en suspenso (¿sigue siendo el mismo lugar?). El ecosistema ha sustituido su fauna y sonidos por el de los martillazos que van demoliendo las casas restantes de los pobladores que esperan migrar a otros lados. La materia sigue ahí, pero no ha conservado su sentido y su funcionalidad, manteniéndose apenas como esplendor plástico. Los sujetos pueden estar perdidos, pero están donde están, atados a un paisaje que, aunque permanece, ha convertido en extranjeros a todos sus habitantes. ¿A quién pertenece el paisaje? Me parece que, en la diégesis de la película, habría que considerar como pobladores a los obreros que se encargan de demoler las últimas casas, pues son ellos los que hacen de la gran obra su casa. Es significativa una secuencia en donde diferentes trabajadores comparten sus lugares de origen mostrando las imágenes impresas en los billetes. Esas representaciones pasan a formar parte de lo que es un paisaje, igual que los recuerdos, la memoria, las historias, los mapas y los afectos. Aun así, basta la devastación física para remover todos estos preceptos y ponerlos a rodar en la indefinición. Este paisaje de espacios efímeros a punto de las ruinas, se registra no como una ciudad pasada, sino como acto de desaparición. No es un paisajismo romántico, tampoco uno de preservación, la labor de Jia Zhangke es de investigación y evidencia; preguntas y respuestas, dudas e indicios sobre la lógica que inaugura el sistema capitalista a lo concreto. En un punto demencial, observamos a un mago contratado por una empresa para explicar a los trabajadores, a través de sus actos de magia, cómo pueden ganar dinero. Es el personaje sobre un escenario que está también en las otras películas del realizador chino, introduciendo la duda y la paradoja, la miseria hecha pirotecnia. Mientras tanto, los demás personajes de *Naturaleza muerta*, se posan en otro tipo de escenario, el de los grandes acantilados donde conversan en primer plano, con los paisajes abismales detrás de ellos. Es como si estuvieran siempre a un paso del precipicio.

Ruinas, miniaturas, escenarios, ríos, llanuras y territorios, conforman las inmensas huellas que se embarcan con sus propias cartas de navegación. Tal vez no hay mayor evidencia para un detective que la que descubre a su paso un nuevo misterio. Eso son las películas de Jia Zhangke: un análisis que, por su precisión de copia, llega a ser inventivo. A fin de cuentas, los paisajes son la singularidad del mundo.



Notas:

[1] Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, España, Editorial Anagrama, 2001, p. 114.

[2] Carta de Alexander Horwath, en Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin (coord.), *Mutaciones del cine contemporáneo*, Madrid, Errata naturae, 2010, p. 54.

[3] Kent Jones, *Evidencia física*. Escritos selectos sobre cine, Chile, Uqbar editores, 2009, p. 180.

[4] Paolo Zellini, *Breve historia del infinito*, España, Ediciones Siruela, 2004, p. 135.

Memorias del subdesarrollo:

el paisaje cubano en forma de narrativa

Por Luis M. Rivera

Desde que supe que el paisaje sería el eje en torno al que rondaría el segundo número de C*orrespondencias. Cine y pensamiento,* lo primero que me vino a la mente fue la imagen del crítico, cinéfilo —que puede ser el mismo— o cualquiera que se pare frente a una pantalla de cine, protestando porque la película en turno se trata de un cine —al que además se ha acuñado peyorativamente el término— "contemplativo"; un cine que no persigue al personaje sino que espera a que el personaje encuentre o abandone el encuadre, ese cine que se construye a partir de secuencias fijas y prolongadas, al que se ataca argumentando una pereza del realizador y no una falta de esfuerzo del espectador.

Aunque esto no se trata de una defensa de esa clase de realización, sí lo es de otras formas de representación paisajista ajenas a las convencionales, de las que aluden a distintas herramientas para contar un sitio, para plasmar una idea de lugar.

En la mayor de las veces y con suficiente razón, se vincula en automático al paisaje con la naturaleza, lo rural, algo que por ende descalifica a cualquier postal de espacios urbanos digna de una belleza equivalente. Es una constante escuchar la afirmación de que sólo es posible mirar el paisaje desde las alturas, de que sólo si el aire te pega en el rostro estás disfrutando verdaderamente de "la vista" de un lugar. No se toman demasiado enserio a los paisajes a ras de tierra, las extensiones marginales: un basurero de gran capacidad, una zona de decenas de viviendas hacinadas o una ciudad abandonada repleta de terrenos baldíos.

En el cine, la forma de acercar los paisajes a la cámara suele ser a través del espectáculo de la luminosidad, a través de tomas con lentes abiertos y vistas llenas de esplendor. Sin embargo, creemos que no es la única manera ni el único tipo de paisaje. Hay paisajes citadinos que se cuentan con palabras y emociones. De maneras múltiples: música, voz en *off*, diálogos cercanos y a la distancia, o sí, con imágenes pero que no tienen en el medio precisamente un horizonte que alcanzar, ni una paleta de azules que apreciar.

Generalmente se valora al paisaje cuando su exposición es de periodos variados y el tiro de la toma es profundo, cuando los colores son vívidos y los encuadres abiertos. Las películas —sobre todo las últimas— de Terrence Malick, quizá sean el ejemplo de lo que un amante del cine de Hollywood tiene como concepto de paisaje, y quizá se trate de un buen referente si nos cernimos a que basta el despliegue técnico y el estilo refinado de un director para alcanzarlo. De otra manera, el paisaje puede tomar decenas de caminos más, perspectivas que nos adentren a conocer otras tesituras de una cultura.

Memorias del subdesarrollo de Tomás Gutiérrez Alea es la película cubana que quizá mejor retrata el paisaje político y social de la isla durante los años 60, esos en donde el castrismo gozaba de su primera gran etapa y en la que Fidel Castro aún se hacía llamar Primer Ministro de la República de Cuba. «República. Luego vendría la permanencia».

No hay mayor referencia de Cuba en sus últimos 60 años que Fidel, y aquí dos retratos contados que nos brindan una claridad pavorosa de lo que fue una época de autoridad y luego, 50 años más tarde, una de decadencia negada por la necesidad de seguir presente. Uno en pantalla y otro en papel, pero los dos a través de las palabras, que son las que defendemos acá.

1. «Cuba libre e independiente, ¿quién iba a sospechar todo esto? Sin el aire imperial. Nosotros sabemos lo que hacemos, y sabemos cómo debemos defender nuestra integridad y nuestra soberanía. Y de todos será la victoria, patria o muerte. Venceremos». Eso decía Fi-

del Castro en una secuencia de *Memorias del subdesarrollo* en la que aparece dando un discurso por televisión. Una seguridad aplastante que rozaba en la soberbia.

2. «El 12 de enero [de 2015], desde algún lugar, Maradona muestra una carta que Fidel Castro le envía, donde lo menos importante es lo que la carta dice. Si Fidel Castro quiere decirle algo a Maradona, no tiene que enviarle una carta, no estamos en el siglo XIX. Con llamarlo al celular tiene. O con hablar por *Skype* (en caso de que tenga *Skype*, que el resto de los cubanos no). Maradona es el pretexto. La carta lo que busca es callar bocas. O destaparlas más, quién sabe». Esto escribe Carlos Manuel Álvarez Rodríguez en *La Tribu. Retratos de Cuba* (Sexto Piso, 2016), en uno de los primeros capítulos del libro. Una mediatización que ni el Fidel más globalizado hubiera aceptado en algún tiempo.

Gutiérrez Alea inserta esas palabras de Castro en una especie de intento de contraste con la visión que él busca dar de Cuba en la película. Coloca el discurso de Fidel como un bicho raro frente al soliloquio del personaje que interpreta Sergio Corrieri a lo largo de 97 minutos. Vemos dos caras que no son compatibles pero que sobreviven en un mismo espacio territorial.

Álvarez Rodríguez va más allá —un libro lo permite así— y en unas cuantas líneas nos habla de Fidel y su aún vigente fama mundial, de la necesidad de Castro por saberse vivo por el planeta, de la precariedad que viven los cubanos y de la permanente ambición política del castrismo para tener la razón.

Ahí están dos paisajes, dos maneras de contar a Cuba por medio de la narración, perfectamente trasladables uno al ámbito del otro. Aunque una manera no tenga nada que ver con el cine, la de Carlos Manuel, bien podría ser parte de la narración de un documental (como en gran medida lo es *Memorias del subdesarrollo*) en la que se cuente la Cuba de la apertura al mundo, la Cuba de Raúl Castro, la Cuba donde Barack Obama ya ocupa un lugar.

Luego, el mayor retrato sobre el paisaje que describe Gutiérrez Alea de la Cuba que él observa, es a través de palabras de su protagonista: «una de las cosas que más me desconciertan de la gente, es su incapacidad para sostener un sentimiento, una idea sin dispersión. Helena demostró ser totalmente inconsecuente, es pura alteración, como diría Ortega, no relaciona las cosas. Esa es una de las señales del subdesarrollo, incapacidad para relacionar las cosas, para acumular experiencia y desarrollarse. Es difícil que se produzca aquí una mujer trabajada por los sentimientos y por la cultura, el ambiente es muy blando. Todo el talento del cubano se gasta en adaptarse al momento. La gente no es consistente y siempre necesitan que alguien piense por ellos».

Nada más que agregar, de lo contrario lo arruinaríamos, ya lo estamos haciendo. La voz en *off* del personaje de Sergio Carmona retrata toda una perspectiva sobre la Cuba de esos años. La narración que se vuelve paisaje.

Por todo ello, parece necesario defender otro tipo de paisajes, esos que emergen desde las sílabas escalonadas y empatadas con la imagen. Ese paisaje que es posible narrar sin necesariamente verlo en su esplendor, porque las posibilidades cinematográficas no alcanzan, porque las necesidades creativas no lo requieren, o porque simplemente se trata de un manifiesto que tira de la narrativa para contar a la imagen.

En algún lugar de Cuba, alguien debería estar filmando la secuela de *Memorias del subdesarrollo*, una cinta donde se hable de la Cuba de ahora, de la Cuba que describe Álvarez Rodríguez en una de sus crónicas de *La Tribu*. «Por no correr riesgos, Cuba ha corrido el mayor de todos: no correr ninguno. Como si el gobierno nos hubiera entrenado durante décadas en la creencia de que la prueba de la Historia, la que había que librar, era un maratón, y de repente, con el inicio del deshiele, no. La distancia era —son ya— los cien metros planos, y competimos contra un país dopado».

Fragmento del libro
Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010
Las catedrales invisibles de Joseph Cornell

Por Jonas Mekas

Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010*, editado por Caja Negra, es una selección de textos secretos, incendiarios y contestatarios realizados por Jonas Mekas (Lituania, 1922) sobre la vida cultural de los años sesenta en Nueva York; un momento que marcó con fuerza la segunda mitad del siglo XX. El capítulo reproducido a continuación, dedicado a revisar de un modo muy personal la obra de Joseph Cornell, representa además, la oportunidad de entender otro ángulo y postura de enfrentarse a la crítica de cine.*

Las catedrales invisibles de Joseph Cornell.
Diario de cine.
31 de diciembre de 1970.

¿Qué puedo escribir sobre las películas de Joseph Cornell? ¿De dónde puedo obtener la liviandad, la gracia, la ausencia de toda pretensión y la franqueza para hacerlo? Frente a mí está mi máquina de escribir, es muy real. También lo son el papel y las llaves. Busco las palabras, letra a letra, para rendir homenaje a un artista único.

Una de las características más apasionantes del trabajo cinematográfico de Cornell es que constantemente nos recuerda que hay un gran número de personas involucradas en su realización, tanto desde lo fotográfico como desde el montaje. Él es el primero en resaltar y recordarnos esto. Pero cuando uno ve sus films, de los cuales se proyectaron nueve en el *Anthology Film Archives* hace dos fines de semana, reconoce las mismas cualidades *cornellianas*. A todos los definen las mismas marcas inconfundibles, sin excepción. Le mencioné esto a Stan Brakhage, que operó la cámara en varios de los films de Cornell, y me comentó que él sostuvo la cámara, pero que no fue más que un *médium* al servicio de Cornell, siguiendo sus indicaciones, sus movimientos y sus sugerencias. Cornell jamás tocó la cámara, pero dirigió cada movimiento, eligió cada plano. Rudy Burckhardt, quien se encargó de la fotografía de otras tantas películas de Cornell, relata su experiencia casi en esos mismos términos.

Sí, el espíritu invisible de un gran artista sobrevuela todo aquello que hace; hay un cierto movimiento, una cierta cualidad que impone a todo lo que toca. Cuando conecta con la gente, esta cualidad emana nuevamente de su trabajo, como una niebla dulce. Nos toca, interpela a nuestros ojos y a nuestra mente. El arte es el opio de los pueblos, y la niebla de Cornell, su fragancia, es a la vez única y muy sencilla y discreta. De hecho, es tan discreta que no sorprende que sus películas hayan escapado, hayan pasado desapercibidas ante la sensibilidad más vulgar de cierto tipo de espectador, de ciertas personas que necesitan que sus sentidos sean bombardeados feroz y sonoramente para poder percibir algo. Los *films* de Cornell forman parte de la esencia de la película hogareña. Tratan de cosas que nos son muy cercanas, de lo cotidiano, de lo que está en todas partes. Cosas pequeñas, no demasiado grandes. No hablan de guerras, de emociones tormentosas ni de situaciones o enfrentamientos dramáticos. Sus imágenes son mucho más simples. Filma a ancianos en el parque, un árbol lleno de pájaros, a una niña de vestido azul en la calle, mirando lo que la rodea, con todo el tiempo del mundo en sus manos. El agua que gotea en una fuente circular. El ángel presente en todo cementerio, debajo de un árbol, y su rostro, que es el más bello de todos. Una nube pasa sobre el ala del ángel, qué imagen. «Una nube pasa, acariciando suavemente el ala del ángel.» La imagen final de *Angel* es, a mi gusto, una de las metáforas más hermosas que el cine haya producido.

Las imágenes de Cornell son muy reales. Incluso cuando las toma de otras películas, como ocurre en *Rose Hobart*, cobran una nueva realidad. La irrealidad de Hollywood se transfor-

ma en irrealidad *cornelliana*, que a su vez es muy, muy real. Es un claro ejemplo de que el artista tiene el poder de modificar la realidad con sus elecciones, al seleccionar solamente esos detalles que se corresponden con un movimiento interior, con una mirada sutil, con un sueño. Sin importar qué elija, sea una realidad totalmente "artificial" o fragmentos de una realidad "concreta", todo lo transforma. Cada pieza que selecciona se convierte en una nueva unidad, en una cosa nueva, en una caja, en un collage, en una película que no se parece a nada que exista en este planeta. He presenciado, a lo largo de los años, el proceso a través del cual Cornell las ensambla en su estudio. Vi como las monta, o tal vez como ellas mismas se montan, a partir de la materia de los sueños que brota de la tierra. Se nutre de esos materiales que la gente suele descartar, cosas a las que nadie presta atención, detalles que ignoramos al pasar a su lado, tomándolos por sentados: una bandada de pájaros, el ala de un ángel, la mirada melancólica de una muñeca en el escaparate de una tienda. La gente solo está interesada en temas importantes…

Ah, pero no se dejen confundir por mi escritura, por el modo en que hablo de las pequeñas películas realizadas por Cornell, ni por la aparente simplicidad de las películas mismas. No asuman ni por un segundo que se trata de la obra de un artista de películas "hogareñas" o de un aficionado. No, los *films* de Cornell, al igual que sus cajas o sus *collages*, son el producto de muchos años de trabajo, de recolectar y pulir, con mucho cuidado. Crecen como crecen muchas otras cosas en la naturaleza, poco a poco, hasta que llega el momento de liberarse. Así es todo lo que Cornell hace. Así funciona su estudio, su sótano. Estuve dentro de su estudio y me maravillé al ver el gran número de pequeñas cosas, cuadros, cajas, rollos de película y todo tipo de objetos misteriosos que almacena en las paredes, en las mesas, sobre cajas, en el suelo, en bolsas de papel, encima de bancos y sillas. Allí donde mirara encontraba cosas misteriosas en estado de progresivo crecimiento. Algunas aún estaban naciendo, contaban con apenas uno o dos rasgos, eran quizás un trozo de fotografía o el brazo de un juguete. Había otras cosas más desarrolladas, y otras tantas que se acercaban a su completitud, a punto de comenzar a respirar. Sobre la mesa encontré una pila de objetos que una niña había desparramado meses antes, cuando visitó el estudio; Cornell no los tocó, pensando que la creación ya era perfecta. El lugar parecía una especie de invernadero mágico, repleto de capullos y flores de arte. Y ahí estaba el mismísimo Joseph Cornell, caminando gentilmente entre ellas, acariciando primero a una, luego a otra, agregando detalles o simplemente observando o quitando el polvo. Podría bautizarlo *El Jardinero*, aquel que vigila el crecimiento de las cosas más perfectas, de todo aquello que es frágil, sensible, sublime y que todo lo abarca.

En una ocasión cometí el error de preguntarle a Cornell sobre las fechas exactas en que había terminado sus películas. ¿Cuándo había realizado *Cotillion*, cuándo había acabado *Centuries of June*? –«No»–, dijo Cornell, –«no me preguntes las fechas, las fechas solo atan a las cosas a un punto en el tiempo. ¿Cuándo las realicé? En algún punto, hace muchos años...»–. Me sentí un idiota, haciendo una pregunta tonta. ¡Las fechas! El arte de Cornell es atemporal, tanto en el proceso de gestación (o de transformación) como en su esencia. Sus trabajos, sean las cajas, los *collages* o las películas, se definen por existir en un área temporal suspendida. Son extensiones de nuestra propia "realidad" en otra dimensión, donde esa realidad puede ser arreglada. Nuestras dimensiones van y vienen, pero las dimensiones de Cornell permanecen, y afectan a cada sensibilidad que se acerca a tocarlas. Sí, su obra cuenta con espacios, dimensiones. No sorprende que en el trabajo de Cornell haya tanta geometría y astronomía. Se debe a que nos ayuda a rastrear nuestros propios sentimientos, pensamientos y sueños, nos lleva a otra dimensión desde la cual nos devuelve nuestra imagen a través de la música de las esferas.

Las niñas atemporales que pueblan el trabajo de Cornell son o bien ángeles o bien simplemente niñas; en cualquier caso, tienen esa edad en la que el tiempo se suspende, deja de existir. Las ninfas no tienen edad, tampoco los ángeles. Una niña de diez años con un vestido azul que pasea por el parque sin nada que hacer, dueña de su tiempo, puede darse el lujo de observarlo todo, porque vive en un sueño atemporal.

¿En qué estaba? Hablaba de las películas de Joseph Cornell. O al menos eso creí. Estaré un buen tiempo hablando de sus *films*, ya no quedan tantas cosas sublimes a nuestro alrededor de las que se pueda hablar. Estamos hablando de catedrales, de la civilización. ¿Cómo se llama? ¿Profesor Clark? Las catedrales actuales, dondequiera que estén, no impresionan, pasan desapercibidas. Las cajas, los *collages* y las películas caseras de Joseph Cornell son las catedrales invisibles de nuestro tiempo. Son casi invisibles, como las mejores cosas que el hombre puede encontrar hoy en día. Son casi invisibles, a menos que uno las busque.

ENTREVISTAS

El abecedario circular

Entrevista a Jorge Ayala Blanco. Primera parte

Correspondencias

Crítico, historiador, además de docente del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) desde 1964, Jorge Ayala Blanco es un referente, vigía y pensador incesante del cine en México, quizá el más importante. Nos reunimos para conversar en su departamento —su Sancta Sanctorum*— ubicado en la colonia San Rafael, con la intención de esbozar una historia de la crítica de cine en México, atravesada por su mirada y agudas inquietudes. Nuestro encuentro con Jorge no es uno común. Es de las pocas veces que reconoces, en tiempo presente, que estás ante un momento perdurable. Esperamos que esta conjetura se mantenga, y sirva a las y los lectores a espacializar las palabras aquí contenidas.*

La entrevista, por su extensión, está dividida en dos partes. La primera, que presentamos a continuación y la segunda, que aparecerá en el siguiente número de la revista. La estructura corresponde a una red que se extiende. Cada pregunta conduce, por peripecia del entrevistado, a una serie de respuestas que se bifurcan en distintos niveles. Así debe leerse la entrevista, como un laberinto con múltiples recorridos y posibilidades de exploración. A su vez, las respuestas poseen la mística de un relato oral que se pronuncia en un cruce de ideas, memorias e invenciones.

¿Consideras que en México ha existido una crítica de la crítica cinematográfica?

Hace poco un chavo fue al CUEC a pedirme que le recomendara alguna referencia sobre la historia y la crítica de la crítica en México. Le dije: «no hay nada, nadie se ha sentado a escribir la crítica de la crítica en México». Apenas hay un librito de historia que es muy superficial. Lo publicó la filmoteca de la UNAM y está bien hecho. Se llama *Historia sociocultural del cine mexicano*. Me gusta, sobre todo, la parte de la historia de las revistas de cine. En ese libro encontré cosas extrañísimas en tesis profesionales, que casi siempre se van por el lado de cuál es la ideología del cine mexicano, que son problemas que ahora ya a nadie le importan, pero que tenían un papel central hace apenas 40 años. Todo mundo te interrogaba sobre lo mismo, pero dejó de tener interés, a pesar de que evidentemente, la crítica tuvo su buena época.

Aunque es difícil hacer un panorama histórico amplio, ¿nos podrías hablar un poco del desarrollo de la crítica de cine en México?

Es una cosa muy chistosa. Cuando yo empecé a acercarme a la crítica de cine en mi adolescencia, alrededor de los años cincuenta, lo que se llamaba crítica de cine todavía no se separaba totalmente de esta idea de la crítica recomendadora de películas y del culto a la estrella —incluso la gente que estaba muy ligada al espectáculo: la crítica como espectáculo—. Sí había algunas voces que tenían un enfoque —que a falta de mejor nombre lo llamamos cultural—, pero cuya historia estaba muy cubierta y oculta. Yo tuve que descubrirla sobre la marcha. Si revisas mi primer libro: *La aventura del cine mexicano*, rescato algunos nombres. Algunos por simpatía y otros porque realmente me impresionaron mucho. Rescaté dos nombres que eran muy importantes para mí en la crítica del cine desde el punto de vista histórico, que eran el de Xavier Villaurrutia, por supuesto y Luz Alba, cuyo pseudónimo era Cube Bonifant. Después, andando el tiempo, me enteré que era una mujer maravillosa y que todavía la hubiera podido conocer viva. Se me había ido la mujer más admirable que conozco del ensayo mexicano. No sé si conocen el librito, se llama *Una pequeña Marquesa de Sade. Crónicas selectas 1921-1948*. Ella era de Sinaloa y se llamaba a sí misma "una pequeña marquesita de Sade". Te estoy hablando del año 22 o 23 del siglo pasado. Enfrentarse a todos los machos culturales de la época, sintiéndose una pequeña "marquesita de

Sade", es absolutamente sensacional, tiene una fuerza de primer orden. Empezó a escribir muy jovencita y siguió siendo crítica hasta empezados los años cincuenta en diferentes tribunas. Primero era en *El Universal Ilustrado* (el director después sería su marido), y realmente tenía una postura muy crítica. Lo más triste, es que todavía hoy nadie se ha ocupado de recopilar todos sus artículos, es más, hay toda una década que está perdida: los años cuarenta, donde escribía en una revista que se llamaba *Todo*. Las grandes revistas eran *Todo* y *Hoy*, después José Pagés Llergo fundó *Siempre!*, en contra del primo que estaba haciendo *Hoy*. Él decía: «hoy no, siempre».

Los textos que Cube Bonifant, —ya con ese nombre—, escribía en el *Todo*, son cosas que todavía hoy nadie se ha interesado en recopilar. A mí me parece aterrador, porque hay una cantidad enorme de "investigadores de cine", incluso asalariados de varias dependencias oficiales o universitarias, que se dicen investigadores, que ni siquiera han sido para recuperar eso. Tuvo que venir una gringa a hacer esa recopilación, es algo maravilloso. Sus escritos eran de una severidad pasmosa que, claro, es un tipo de crítica que hoy nadie haría porque prescindía casi por completo de lo que hoy para mí es lo más importante, que es por un lado: ¿qué es lo que tiene esta película que no tienen las demás? buscar lo específico, la singularidad, para lo cual tienes que referirte a cuestiones como glosar el argumento, etc. Yo apenas me asomé a ella en *El Universal Ilustrado*, y la pongo como una de las bases de la crítica del cine en México. El otro, por supuesto, Xavier Villaurrutia, que tampoco está totalmente recuperado, aunque en la revista *Estaciones* me encontré una serie de críticas que son fascinantes, sobre todo a finales de los años treinta. Le gustaba mucho el cine francés, que era el cine culto de finales de los años treinta (las películas de Jean Renoir, etc.). Obviamente tenía su método extraordinariamente agudo, aunque claro, no se veían a sí mismos como críticos de cine. Ya después me enteré, gracias a que la universidad recuperó sus artículos, que otros habían hecho crítica, como es el caso de Martín Luis Guzmán, Federico de Onís y Alfonso Reyes. Las críticas de Alfonso Reyes son fascinantes, pero eso viene muchísimo después, apenas encontraba yo alguna referencia. Lo citaban por aquí y por allá, incluso la primera vez que me enteré de que existía como crítico de cine, fue en un libro de historia —incompleta, porque nunca terminó de escribirse— hecha en España, cuando me acerqué por primera vez a la crítica de cine y a todos los libros de historia (yo tenía alrededor de16 años), para un concurso de preguntas que se llamaba *El gran premio de los 64 mil* y decidí que lo que más me gustaba a mí era el cine. Ya estudiaba yo Ingeniería química en el "poli", porque empezabas desde la vocacional. O sea, estaba yo en la vocacional y lo único que me interesaba era el cine, por lo que me dediqué a hacer investigación filmográfica desde los trece años, me fascinaba. Tuve que terminar la carrera porque era casi una obligación hacer cualquier carrera y como yo tenía vocacional, no podía entrar a ningún lugar, no te admitían, así que me metía clandestinamente a clases de la Facultad de Filosofía y Letras con amigos que me invitaban. Eran muy decepcionantes, desde luego, porque lo que yo buscaba era una cosa mucho más consistente, mientras que las clases eran, o predicas de Ramón Xirau, o filmografías de libros marxistas de Adolfo Sánchez Vázquez. Era un horror. Cruzar toda la ciudad para encontrarte con esas estupideces, pues mejor consultas libros y te vuelves autodidacta, o claro, como era yo niño trilingüe y dominaba el francés, entonces a través del IFAL tomaba cursos universitarios y fue ahí donde me acerqué a la cuestión cultural. Así me fui saltando una serie de trancas.

¿Desde qué tradiciones te acercaste al cine?

La cinefilia que se usaba en ese tiempo, una cinefilia que por supuesto estaba dominada por lo que decía yo anteriormente: el culto a la estrella y el culto al cine comercial. No había mucha diferencia y cuando me enteré que las corrientes dominantes en el mundo eran las de los franceses, o sea *Cahiers du Cinéma* o *Positif*, y que vivían de rodillas al cine norteamericano, pues me pareció sensacional porque era lo que yo conocía. Hay toda una tradición en la crítica de cine en México, con la que, por supuesto, yo estuve en contra desde mi primer artículo, que es el antiintelectualismo. Todavía en las escuelas de cine se respira antiintelectualismo, en el sentido de tratar de proteger al cine de toda contaminación de ideas reales. Tú te acercas a un crítico de cine y es muy vitalista. Actualmente, por ejemplo, no saben de dónde viene David Lynch. Nunca han visto, en toda su vida, una sola película de Maya Deren, sin las cuales, no existiría la forma fílmica de Lynch. Toda esta idea de que no importa el incidente sino la sensación del incidente, todo ese tipo de cine que antes se llamaba experimental. Estoy mezclando muchas cosas pero sí, la crítica que yo conocí en los años cincuenta, estaba muy mezclada y realmente para mí fue muy importante ver el grupo *nuevo cine,* formado alrededor de Salvador Elizondo, José Miguel García Ascot y José Luis González de León, que era programador del cineclub del IFAL y tenía un papel muy importante cuando yo me acerqué al cine en el año 58, a los 16 años. Los primeros cineclubes vienen desde los años treinta, cuarenta. Había un famoso cineclub que se llamaba *Blanco y negro*. Me llegué a acercar a esos cineclubes y, por supuesto, los universitarios que me quedaban al otro extremo, porque yo estudiaba en el politécnico de Zacatenco. Pero las personas que hacía crítica en los años cincuenta estaban muy enfrentadas, pues con gran desprecio, motivado e inmotivado, la gente del grupo *nuevo cine*, sobre todo Emilio García Riera, José de la Colina, en fin, toda esa gente, odiaban a los críticos de cine mexicano. Yo rescataba artículos que había leído en la revista de la universidad que no eran difíciles de encontrar entre viejos ejemplares. Rescataba mucho las de *Fósforo segundo*, que era el pseudónimo de Carlos Fuentes, quien incluso tiene un pequeño periodo de su carrera ensayística donde se ocupaba mucho de cine, llegando a hacer análisis. Me interesaba muchísimo el análisis, encontrar métodos de análisis era lo que yo pedía porque finalmente lo que yo encontraba en las revistas francesas, eran entelequias cinematográficas, lo que hacía Godard. No era realmente eso lo que yo buscaba. Por supuesto, yo tenía una idea muy *ingenieril:* el análisis cualitativo y cuantitativo; algo de la química: un reactivo y a ver qué pasa, o un estudio de una película como un proceso, que es algo que no encontraba, ni siquiera en los mejores amigos que tuve: Efraín Huerta y Francisco Pina. Era más su actitud y agudeza hacia el cine que su método, porque en verdad no tenían uno. Se trataba de algo totalmente impresionista y espontáneo, eso sí, de una mente bien organizada. Después me enteré, investigando, de lo que es obvio: que la crítica de cine en México, durante todos los años heroicos —desde que llega el cine a

México, hasta los años cincuenta—, está hecha por poetas. Llega el cine y los primeros que lo reciben son Luis G. Urbina y Alfonso Reyes, y después, los grandes practicantes de la crítica de cine —hay un personaje que a mí me pareció maravilloso cuando recopilaron sus notas, que yo ni siquiera me había enterado que había existido— era Jaime Torres Bodet, que al igual que Xavier Villaurrutia, era homosexual y pues su acercamiento al cine, por supuesto, eran actos de amor con los actores. Además, vivían del cine. En el caso de Villaurrutia, se dedicaba a escribir guiones, o adaptaba los guiones y hacía los diálogos adicionales, que en verdad eran poéticos. Se conoce más como poeta a Villaurrutia que como autor de obras de teatro, pero todo eso se hizo en términos de crítica de cine. Los grandes eran poetas, al grado de que, cuando me preguntan cuál es mi crítico predilecto de toda la historia del cine mexicano, yo digo que es López Velarde, que escribió tan sólo tres críticas de cine, pero ¡qué críticas! Están como para leerlas en voz alta, son absolutamente geniales. Tiene un artículo que a mí me encanta sobre las divas; una comparación de las divas francesas con las italianas y lo que representaba cada una de ellas. Escrito con esa prosa maravillosa que, en un parrafito, te definía perfectamente a Francesca Bertini, en contraposición con Suzanne Grandais, que era la niña del hogar. Incluso en México, hubo una sala dedicada a ella. Eso lo descubrí cuando hice la investigación con María Luisa Amador de todas las películas de largometraje que se han estrenado en México. Ya casi la terminamos, sale el año entrante la parte dedicada a los años noventa. La investigación abarca todo el siglo, desde el año 8, que llegó el primer largometraje a México, hasta diciembre 31 de 1999, porque después ya no hay cartelera. Hay que ir al internet y ya no queda testimonio. Ya no se puede hacer la investigación que hicimos, que era *muy padre*, de fichar todas las películas, una por una. Fue un trabajo endemoniado…

¿Cuántos años dedicaron a esa investigación?

De eso sólo 39 años. Pero aparte, de eso haces muchas cosas porque tienes que vivir. Tienes que ver todas las películas, escribir de cine norteamericano, cine extranjero y de cine mexicano, en fin, las tres series de libros que yo hago.

¿Cómo diferencias la crítica de cine del análisis cinematográfico?

Para mí son dos cosas completamente distintas. Yo siempre parto de la idea de que el crítico desmonta la película. Es como el niño que le dan un juguete mecánico y empieza a encontrar todos los engranajes y a analizar todo. Para mí, el análisis es una operación puramente formal. El problema consiste en darle una posible versión periodística/literaria —nunca he sabido muy bien cuál es la diferencia— en términos de crítica de cine. Eso sería la crítica, cuando esto lo haces, pero ya en otra versión. O sea, ya es una forma viendo otra forma. Un poco lo que decía Baudelaire: «la única crítica válida, es una obra de arte enfrentada a otra obra de arte», que es maravilloso. Claro, nunca se puede, pero hay que hacer el esfuerzo.

El análisis puede ser lo más tedioso de la tierra y para eso hay que tener un método. Andando el tiempo, yo me encontré por accidente que, a partir de mis clases de análisis cinematográfico, había yo logrado encontrar y elaborar una forma de análisis universalmente válido; para cualquier película, de cualquier época, realizador y género, que es lo que finalmente estudio y enseño a quien se deje y donde se pueda. Además, lo disfruto mucho. Sí encuentro una gran diferencia entre la crítica y el análisis. El análisis para mí, se puede convertir en un fin en sí mismo, o en un instrumento más con el que cuenta el crítico. En mi caso es eso, es un instrumento que yo tengo. Yo siempre planteo que hay cuatro operaciones que debe hacer un crítico de cine y de ser posible, al mismo tiempo.

El primero, es el de *describir* la película, encontrando lo que es realmente característico: qué tiene esta película que no tiene cualquier otra; aquello que la hace realmente ser esa y no otra. Y para eso hay que describirla, pero no describir por describir, porque escribirías una novela completa describiendo la película cuadro por cuadro, sería absurdo.

La segunda operación sería el *análisis*, que ahí es donde todo mundo que se acerca al cine, aplica instrumental de otras artes, sobre todo literarios. O sea, un análisis de la película literario, dramático, estructural, psicológico, sociológico, etc. Pero, el más importante de todos, y que sigue siendo el aglutinante, es el análisis estrictamente cinematográfico. Por decir algo, puedes preguntar a cualquiera: «¿para qué sirve un movimiento de cámara?» Había un cineasta muy chistoso, Michael Rowe, que en una conferencia de prensa le preguntaron: «¿Y por qué no mueves la cámara en tus películas?», cosa que era maravillosa, porque casi nunca llegan al extremo de ese análisis, pero sí era muy obvio que el señor estaba reñido con el movimiento de la cámara, claro, con todo el derecho de la tierra. Eisenstein tampoco lo usaba demasiado. Entonces al hombre se le ocurrió decir públicamente: «el movimiento de la cámara no lo uso, porque nada más sirve para seguir a un personaje y pues para "jalársela"». Cualquier alumno de cuarto semestre del CUEC, te puede decir tres series de categorías de análisis sobre el movimiento de la cámara, tan sencillo como eso y si no sabes eso, no entiendes nada de la película. Para poner un ejemplo, los movimientos de cámara de Julián Hernández, los usa incluso a veces para unir los tiempos, que es una idea maravillosa. No solamente él, ese solo procedimiento tiene toda una historia. Es mucho más que una cuestión puramente técnica, es una cuestión expresiva, dramática y estética. Ese análisis a mí me parece fundamental, si no entiendes eso, pues, no has entendido la película, algo esencial se te pasó. Por supuesto entre más sabes de psicología o sociología, por ejemplo, pues, mejor puedes comprender una película. Actualmente se utiliza una expresión muy chistosa: hay que contextualizar. Sí, pero contextualizar también es hablar de toda la historia del cine, que de alguna manera desemboca ahí. Eso también es contexto.

La tercera operación, sería la *interpretación*, en el sentido de, ahora sí, llegar al terreno de las ideas: qué es lo que se está desarrollando en la película, de qué está hablando, de qué estamos hablando. Ahí estoy totalmente en contra de la idea de contar la interpretación de Susan Sontag. Claro, ella estaba en contra del abuso interpretativo, que era lo que se practicaba en Nueva York; el *esnobismo* neoyorkino al que ella pertenecía, por supuesto y que era esta idea de estar en contra del abuso. Primero empezamos con las ideas y después con la película. Claramente la señora no tenía la menor idea del análisis cinematográfico, aunque hubiera

hecho películas —muy malas, por supuesto—. Sí me parece que lo realmente importante, es entrar a qué dice la película, que va mucho más allá de simplemente glosar el relato.

Ahora entramos a la cuarta operación, que son las *contradicciones internas* de la película y algo que a mí me parece que debe darse como un sobreentendido, o bien, algo que tiene que deducir el propio lector, que es el valor de la película. Yo me acuerdo muy bien, que cuando me acerqué a la crítica de los años sesenta, había críticos que eran muy chistosos, que calificaban las películas, entonces ponían: Dirección, 8; Argumento, 7; Interpretación, 10 (porque eran sus cuates). ¡Las calificaban! Era maravilloso. Había incluso un personaje que era muy chistoso, Enrique Rosado, que después fue mi cuate —durante mucho tiempo repartidor de "o-diosas de plata", y que conocía a todo mundo— que escribió en un periódico que se llamaba *Cine mundial* que salía todos los días, dedicado exclusivamente al cine, algo inimaginable. Claro, era un periódico de "encueradas", para decirlo rápido. Eso muestra la gran importancia que llegó a tener el cine en México, era un mundo en sí mismo. Estamos hablando del año 52 o 53 y se prolongó hasta los años setenta. Hay una publicación, por ejemplo, que seguramente ustedes no conocen, que se compraba en los puestos de periódicos a veinte centavos: *Novela semanal cinematográfica*. Era la novelización de las películas, salía cada semana. Esto es prodigioso porque las primeras, las novelizaba nada menos que uno de los grandes prosistas del exilio español: Adolfo Sánchez Barbudo. Esto es prodigioso, donde lo abras, lo lees y es la superprosa (lee un fragmento): «en tiempos de don Porfirio la ciudad despierta, se precisan lentamente los perfiles del caserío en un amanecer lívido que se enturbia poco a poco con los primeros rayos del sol. Desde lo alto de un campanil barroco, las campanas parroquiales llaman a misa de alba». Se trataba de novelizar una simple película de Bustillo Oro, nada menos. Después las hacía mi amigo Francisco Pina. Esto se prolongó hasta los años cincuenta. Los comprábamos en librerías de segunda mano, claro. Era la cultura cinematográfica que yo respiré, esto leí de niño. No se te olvide que la industria cinematográfica llegó a ser la tercera más importante del país, después de la plata y el petróleo.

¿En qué momento los poetas dejan de ser la referencia de la crítica de cine?

Eso cambia en el momento en que la industria, en los años cuarenta, se consolida en lo que se llama la Época de Oro mexicano, donde se da el lujo de ser hasta imperialista; de imponer los productos y los gustos en toda Latinoamérica. En gran medida porque estalla la guerra y dejan de llegar los productos de Hollywood, que empezaban a ser muy repetitivos porque la mayoría eran de propaganda bélica. Ya deja de ser esa ideología de Hollywood: los valores del pueblito, que no era más que la nostalgia de los inmigrantes que venían de Europa central o Europa del norte. Después, por supuesto, que se excluyen en Hollywood los temas fuertes gracias al *Código Hays*, que yo siempre le digo el código "ojeis", que acaba con la expresión cinematográfica. Pero durante la guerra, el cine mexicano tiene una enorme importancia, porque es el que llena el vacío de diversión que deja Hollywood. Los grandes estudios mexicanos, la gran producción, que no es tan numerosa como la actual (pero la actual está hecha para que nadie la vea). Se trataba de una época de esplendor del cine mexicano. Yo de niño, respiro ese esplendor, el *star-system* mexicano: «¿a cuál le vas, Jorge Negrete o Pedro Infante?» Mi modelo por supuesto era Jorge Negrete. No había más que modelos machos, pero prefería el macho jactancioso, que era mucho más atractivo. Era eso, había modelos de comportamiento que son los que realmente predominan. O el tipo de mujeres: la ladronzuela, la chorreada y, por otro lado, la mujer inaccesible, que sería Dolores del Río o María Félix, que eran mucho más atractivas para quienes estaban descubriendo el sexo a través del cine.

Encuentro virtual con Eduardo Williams

Gozar de su guía y caminar sus paisajes

Por Gabriel Acosta

La conversación fue muy agradable, hablamos por Skype*, a siete horas de diferencia. Eduardo "Teddy" estaba en París y yo en México. Con el micrófono de la computadora grabé las respuestas y con una grabadora externa, mis preguntas. Cuando revisé este último archivo, no se había grabado. Todo lo que quedó fueron sus maravillosas respuestas, su ritmo, su amenidad, su sensibilidad y su genialidad. De las preguntas sólo quedaron algunos restos.*

Pensé en aprovechar la invitación de la revista *Correspondencias. Cine y pensamiento*, para reflexionar contigo sobre el paisaje. He estado cuestionándomelo, pensé mucho en *Costa da Morte*, *Leviathan*, *People´s Park*, *Manakamana*, también en *Jauja* y *La Libertad*. De pronto, algo se modificó y pasé de pensar el paisaje como algo que existe y se filma como protagonista o bien, como un espacio meramente contenedor, algo que se construye; que atraviesa a los personajes, sí, pero también al director, a su cámara, y milagrosamente (es posible) también al espectador. Estuve meditando sobre el paisaje como posibilidad; como multiplicidad y subjetividad. Esto abría muchas puertas a pensarlo, por ejemplo, como una construcción fragmentaria y también, como el remanente en la memoria de los sueños. Así recordé: *Pude ver un Puma*: la continuación del diálogo, la continuidad de un presente que atraviesa el mismísimo espacio y tiempo. Pensé, «para Teddy el paisaje de una escena se conforma de la yuxtaposición de espacios diversos». Tan sólo quisiera invitarte a reflexionar juntos en el cine, tu cine. De lo ya pensado, lo sentido y lo existente; pero, sobre todo, del cine posible.

Costa da Morte aún no la vi. Justo cuando estaba en festivales, yo no estaba en festivales. Estaría bueno verla, especialmente para hablar de paisajes. De *Jauja* me habían gustado varias cosas, e igual es una versión más clásica del paisaje en mi mente, pero me gusta más cuando la persona está en relación al lugar que cuando está en relación a otras personas. Creo que es un poco lo que hago en mis películas. A veces es tan importante la relación con el espacio como lo es con los demás. Supongo que también es lo que me gusta ver en otras películas.

Creo que hay algo —que también es lo que intento—, y es sentirse como parte de un paisaje y no sólo un observador. Es desde ese lugar que me gusta estar en contacto con el paisaje, me parece que es como sentirse dentro de un sistema del cual formas parte, y eso es parte de *vos*. Me parece que hay algo de no ponerse a observar lo bello, o especial, o feo, o lo que sea, sino como ser parte de eso. Lo asocio con la película, veo cómo lo comparto y cómo a veces me sale naturalmente. Me doy cuenta que me gusta más pasar por los paisajes que observarlos quieto; ver cómo cambian, entender a las personas como parte de un paisaje más grande. Me parece que esto muestra una cierta relación con el espacio. No ver tanto la persona y el paisaje como elementos diferentes sino como partes de un mismo sistema.

En este momento, mencioné algo sobre lo dinámico y la importancia que tiene el paisaje tanto en su vida como en sus películas.

Hay algo del orden de lo dinámico. Me interesa también ver al paisaje como una especie de cuerpo que va cambiando, como cuando vas avanzando por ahí y no tienes a la persona muy cerca. La *tenés* más lejos, entonces ves como una cosa que va mutando. Pasas por un túnel y después se abre, se oscurece, se abre en algo más voluminoso, no sé… todo eso en la pantalla va siendo como una cosa, como un cuerpo que va cambiando, en movimiento. Como si explo-

raras un lugar: la imagen que va descubriendo una gran estructura que se mueve mientras avanzamos sobre ella.

Por ejemplo, en un plano bastante largo en Buenos Aires, vamos siguiendo a un chico caminando. Va por unas escaleras y después baja. Al final, está en una especie de parque. Este lugar me pareció bastante bueno y ahí, quizás, pueda conectar con lo que me preguntabas de la importancia que tiene el paisaje en la película, o para mí. Muchas veces, especialmente al principio, lo que me comenzaba a dar la idea para hacer una película era el paisaje. En *Pude Ver un Puma*, cuando vi el lugar en ruinas [Epecuén] en *youtube*, primero me impresionó mucho (como a todo el mundo), porque en un primer momento es algo espectacular. Después, pensé cómo podrían pasar por este lugar los personajes (no físicamente sino con la actitud con la que lo atraviesan), así como hablando, en su vida normal, sin hacer referencia a lo que estamos viendo. Pensé que esto podría darle una nueva posibilidad al paisaje: lo cambiaba, lo hacía entrar en duda. Si hubiera hecho un corto sobre lo que ocurrió ahí, tal vez podría haber sido interesante, pero no tanto para mí. Después descubrí que, si tenía unos personajes pasando por ahí, hablando de su vida o de cualquier otra cosa, y haciendo como si nada, se produciría la duda de si ellos están viendo lo mismo que nosotros, o si es que para ellos es completamente normal y para nosotros no. No entender bien. Me parecía muy interesante eso de que dos cosas diferentes como el paisaje y la actitud de los personajes puedan abrir tantas dudas y posibilidades; después fue que lo asocié al paisaje urbano de terrazas y al final, a algo de naturaleza. Más adelante lo fui armando, pero todo comenzó desde ahí: en el descubrimiento del paisaje.

En muchos de los otros cortos que hice, también. La primera idea venía desde ahí, como que el espacio físico me traía la idea para hacer una película. Hay un corto que hice en el que un chico entra en un túnel bajo tierra (es en Francia y en Sierra Leona), está en un jardín y abre como una tela, un tubo gigante que va para abajo. Eso me dio la idea para hacer ese corto. Después he intentado que no siempre sea así, que no sea siempre el paisaje el que me trae la idea para esa escena o para esa película, por eso me gustó ir a países o a ciudades que no conocía, para ir con mis ideas hacia el encuentro con un posible paisaje. Muchas veces no iba en busca de algo concreto sino que llevaba mis ideas y no sabía con qué me iba a encontrar. Por ejemplo, en Maputo yo no sabía bien cómo era la ciudad, y tampoco intenté averiguarlo. Fui ahí y lo descubrí estando ahí. Una vez que fui encontrando los diferentes lugares, o bien me iban dando nuevas ideas, o veía cuáles de mis ideas se iban adaptando a esos nuevos lugares. Creo que siempre, para mí, lo que cuenta la historia de la película es la imagen y el sonido, no la palabra. Siempre imagino la película como una especie de gran camino a través de diferentes paisajes. Cuando pensaba en *El Auge del humano*, muchas cosas no las pensé antes de hacerlas, pero cuando escribí el guión tenía una especie de estructura y algo sumamente importante era ese pasaje por diferentes paisajes. Para mí, eso va dando una idea de desarrollo y de cambio. Desarrollo de una narrativa, por así decirlo. Es algo abstracto que me cuesta explicar con palabras, no es lo que mejor me sale: explicar las cosas con palabras.

Sobre entrar en trance, la continuidad, y los diálogos.

A través de imaginar una larga caminada (un gran avance sobre diferentes paisajes), donde empiezan con algo suburbano, que muta hacia un espacio suburbano, pero de otra ciudad, después hacia algún tipo de naturaleza, después a otro, y después corta con algo completamente contrastado. Cuando voy pensando la película, voy pensando eso. Más allá de que algunos paisajes no los conozco en detalle, sé qué tipo de lugar estoy buscando. Después me dejo sorprender por lo que encuentro y para mí es un elemento muy importante. Creo, tal vez, cuando decido si filmo esto o lo otro, que nunca en mi vida decidí filmar algo que no fuera en relación al lugar donde lo filmo. Nunca el lugar fue un accesorio; algo que hiciera porque tenía que hacerse en algún lugar. El lugar siempre es parte de la idea, de lo que vemos como espacio, como paisaje; siempre es parte importante de la idea y su relación hacia lo otro, que pueden ser las personas o la cámara o el movimiento. Me parece que es porque intento hacer que toda la imagen hable, que no sea algo tan llevado por la palabra únicamente. Obviamente, hay palabras que me importan y por eso se habla en la película, pero me parece que el paisaje es un personaje, o varios personajes, que van diciendo lo suyo a lo largo de toda la película.

¿Cómo hacer que el otro entre en el juego, que el camarógrafo y el equipo se conecten con esa mirada tan particularmente suya? Sobre la comunicación que excede las palabras y la relación (impactante) del lugar sobre Teddy, los actores, y el equipo.

A veces me cuesta saber. Es algo de la manera de ser, o de actuar, o de en qué lugar te pones, o en qué humor estás para hacer la película. Estas indicaciones que les doy y también todo lo que no digo, todas esas cosas que parece que no importan o que no nos estresan, me parece que generan una comunicación que va más allá de las palabras, porque a veces en el rodaje me cuesta trabajo explicarles a los demás, e incluso a mí mismo, lo esencial de la película. También me doy cuenta después que hay mucho de lo que los demás se percatan por cómo hacemos las cosas más que por lo que digo, sobretodo me doy cuenta con los actores, o especialmente cuando es en otro país. Por un lado, me interesa que algunos lugares sean normales para ellos, porque uno actúa diferente en un lugar que le es normal a uno que le resulta extraño. Muchas veces actuamos en sus barrios o en sus casas, y otras veces actuamos en lugares a los que ellos nunca fueron. Me gusta tener esa doble relación con el espacio. A veces se generan cosas, que pueden ser mejores o peores; a veces están más nerviosos, pero a veces también se liberan más, inventan más cosas que cuando están en su propio barrio, donde a veces uno probablemente se siente menos libre. No sé, depende de la persona, pero me fui dando cuenta de esas cosas. Me parece también que fue importante pasar tiempo juntos, hablar de cualquier cosa y darnos cuenta que cuando hablas de cualquier cosa estás también contando. Yo estoy contándoles de mí, y ellos de ellos. Eso nos llevó a sentirnos cómodos uno con el otro, que es lo más importante para mí. Lo que yo más quería de los actores es que ellos pudieran expresarse con toda la libertad posible. No es fácil cuando estás frente a una cámara y con gente

que no conoces. Esto creo que también tiene que ver con la relación con el equipo. Pasar tiempo juntos, darse cuenta de que mucho de la película se transmite no necesariamente explicando la película. También intentar destruir las ideas previas que tienen los demás sobre el cine, o sobre lo que es hacer una película cuando no es muy parecido a lo que vamos a hacer, por ejemplo. Salirse un poco del rol de jefe o de autoridad, aunque necesitas un mínimo control sobre la dirección a la que vamos: que haya alguien que lidere un poco, pero no desde un lugar de verticalidad, y no desde un lugar de cortarles la libertad a los otros o darles más nervios o miedo sobre la situación. Siempre intento mejorar sobre esto. Aunque uno se crea muy amigable y buena onda, cuando llegas a otro país, la gente no sabe quién *sos* y piensa que *sos* un jefe. Eso les hace sentir cierta tensión con *vos*. Para mí sería importante tratar de que eso no sea tan fuerte.

En la cámara, en realidad, yo lo veo bastante simple —habría que preguntarles a ellos tal vez—: hay ciertos elementos puntuales que hacen que las cosas queden unidas. En esta película, por ejemplo, habemos tres camarógrafos, es un poco diferente la cámara, pero me parece que tiene la misma fluidez o personalidad. También tiene que ver con ciertos elementos: la relación entre actores, con el espacio y con el movimiento. Es algo que se mantiene constante.

Volviendo a pensar el paisaje, nos proponemos ir más allá del marco que encuadra una pintura. Se me ocurre, por ejemplo, que en *News from Home*, o en S*yndromes and a Century*, se crean paisajes mentales de Nueva York o de Bangkok, como si de un recuerdo se tratara. Y esos son aún claros, pero hay otros más dudosos, más heterogéneos, acaso podremos también quedarnos con un paisaje de *Aquilea en Invasión*, o con el que construye Salomé Lamas en *El dorado XXI*, o con el de *La Última Tierra* de Pablito Lamar. Ni qué decir de *Permanencias* de Ricardo Alves. Ya ves hacia dónde me dirijo, ¿cómo construyes tus paisajes, cómo los sueñas y los planificas?, ¿cuándo puedes ver el paisaje en tu mente por primera vez —esa nube de diálogos, imágenes, lugares y movimientos—?

En referencia a lo que me decías sobre la construcción del paisaje, creo que hay algo un poco intuitivo, que a veces lo pienso y a veces no. Es tratar de poner el paisaje cortando las dos dimensiones de la pantalla, siempre en una situación, o de movimiento, o de posición que le den profundidad. Es algo medio básico pero que a veces no es tan evidente y que siempre intento hacer. A veces cambia en cada escena porque los lugares son muy diferentes, pero me gusta como parte del contraste. A veces lugares muy cerrados, oscuros, o muy abiertos y luminosos. También me interesan mucho los paisajes que cambian inesperadamente. Me gusta principalmente porque en tu mente hay lugares que están separados y si caminas por un lugar y pasas por un paisaje, se ve como un mismo lugar se convierte en otro. De manera muy simple, el interior y el exterior. Antes no lo había pensado tanto y es algo que me interesó mucho en esta película: unir bastante el interior con el exterior por el movimiento. Pasa que en general en nuestra cabeza, el interior y el exterior son lugares separados y como que tendemos a cortar los espacios. También me di cuenta de esto leyendo unos poemas de un poeta chileno que me pareció muy bueno. Me inspiró a poner atención en eso. El libro se llama *Sobre cosas que me han pasado*, de *Marcelo Matei*. Habla sobre la continuidad y no me baso en eso pero sí son momentos en los que uno se siente conectado a alguien, o bien, sientes que las ideas del otro te interesan y quieres estar más atento a ese tipo de cosas.

Con respecto al idioma, nunca fue mucho problema. Confío bastante en la comunicación que va más allá del idioma. A veces me comunico con gente en un idioma que no hablo muy bien, como en francés. Pero como no quiero controlar todo en la película, no estoy tan desesperado porque todo sea como yo lo pienso. Sí intento obtener algunas cosas que estoy intentando expresar claramente, pero después, si hay algo en la traducción que se pierde o que se transforma, tal vez es bueno. Estoy abierto a eso, no estoy tan desesperado por comunicar con exactitud. Porque tampoco yo tengo esas ideas con exactitud. Por ejemplo, si hay otro camarógrafo, me gusta que él también tome sus propias decisiones, que tenga algún espacio de libertad. Nunca fue muy grave el tema del idioma. Por eso te decía de usar las palabras pero que no sean el centro de la comunicación, o el centro de la película. No darle tanta importancia a la palabra. Creo que por eso me gusta el cine, porque es la única manera que encuentro para expresarme lo más sinceramente posible.

Siento que hay películas en las que el paisaje es un accesorio, algo que queda al fondo, como para decorar la escena mientras todo sucede alrededor del diálogo.

Sí, eso me pasa a mí a veces, siento que sí hay gente que se conecta con eso, pero yo la verdad es que cuando tanto peso de la película está puesto en la palabra, pierdo un poco el interés. Me pasa que si pienso que es algo que podría leer, prefiero leerlo. Cuando leo decido yo el ritmo de las cosas, decido cuando quiero pensar en otra cosa y después volver a leer, no sé, tiene otra dinámica que me gusta más. Cuando veo una película es para recibir otras cosas que no son tanto palabras.

Hay una especie de continuidad y rompimiento, de ritmo. Quizás se ve en algunas escenas que por momentos son muy continuas, de ir caminando y que todo se va desenvolviendo suavemente, y que de pronto alguien comienza a hablar y por ahí se corta en el medio y pasa a otra escena empezada. Creo que hay una variación entre cortar y continuar. Pasa lo mismo con las ideas: no querer acomodarse mucho. O como decía al principio, que los paisajes me servían mucho para pensar las películas y después me di cuenta que no me quería acomodar ahí, o sea, seguir usándolo, pero también intentar otras cosas.

Sobre cómo se enfrenta a lo desconocido.

Llevo algunas escenas escritas que no tengo idea dónde pasan. O llevo notas, o pequeños diálogos que no son escenas. Tengo diálogos sueltos, o situaciones, o una idea abstracta de un lugar que necesito. Por ejemplo, necesito un lugar más o menos comercial, pero no sé cuál, entonces al final, después de recorrer la ciudad encuentro por ahí un mercado que me gusta mucho, y por ahí encuentro otras personas en otro mercado, y entonces termino haciendo relaciones entre diferentes espacios.

En general hay cierta idea de querer descubrir la ciudad y a la vez lugares diversos en la ciudad, y no quedarse con solo un tipo de lugar. Buscar lugares que muestren la ciudad diferente a la ciudad. Igual la idea no es mostrar la ciudad como una ciudad, como esta ciudad, sino mostrar diversidad de espacios en un mismo lugar. Por ahí quería ir más a los suburbios, o más al centro, a lugares oscuros, más en lugares extraños y caminando descubrí un lugar que era toda una barranca que empezaba en un parque bien cuidado, después, una barranca oscura que terminaba en una avenida. Empecé a pensar: «aquí tengo que hacer una escena», empecé a pensar cómo era, qué diálogos que tenía irían bien con esa escena, qué personas que conocí podían ir bien. Ahí se empezó a formar. Lo más concreto son diálogos y situaciones. Por ahí quería que hubiera una escena con alguien corriendo, después imaginé dónde podía ser, después pensé que debería ser un lugar con mucha gente. Pasé por una rotonda que me gustó, fui uniendo diferentes cosas que tengo para formar una escena o algo así.

A Filipinas fui porque la vi en un lugar en internet y me gustó, y dije «tengo que ir ahí». En ese caso sería un poco como lo clásico que hacía antes: ver un lugar y decir «filmo ahí». Después, todo lo que había imaginado en ese lugar, no lo encontré. Quería filmar en unos árboles medio raros que había en la zona, supuestamente, pero después no los encontré. Había muchos agujeros en la zona y quería filmar un agujero creado por un terremoto, pero no me dejaron ir. Terminé encontrando esta laguna, con ese lugar al lado, y me gusta cómo se relaciona con el agua del principio especialmente; con la inundación donde el chico pasa caminando por el agua marrón y al final están todos nadando en el agua. Diferentes maneras de usar el agua, o de convivir con el agua en diferentes lugares. Todo se fue formando así: no encuentro esto, pero encuentro lo otro, entonces qué es lo que encuentro. Primero quería una escena con dos personas en esos árboles extraños y al final como encontré este lugar con agua, pensé que tenía que haber muchas más personas. Además de querer aplicar ideas a lugares, también ser capaz en la adaptación. Adaptarse a situaciones o a lugares, eso es lo que intento aprender cada vez más. Es la única manera en la que puedo hacer estas películas, si soy capaz de adaptarme. Si quieres hacer una película en tres países y viajando, no te queda otra que adaptarte a todo, pero eso es bueno si lo sabes usar. Bueno, eso es lo que intento…

Sobre las transiciones.

Hace mucho tiempo que me gusta mirar hormigas. Fue una especie de descubrimiento cuando vivía en la casa de mis padres en Buenos Aires. Había un pequeño jardín y yo estaba ahí, solo y aburrido. Miraba las hormigas, les sacaba fotos y descubría cómo mirándolas muy de cerca puedes ver cierta personalidad, o ver bien cómo se mueven. Después fui pensando cómo ese gesto de mirar algo en detalle te puede llevar a otro mundo, transportarte a otra manera de vivir, al mismo mundo. Me gustó eso de tener una hormiga tan cerca y a la vez sentir que es un mundo tan lejano. No tengo idea cómo la hormiga siente el mundo, o cómo es consciente del mundo. Hay algo de esa cercanía y lejanía, de esa simpleza de mirar algo, que te lleva a algo muy loco y muy inentendible para *vos*. Tratar de ponerte en el lugar de esa hormiga es algo muy raro y muy lejano, y a la vez está ahí, está conviviendo con *vos*, aunque no te des cuenta. Todas esas cosas me empezaron a parecer muy interesantes. Después leí un libro de una mimercóloga — los científicos que estudian las hormigas—, que me pareció genial. Trataba sobre la comunicación entre las hormigas. Tenía muchos datos muy buenos, pero siempre va a quedar algo extraño: el mundo que nunca vas a comprender, más allá de que puedas estudiarlo y que puedas ir entendiendo cosas de su modo de vida.

Una vez creo que leí que la colonia más grande de hormigas en el mundo va desde Estados Unidos hasta México, es mega gigante y todas son como de la misma familia, así si se huelen entre ellas está todo bien, y si pasa una de otra familia, la matan porque huele diferente. Creo que eso me dio la idea de conexión, obviamente ellas no van caminando de un lugar a otro, pero están conectadas por el mismo aroma, por si se llegan a encontrar.

Cartas al futuro

Entrevista a Jonathan Rosenbaum

Correspondencias

Mutaciones del cine contemporáneo *es un libro fundamental para toda persona interesada en el pensamiento cinematográfico. Entre las riquezas de su contenido, se encuentra un intercambio epistolar sobre las transformaciones ocurridas en la cinefilia con el cambio de siglo, mantenido por un puñado de grandes críticos de los cuales, Jonathan Rosenbaum (Alabama, 1943) funge como uno de los coordinadores. Esta entrevista electrónica, traducida del inglés, busca indagar en el estado actual de aquellas cartas, de la mano de uno de los referentes más importantes de la crítica de cine en el mundo.*

Hace casi dos décadas que se publicaron por primera vez las cartas de *Mutaciones del cine contemporáneo.* Nos da la impresión que, en estas correspondencias, cada uno tiene muy clara su genealogía cinéfila y su línea de pensamiento en torno al cine. En cambio, para los críticos más jóvenes no parecen estar tan claras las tradiciones de la crítica cinematográfica. Hay, tal vez, una confusión de los referentes históricos, propia del internet y los grandes flujos de información. ¿Cómo piensas que la cinefilia y la crítica de cine han cambiado desde la publicación de *Mutaciones*?, ¿cómo abordar la crítica cinematográfica desde este desconocimiento de la tradición fílmica?

No estoy seguro si concuerdo con su suposición sobre la ignorancia de los cinéfilos más jóvenes. Mi experiencia sugiere que ellos son, o más ignorantes, o más sofisticados respecto de la historia del cine y la historia de la crítica de cine que los cinéfilos de mi generación. Es importante reconocer que los cinéfilos de hoy tienen mayor acceso a más películas y más textos de críticas que lo que tenían los cinéfilos de hace medio siglo. En realidad, es difícil comparar ambas situaciones porque los procesos de disponibilidad por los que atraviesan las películas y los textos no son los mismos, y al mismo tiempo, está claro que los cinéfilos en la actualidad, tienen acceso a más películas y textos de los que yo tuve cuando recién descubrí el cine como una forma de arte en los sesenta. Por supuesto, teniendo más acceso puedes también caer en una mayor confusión debido a la cantidad de opciones, pero yo insistiría en que es más importante la calidad de los espectadores y lectores que la cantidad. En mi experiencia, los cinéfilos más jóvenes que saben lo que buscan, ven más y leen más, que los cinéfilos de mi generación en los años sesenta.

En el libro que escribiste junto a Mehrnaz Saeed-Vafa sobre la obra de Abbas Kiarostami, haces referencia a *La casa es negra* de Forugh Farrohzad, explicando que se trataba de una película de difícil acceso. Hoy en día, esta película se encuentra online, e incluso para los hispanoparlantes, circula una versión subtitulada al español. Además, —como pasara con el surgimiento de los sistemas de reproducción casera como el BETA y el VHS en su momento, que revolucionaron la forma de aproximarse a las películas pudiendo, por primera vez en la historia, revisar las películas una y otra vez—, hoy en día, el surgimiento de las plataformas de *streamig* y de descargas ilegales, permite tener entrada a una enorme cantidad de cintas casi de cualquier parte del mundo en instantes. ¿Cómo ha cambiado este acceso y disponibilidad de las películas al cine mismo?, ¿cómo consideras que eso ha influido en las nuevas generaciones de críticos de cine?

Contesté mucho de esta pregunta en mi respuesta anterior. Básicamente, yo creo que los espectadores de hoy son más ignorantes y más conocedores de lo que solían ser. Más ignorantes, porque están más influenciados por la publicidad y el desconocimiento de las grandes corporaciones sobre lo que poseen; pero también, más sofisticados por las opciones y oportunidades que tienen

aquellos que saben con claridad lo que están buscando.

En el mismo libro de Kiarostami, dices que como estadounidense, no tienes derecho a ver a Kiarostami principalmente como un artista iraní al no saber realmente en qué consiste ser iraní, y por lo tanto, lo entiendes más como un cineasta mundial. Nos interesa mucho tu posición de crítico estadounidense, en relación a las distintas cinematografías del mundo, incluida la de tu país, que tiene una gran influencia más allá de sus fronteras donde, por lo tanto, la idea de lo local queda trastocada. ¿Cómo es tu aproximación a la cinematografía estadounidense a diferencia de otras cinematografías?, ¿cómo se puede entender el cine estadounidense desde la categoría de lo local y lo global?, ¿es conveniente seguir hablando de cinematografías locales?

Alexander Horwath tiene una interesante discusión sobre las cinematografías "locales" en su carta de 1997 en *Mutaciones del cine contemporáneo*, —cinematografías en las cuales «sus dialectos son demasiado específicos como para poder insertarlos en el comercio mundial de bienes. Por ejemplo, en Austria: Wolfgang Murnberger (actualmente) y John Cook (en los setenta); en Alemania: Michael Klier, Helge Schneider. O en Kazajistán: Darezhan Omirbaev. E incluso en Hollywood: Albert Brooks. Cada uno de nosotros podría pensar en otros veinte.»—. Algunos otros directores estadounidenses "locales" podrían ser Richard Linklater (Austin, Texas), John Waters (Baltimore), y el difunto George Romero (Pittsburg). Y también, se podría hablar en cierta medida de críticos cinematográficos "locales": para bien y para mal. J. Hoberman es un crítico de cine muy de Nueva York. ¿Soy yo un crítico de cine de Chicago en el mismo sentido? No lo creo. Como señalo en mi página de *Facebook*, trabajo y duermo en Chicago, pero mi hogar es básicamente el internet (y mi lugar de nacimiento fue un pequeño pueblo en Alabama). En cualquier caso, aunque los recursos de Internet a veces nos obligan a repensar lo que entendemos por "local" y "global", creo que estos términos siguen siendo significativos.

En distintas ocasiones has mencionado que una de las funciones centrales de la crítica cinematográfica es la información. Es algo que nos llama mucho la atención, pues a menudo lo que más circula es información, pero existe poca reflexión y detenimiento frente a ésta. Nos gustaría que ampliaras esta idea.

Uno no debe olvidar el problema de la desinformación, que sigue siendo hoy tan extendida como siempre. Por ejemplo, la desinformación sobre que Carl Dreyer tuvo una estricta educación religiosa, que se copia y se re-copia sin cesar de fuentes erróneas —tal vez en parte para explicar los temas religiosos de muchas de sus películas—, a pesar de que Dreyer no era religioso. Y a veces la supresión o simple omisión de información tiene consecuencias ideológicas: el hecho de que *Rosetta* de los hermanos Dardenne inspiró una nueva ley en Bélgica conocida como la "ley Rosetta" que elevó el salario mínimo para adolescentes, es una pieza crucial de evidencia para aquellos que insisten en que las películas no pueden cambiar o afectar el mundo, pero esta información falta en la mayoría de los escritos sobre la película.

Para terminar, queremos preguntarte qué opinión te merece el Cine mexicano en la actualidad. ¿Has podido ver algo?, ¿hay algo que te interese particularmente?

Lo siento, pero no estoy en condiciones de responder a esta pregunta. Por un lado, ya no trabajo haciendo reseñas de cine, y los únicos festivales cinematográficos a los que asisto son los que me invitan —y el único festival al que he asistido este año fue *II Cinema Ritrovato* en Bolonia, que sólo muestra restauraciones de películas más antiguas—. E incluso, si asistía a varios festivales cada año, era sólo porque fungía como miembro del jurado, lo que limitaba las películas específicas que tenía tiempo para ver. Además, incluso si todas las grandes películas mexicanas llegasen a Chicago (lo cual no es algo que ocurra), no tendría ninguna manera segura de saber cuáles debo ver. Así que me temo que no hay una manera razonable para tratar de responder a su pregunta.

A la orilla de un río

Entrevista a Gustavo Fontán

Correspondencias

La filmografía de Gustavo Fontán (Banfield, 1960) se dio a conocer en México a partir de la retrospectiva organizada por el Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM) en 2014. Recientemente, El limonero real *(2016), la última película de una trilogía dedicada al río, fue estrenada en la Cineteca Nacional. Esto nos motivó a tener un acercamiento con él —vía e-mail, por cuestión de geografías—, para profundizar en su interés por la escritura, la narración y la materia fílmica. Gustavo es, sin duda, un discreto e incisivo trabajador de la mirada.*

En *El limonero real*, tanto el cine como la literatura son llevados a sus fronteras, constituyendo la película en un irremediable cruce entre ambos. ¿Qué te interesa del encuentro de estas dos formas de lenguaje?

Creo que la respuesta podría tener forma de árbol con distintas ramas. Recorreré algunas de ellas:

a- Como los más grandes artistas Juan José Saer, el autor de la novela *El limonero real*, se pregunta por el lenguaje. Se hace una pregunta que podríamos pensarla como elemental pero no lo es: si voy a escribir narraciones, ¿qué significa narrar? Esta pregunta es profundamente política porque se vuelve rebelde a los supuestos y a los discursos cristalizados, y entiende la literatura y la cultura como un campo de tensiones. La idea de la cultura como algo hecho, positivo, le provoca una reacción lógica: yo con esto no tengo nada que ver.

Frente a esa pregunta, Saer toma una posición: borrar los límites entre narración y poesía. La sencillez de este enunciado puede encontrar la verdadera dimensión, la más profunda, la más compleja, en la lectura de sus libros. Experiencia nueva, inédita de lectura, y por lo tanto exigente. Como si debiéramos también nosotros aprender a leer.

b- No podría dar cuenta de todos los procedimientos que involucra esta posición de Saer frente a la idea de narrar. Sólo quiero hacer mención a uno que siempre me impresionó. Narrar implica una operación doble: fijar y borrar. Fijar en varios sentidos. Por la delimitación de un territorio, esa zona que conforma la ciudad de Santa Fe y las afueras, por la reiteración de personajes, por la mención de lugares que podemos identificar en el mundo real, por el materialismo estricto, es decir, por recortar, para la narración, fragmentos de objetos, rostros, luces y sombras, árboles y perros, calles y caballos. Por decirlo con palabras del propio Saer: «[la narración] debe surgir del tratamiento especial dado a la materia real.» Pero a su vez, todo eso está sometido a otro procedimiento: lo afirmado enseguida queda desestabilizado, puesto en cuestión, abismado, ausentado. Lo afirmado involucra también, de alguna manera, su propia fuga, como si nada pudiera escapar, uso la palabra vacía de religiosidad, porque así lo haría Saer, al misterio. La narración entonces pone en cuestión, como lo hace la poesía, cualquier discurso cerrado sobre el mundo y restituye para lo real la conciencia del enigma.

c- Otra cosa que siempre me impresionó, y me hizo pensar mucho en las construcciones del lenguaje del cine, está en el modo como toma astillas del mundo para construir una visión. Narrar sería de alguna manera, para Saer: «sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y de memoria para armar una imagen.» Los modos de superponer imágenes, recortar planos, y en la manera en que esas imágenes accionan unas sobre otras, no por la continuidad narrativa, sino por la continuidad que le otorga la mirada a esos fragmentos —en principio caóticos— del mundo, encontré procedimientos que me interpelan y me obligan a amplificar la pregunta de Saer: ¿qué significa narrar en cine?

d- Se suele usar una palabra para medir, de algún modo, la relación entre una película y el texto que le da origen, cuando existe un texto literario previo: fidelidad. Si uno intenta recorrer los alcances de ese concepto se encuentra enseguida con un callejón sin salida. Ese abismo es inevitable porque la materia constitutiva de los dos lenguajes es diferente. Por eso, el movimiento de adaptación tiene un doble signo: el amor por un texto y la violencia del desprendimiento. Una película debe crear su propia lógica, fundada en el lenguaje que lo constituye; para ser debe olvidarse del texto que le dio origen.

El lugar donde se circunscribe el filme, parece ser algo más que una simple locación. ¿Cómo te acercas al espacio en el que filmas?, ¿cómo interviene o transforma este paisaje la película?, ¿crees que la particularidad del lugar impone ciertas reglas en la puesta en escena?

El trabajo que me interesa hacer en cine tiene un punto central en la interacción con la materia del mundo: el espacio, la luz, los sonidos, los rostros. En este caso, el río, la potencia del río, la orilla, el movimiento de la luz, las dificultades físicas de los traslados, no podían no ser tenidos en cuenta. Los personajes están inscriptos en un ámbito. En este caso la naturaleza, con su enorme belleza, pero también con su hostilidad. Las crecientes, por ejemplo, son un mal recuerdo y son una amenaza, se vive en esa inestabilidad.

Ahora, la materia es el punto de partida, los fragmentos capturados en el rodaje con la conciencia de que la particularidad de un rostro, por ejemplo, puede dejar una cicatriz en la imagen, no serían nada sin la concepción precisa que implica la puesta en escena, el modo de mirar el mundo. Por eso debemos considerar dos movimientos: la atención sobre la materia, por un lado, y algo que podríamos llamar la invención, por otro, que posee dos patas para mí: el modo particular de mirar durante el rodaje y la construcción concreta de esa mirada en el montaje. Diego Poleri, el fotógrafo y Mario Bocchichio, el montajista, hicieron un enorme trabajo en ese sentido.

Nos gustaría que nos compartieras cómo pensaste el elemento sonoro de la película, que parece, por un lado, ser el eje sobre el que se soporta la película y al mismo tiempo, lo que permite su misterio y propagación.

Abel Tortorelli, el sonidista de la película, tiene una sensibilidad exquisita. *El limonero real* cierra el ciclo del río (lo completan *La orilla que se abisma* y *El rostro*) y Abel hizo el sonido de las tres. Había una enorme capa de materiales sonoros y de experiencia perceptiva en esa zona del río Paraná de la que partíamos para construir el mundo, que Abel capitalizó de una gran manera. La emotividad de la película se posiciona en Wenceslao, en su subjetividad, en el modo que vive esa doble ausencia: la de su hijo muerto y la de Ella, su mujer, que desde hace seis años no abandona el luto. Hay una secuencia en la que Rosa, la hermana de Ella, la va a buscar después del almuerzo para que participe de la ceremonia de fin de año y vuelve enojada porque no la consigue convencer. Wenceslao le pregunta: «¿qué hacía?». «Ni mierda», responde Rosa, y agrega: «Debería haber ido y enterrarse con él». Y Wenceslao le contesta: «Ella no, yo». Hay que seguir adelante, la vida sigue para Wenceslao y para todos ellos. Pero Wenceslao no puede dejar de preguntarse a cada momento si alguna vez, Ella le perdonará el hecho de estar vivo. Entonces, en el comienzo del trabajo, Abel se preguntaba y me preguntaba cómo escucha Wenceslao. Lo que decidimos es que la realidad, desde la subjetividad de Wenceslao, sólo podía ser percibida como algo imperfecto. Por eso, las suturas entre los planos de imágenes o la sutura entre el plano de imagen y el plano sonoro, es sólo aparente. Por todos lados se cuela el sentimiento de Wenceslao y el misterio. Como si el mundo estuviese rasgado. Como si los actos cotidianos no perdieran la conciencia de la muerte.

Hay diferentes momentos notables de la película. Uno, por ejemplo, cuando Wenceslao se sumerge en el río, y automáticamente la materia del filme nos hace ver distinto; hay una transformación en las coordenadas sensoriales. ¿Qué te interesaba de estos pasajes y el juego de percepciones?

Como te decía anteriormente, queríamos profundizar la percepción de Wenceslao, tironeado constantemente entre la vida y la muerte. Wenceslao no deja de hacer las tareas cotidianas: rema, corta limones, duerme, mata a un cordero, come, camina, pero la idea del hijo muerto, reactivada constantemente por la persistencia de su mujer en el luto, no lo abandonan.

La escena a la que hacés mención concentra esa tensión. Wenceslao se arroja al río pero algo lo empuja para abajo, y queda ahí un tiempo más largo de lo que entendemos posible. Primero se resiste, después no, y lo vemos fragmentado, y vemos la luz y la línea de árboles y el cielo, desde esa inmovilidad ahogada. A partir del sentimiento de Wenceslao, la mirada sobre el mundo se modifica, tiempo y materia se alteran.

Finalmente, una pregunta un poco por fuera de *El limonero real.* Consideramos que la cinematografía argentina es una de las más interesantes en la actualidad. Hay una variedad de propuestas: Martel, Poliak, Llinás, Campusano, Fontán, Williams, Trapero, Alonso, Prividera, entre muchos más; una especie de voz propia, con sus constelaciones y rasgos. También existe un intenso ambiente de discusión sobre lo político, lo estético, lo generacional, las formas de representación; y, desde luego, el surgimiento de importantes escuelas de cine. Quisiéramos saber en primer lugar, cómo ves tú este panorama, si consideras necesario hablar de una cinematografía nacional, además de cuáles son sus componentes homogéneos y heterogéneos y, en segundo lugar, qué posición crees que ocupas al interior de este mapa.

El cine argentino es de una enorme riqueza. Hay directores con mirada propia y estilos reconocibles. No creo que la causa sea única, son múltiples: escuelas de cine, el papel de cierta parte de la crítica, por ejemplo. Pero me parece que uno de los factores centrales tiene que ver con el sosteni-

miento durante varios años, a partir de la Ley de Cine de fines de los 90, de los subsidios al cine. El efecto en el tiempo es éste. Los subsidios permiten pensar al cine por fuera de las leyes de mercado, comprendiendo las implicancias culturales, sociales y políticas que significa poseer miradas múltiples sobre el mundo. Por eso, toda la comunidad audiovisual argentina está en alerta por distintos movimientos amenazantes que ha hecho el gobierno de Macri en relación al cine y en consonancia con los lineamientos de sus políticas.

No me pienso en el mapa. Hago películas, las más genuinas posibles.

CRÍTICAS

Kiro Russo y su *Viejo calavera*

Viejo calavera (2016) de Kiro Russo

Por Carlos Rgó

El padre de Elder Mamani —interpretado por Julio César Ticona— ha muerto. Su abuela y su tío son los únicos que verán por su bienestar. Cuando su tío Francisco —Narciso Choquecallata— le consigue empleo en una mina, para Elder es el primer paso hacia un laberinto sin luz. Elder está perdido y su relación con la sociedad está rota.

Kiro Russo en su cortometraje *Juku* (2011) ensayó las posibilidades de la imagen-movimiento dentro de una mina en Huanuni, Bolivia, escenario donde se desarrolla la mayor parte de su primer largometraje: *Viejo calavera*. El ejercicio sirvió de preludio para que su película reafirme las formas precisas y estilizadas. Las secuencias se cortan en negro y termina en él: característica no arbitraria en el cine de K. Russo. El encuentro con el rigor geométrico de vena plástica puede comprobarse en sus trabajos previos como *Enterprisse* (2010) o *Nueva vida* (2015), además de la mencionada *Juku*, tríada de cortometrajes producidos por *Socavón Cine* que sirven de antesala para su *ópera prima*.

Kiro Russo, Carlos Piñeiro, Miguel Hilari, Pablo Paniagua, forman parte de *Socavón Cine*, un equipo que produce y busca recursos para filmar dentro y fuera de Bolivia. Los mismos que han colaborado a lado del director Jorge Sanjinés y reivindican una técnica formal para focalizar historias en Bolivia. Se ha dicho que este grupo busca reactualizar los temas de Sanjinés, y han encontrado una forma en el cine boliviano para dialogar, y distanciarse, de las cinematografías nacionales de Boulocq o Bellott. Y, por supuesto, en diálogo también con las cinematografías extranjeras. Kiro Russo filma encuadres que parecen heredados de *Caballo dinero* (2014) de Pedro Costa, secuencias de engranajes y movimientos de máquinas a la manera de Eisenstein y un intertexto que coloca la venganza de un Hamlet boliviano en la pantalla grande. Aunque la gran referencia en *Viejo calavera* no es un cineasta sino un fotógrafo suizo: Jean-Claude Wicky con su mirada para retratar mineros.

A Kiro Russo le interesa el documental para hacer una ficción. Aunque como diría Pedro Costa: «toda película es un documental de su propia filmación». Los puntos de fuga, la plasticidad de los interiores y los bloques de sonido fuera de campo, exploran las posibilidades de la luz y su ausencia, para retratar al personaje minero tan característico en el cine de Bolivia. En este caso, con diferencias evidentes. El ambiente de la mina no juega al melodrama, el documental periodístico o la propaganda sensiblera para retratar la vida de los mineros en el socavón. *Viejo calavera* posee una distancia de esos elementos que hace evidente la falta de peso narrativo, para dejar que el espectador haga por la película lo que ella misma no hace…

La película encuentra su fuerza en la dirección para controlar las señales que atienden a Elder Mamani y al universo sociocultural que le da vida. Kiro Russo buscó la entonación de las palabras que nacen del relato oral, el mismo que recorre a los hombres que trabajan en el interior de la mina y se regocijan después una jornada laboral. No es común que un largometraje se filme dentro de una mina. Kiro Russo cuenta que tuvo que suspender varias veces la filmación porque las cámaras no resistían las jornadas. Una de las razones para pensar por qué hoy no se hace tanto cine rural en Bolivia; además del presupuesto que supone. Algunos datos aseguran que el 74% de las películas bolivianas exhibidas entre 2003 y 2013 fueron filmadas en la ciudad y solo una minoría en espacios rurales. *Viejo Calavera* es una anomalía que deja un buen sabor de boca si se tiene presente su dificultad para extraer imágenes de una mina y el auge de las historias urbanas de los últimos años en el cine boliviano.

Las ficciones que integran las historias del mundo minero en Bolivia son muchas. No solo en cine, también en literatura. Un ejemplo de ello es la novela de Fernando Ramírez Velarde, *Socavones de angustia* (1947). Respecto al cine, *Viejo Calavera* se inserta en una pléyade de obras como *Yawar Mallku* (1969) escrita por Óscar Soria y filmada por Sanjinés, este último autor de obras como *Aysa* (1965) o *El coraje del pueblo* (1971), hasta *Jucus Ninjas* (2013) filmada en Potosí y en Oruro por Juan Carlos Soto. Cineastas como Jorge Ruiz, Tonchy Antezana y Ramiro Conde, también han filmado mineros en Bolivia. Sin embargo, el minero como personaje cinematográfico boliviano, del cineasta Jorge Ruiz hasta Kiro Russo ya no tiene las mismas imágenes sosteniendo su figura.

La realidad es compleja, de áreas plurales y diferenciables, algunas asociadas entre sí, que no justifican una sola mirada al centro de sus relaciones o actividades. Las fibras de la idiosincrasia del boliviano que se desarrolla en un centro minero, es parte de la temática que *Socavón Cine* con el apoyo de trabajadores y sindicatos de las minas encuentran en formas alternativas de producción, para filmar con rigor formal temas poco visibles de la sociedad minera boliviana. Los trabajadores y los sindicatos mineros se incorporaron al equipo de no-actores que aparecen en *Viejo calavera*.

En el cortometraje *Enterprisse* (2011), Kiro Russo cuenta cómo el cargador de un Woody enorme —sí, el de Toy Story— camina hacia un parque de diversiones para asombrarse de la utopía moderna. En *Viejo calavera*, el personaje también camina, pero dentro de un laberinto de roca con una pequeña luz que le observa en el horizonte. Elder sigue vivo por una suerte de ficción. El alcohol, fuente de vida y regocijo para unos, será la condena que cargará en sus manos.

El título de la película es un modismo de las abuelas en Bolivia para nombrar a personas que no sientan cabeza, no se casan y no quieren dejar la fiesta. No seas un "viejo calavera" les dicen las abuelas. Vean *Viejo calavera*, les dice el director de la película, *Socavón cine* y el autor de este texto.

(01) R. Bresson / Matar a una sombra

Los ángeles del pecado (1943) de Robert Bresson

Por Eduardo Cruz

Si oíste la palabra por la que Dios
te une a un ser, no escuches las otras palabras.
Son sólo un eco de la primera.
Catalina de Siena

La vocación, cuando es descubierta, tiene el poder de cambiar definitivamente el rumbo de una vida. En el caso de las personas adeptas a la fe cristiana, dicen, se manifiesta como fuerza de la naturaleza, un impulso irreprimible que los lleva a desafiar los órdenes establecidos, siempre al servicio de una causa superior. Conocidos son los casos del rey Luis IX de Francia, que por influjo divino acostumbraba lavar los pies a los mendigos o el de Juana de Arco, joven campesina elevada a líder militar en el nombre de dios, ambos convertidos luego en santos.

Como ningún otro, el cine de Robert Bresson es un cine sobre el poder de la vocación y sus consecuencias, uno de los temas centrales en su obra ya desde el amanecer de su carrera. En *Los ángeles del pecado* (*Les anges du péché*, 1943), su *opera prima*, el llamado a la santidad recae sobre Anne-Marie, joven de clase acomodada que decide internarse en un convento dominico dedicado a la rehabilitación de mujeres recién liberadas de prisión, abandonando así su condición privilegiada para, pese al ruego de su madre, tomar los hábitos como cualquier otra "descarriada" y dedicar su vida al rescate de otras mujeres. La aparición de Thérèse, mujer engañada, presa a pesar de ser inocente y en búsqueda de una venganza definitiva, que acepta internarse pero sólo bajo sus propios términos, desata la pasión de Anne-Marie y justifica sus decisiones. Entre ellas se crea una relación antagónica, pues mientras la primera pretende esconderse y pasar desapercibida dentro del convento, Anne-Marie la convierte en el blanco público de su devoción, convencida de haber encontrado su camino en la redención de Thérèse. La realidad sobre las motivaciones de Anne-Marie queda ambigua, poco iluminada, pero lo que sí está a la luz son sus apasionadas acciones.

La comparación no es vaga pues en esencia *Los ángeles del pecado* es un filme sobre la luz y la oscuridad, a nivel moral en el fondo y físico en la forma. La cinta se construye entre siluetas, sombras y claro oscuros. Filmado casi por completo en interiores —tal vez debido a su contexto temporal—, expande sus posibilidades espaciales/narrativas a partir del uso preciso de la luz. Es por eso que la cárcel y el convento, ambos sitios de reclusión, aparecen sin embargo como lugares opuestos, de castigo y de libertad respectivamente. Lo mismo que Thérèse y Anne-Marie; mientras Thérèse se nos muestra desde las tinieblas, llena de rencor, Anne-Marie aparece casi siempre iluminada, impoluta, denotando la superioridad moral de sus actos. Hay además en este juego de proyecciones un intercambio: a medida que el conflicto avanza y Anne-Marie pierde los favores de la madre superiora, la oscuridad la absorbe. «El azar no existe, todo en la vida es signo» enuncia, mandato que alumbra su espíritu y que la lleva también, cual cervatillo en la carretera, a su fin, convirtiendo su esfuerzo en sacrificio, y convenciendo a la congregación que su voluntad respondía a intereses más grandes que sólo su orgullo personal. La notable toma que cierra el film, casi un preámbulo, contiene todo el drama en las manos de Thérèse, ahora iluminada en su totalidad, por dentro y por fuera, transformada y redimida gracias a Anne-Marie, lista para purgar su alma por los pecados cometidos.

En este primer filme, que realiza con ya más de 40 años, Bresson comienza a delinear algunos apuntes respecto de su posterior estudio sobre la relación del sujeto frente al azar y la fuerzas secretas que modelan sus decisiones. En este caso la noción de vocación aparece en un sentido optimista, potencia que ayuda a encontrar el camino.

Su hermosura anochecida

La casa es negra (1962) de Forugh Farrojzad

Por Rafael Guilhem

Hablo desde lo hondo de la noche.
Desde el extremo de la oscuridad
y desde el fondo de la noche hablo.
Si vienes a mi casa, trae para mí una lámpara
y una ventana para ver la dicha
de la calle que bulle.
Forugh Farrojzad, *El regalo*

Si las palabras de este poema fueran una descripción de Forugh Farrojzad sobre lo que es el cine, atenderían con gran precisión su mirada y el temblor de sus preocupaciones. ¿Cómo ver desde el interior de la noche, desde una ventana y con una lámpara? Son cuestiones físicas que no dejan de ser poéticas. Objetos, fenómenos y moldes que responden a un formato de la indagación y un sitio para la contemplación. Ella, por su posición de mujer replegada a la oscuridad, desarrolló con virtud la visión nocturna, la de entender con exactitud cómo perderse en los senderos de esa negritud. Desde su poesía, Forugh Farrojzad desgarra los lugares de encierro, como condenas donde la búsqueda de belleza implica una cierta libertad: los vórtices de «una jaula de pájaros llena de lamentos», los recuerdos de «un cuarto tan grande como la soledad», un amanecer donde «toda mi existencia es un verso oscuro» y la hermosura anochecida de un leprosario en las afueras de Tabriz (al noroeste de Irán) en *La casa es negra* (*Khaneh siah ast*, 1962), su única película, que subyace como una de las más profundas de la historia secreta del cine y que es, como dice Jonathan Rosenbaum, «una de las pocas fusiones logradas de poesía literaria y poesía cinematográfica».[1]

Tendida entre los versos recitados por la suave voz de la propia Farrojzad, pasajes del Corán y las imágenes y sonidos tan materiales y documentales, esta obra de corta duración posee una atmósfera aural, entre el sueño y la más rocosa realidad; como un viento que une un cierto espíritu de invisibilidad con los objetos que afecta tangiblemente a su paso. Esta sensación se percibe pensando antes que nada en sus sonidos: susurros, silbatos, tambores, flautas, aplausos, cantos de aves, bullicio y por supuesto, silencios. Si nos detenemos únicamente en la escucha, podemos encontrar un ritmo, un montaje que reorganiza la realidad con la misma fragilidad que la poesía alimenta sus palabras de lo indecible. Lo que otorga esta poesía cinematográfica es la densidad de un mundo, la apertura de una existencia irreductible, y por tanto, el territorio de cualquier cuerpo, que aunque permanezca desterrado, posee una presencia y una vida. Esa es la perfección de la obra cinematográfica de Farrojzad: constituir que, aun en el encierro y en la oscuridad, las cosas no desaparecen. En ese sentido *La casa es negra* antecede no sólo los salones de clase en las cintas de Kiarostami, por sus pizarrones y dimensiones infantiles del juego, también obras tan enigmáticas como *L' ordre* (1973) de Jean-Daniel Pollet, desarrollada en un leprosario en la isla griega Spinalonga, que se acerca al otro mediante la opacidad de la poesía, esa línea que te acerca y te separa en un mismo gesto. Una isla, un leprosario o una jaula son los confines de una humanidad que sofoca su reflejo.

Hacia el final de *La casa es negra*, la comunidad va caminando hacia la cámara mientras ésta retrocede. Las personas se detienen, y las puertas del leprosario comienzan a cerrarse frente a nosotros, dejándonos fuera. Este motivo de la puerta que nos aparta de los acontecimientos de la película, ha sido retransmitido innumerables veces en el cine. Pedro Costa lo explicó con un gran sentido en una conferencia dictada en Tokio,[2] donde habla de las puertas como el límite hacia lo que se puede ver o no. Una puerta te dice: «ya no puedes mirar más», o bien, «no alcanza la mirada para lo que sigue, debes quedarte fuera». Es la separación entre el cine y la vida. Porque ese acto, dice el realizador lusitano, es el que te permite ver de verdad, no identificarte y verte a ti mismo en la pelícu-

la, sino ver realmente lo que se presenta en la película. Es «el cine como el arte de lo que falta». Esa ramificación emerge en *La casa es negra*, una película de lecturas ilimitadas, pero de una sustancia intensamente concentrada, donde lo que permanece, es que la luz no siempre muestra lo más importante

Notas:

[1] Jonathan Rosenbaum y Mehrnaz Saeed-Vafa, *Abbas Kiarostami,* Argentina, Los ríos editorial, 2012, p. 16.

[2] Se puede consultar la conferencia transcrita y traducida en: Con los ojos abiertos: http://www.conlosojosabiertos.com/pedro-costa-habla-en-japon-primera-parte/

Créditos de las imágenes

p.08. *El ruido de las estrellas me aturde*, Eduardo Williams, 2012. p. 09 *El cant dels ocells*, Albert Serra, 2008. p. 10. *Seven Invisible Men*, Sharunas Bartas, 2005. p. 11. *Few of Us,* Sharunas Bartas, 1996. p. 11. *Few of Us*, Sharunas Bartas, 1996. p. 11. *Paz para nosotros en nuestros sueños,* Sharunas Bartas, 2015. p. 11. *Paz para nosotros en nuestros sueños*, Sharunas Bartas, 2015. p 11. *Paz para nosotros en nuestros sueños,* Sharunas Bartas, 2015. p. 12. *Freedom*, Sharunas Bartas, 2000. p. 12. *Freedom*, Sharunas Bartas 2000. p. 12. *Freedom*, Sharunas Bartas 2000. p. 13 *La aventura*, Michelangelo Antonioni 1960. p. 14. *La aventura*, Michelangelo Antonioni 1960. p. 14. *La aventura*, Michelangelo Antonioni 1960. p. 14. *La aventura*, Michelangelo Antonioni 1960. p. 14. *La noche*, Michelangelo Antonioni 1961. p. 15. *El eclipse*, Michelangelo Antonioni 1962. p. 15. *El eclipse*, Michelangelo Antonioni 1962. p. 15. *El eclipse*, Michelangelo Antonioni 1962. p. 15. *Desierto rojo*, Michelangelo Antonioni 1964. p. 15. *Desierto rojo*, Michelangelo Antonioni 1964. p. 15. *Desierto rojo*, Michelangelo Antonioni 1964. p. 16. *Blow-up*, Michelangelo Antonioni 1966. p. 16. *Blow-up*, Michelangelo Antonioni 1966. p. 16. *Zabriskie point*, Michelangelo Antonioni 1970. p. 16. Zabriskie point, Michelangelo Antonioni 1970. p. 17. El eclipse, Michelangelo Antonioni 1962. p. 17. *Blow-up*, Michelangelo Antonioni 1966. p. 18. *En el movimiento del paisaje*, Lois Patiño, 2012. p. 19. *Paisaje-duración*, Lois Patiño, 2009-10. p. 20. *Montaña en sombra*, Lois Patiño, 2012. p. 21. *Costa da morte*, Lois Patiño, 2013. p. 21. *Costa da morte*, Lois Patiño, 2013. p. 21. *La imagen arde*, Lois Patiño, 2013. p. 23. *En el movimiento del paisaje*, Lois Patiño, 2012. p. 22. *Noite sem distancia*, Lois Patiño, 2015. p. 22. *FAJR*, Lois Patiño, 2016. p. 23 *Solaris*, Andrey Tarkovski, 1972. p. 24. *La infancia de Iván*, Andrey Tarkovski, 1962. p. 24. *La infancia de Iván*, Andrey Tarkovski, 1962. p. 24. *Andrey Rubliev,* Andrey Tarkovski, 1966. p. 24. *El espejo*, Andrey Tarkovski, 1975. p. 26. *El sacrificio*, Andrey Tarkovski, 1986. p. 27. *Pude ver un puma*, Eduardo Williams, 2011. p. 28. *El ruido de las estrellas me aturde*, Eduardo Williams, 2012. p. 28. *Pude ver un puma*, Eduardo Williams, 2011. p. 28. *Pude ver un puma*, Eduardo Williams, 2011. p. 28. *Pude ver un puma*, Eduardo Williams, 2011. p. 29. *Tan atentos*, Eduardo Williams, 2011. p. 29. *Tan atentos*, Eduardo Williams, 2011. p. 29. *Pude ver un puma*, Eduardo Williams, 2011. p. 30. *La Ciénaga*, Lucrecia Martel, 2001. p. 31. *La Ciénaga,* Lucrecia Martel, 2001. p. 31. *La Ciénaga*, Lucrecia Martel, 2001. p. 30. *La Ciénega*, Lucrecia Martel, 2001. p. 32. *La niña santa*, Lucrecia Martel, 2004. p. 32. *La mujer sin cabeza*, Lucrecia Martel, 2008. p. 34. *Austelitz*, Sergei Loznitsa, 2016. p. 36. *Austelitz*, Sergei Loznitsa, 2016. p. 36. *Donde sueñan las hormigas verdes.* Werner Herzog, 1984. p. 37. *Donde sueñan las hormigas verdes*. Werner Herzog, 1984. p. 37. *Total Recall.* Paul Verhoeven, 1990. p. 38. *El mundo*, Jia Zhangke, 2004. p. 39. *West of Tracks,* Wang Bing, 2002. p. 39. *West of Tracks*, Wang Bing, 2002. p. 40. *West of Tracks*, Wang Bing, 2002. p. 40. *West of Tracks*, Wang Bing, 2002. p. 41. *Plataforma*, Jia Zhangke, 2000. p. 41. *Plataforma,* Jia Zhangke, 2000. p. 41. *Plataforma,* Jia Zhangke, 2000. p. 41. *El mundo*, Jia Zhangke, 2004. p. 41. *El mundo*, Jia Zhangke, 2004. p. 41. *El mundo*, Jia Zhangke, 2004. p. 42. *Naturaleza muerta*, Jia Zhangke, 2006. p. 42. *Naturaleza muerta*, Jia Zhangke, 2006. p. 42. *Naturaleza muerta*, Jia Zhangke, 2006. p. 43. *Memorias del subdesarrollo,* Tomás Gutiérrez Alea, 1968. p. 45. *The midnight party*, Joseph Cornell, p. 47. *Fata Morgana*, Werner Herzog, 1971. p. 48. *Misterios de Lisboa*, Raúl Ruiz, 2010. p. 52. *Ja'i oublié,* Eduardo Williams, 2015. p. 56. *El viento nos llevará,* Abbas Kiarostami, 1991. p. 58. *El limonero real,* Gustavo Fontán, 2016. p. 61. *Fata Morgana*, Werner Herzog, 1971. p. 62. *Viejo calavera*, Kiro Russo, 2016. p. 64. *Los ángeles del pecado*, Robert Bresson, 1943. p. 63. *La casa es negra*, Forugh Farrojzad, 1962.

Imagen de portada. *Pude ver un puma*, Eduardo Williams, 2011.

www.correspondenciascine.com